

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2017)
Heft: 30

Artikel: Sátira y códigos sociales en los inicios de la vida republicana en Guatemala : "Las falsas apariencias" de José Batres Montúfar
Autor: Chen Sham, Jorge
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047200>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sátira y códigos sociales en los inicios de la vida republicana en Guatemala:

«Las falsas apariencias» de José Batres Montúfar¹

Jorge Chen Sham

*Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua española*

Muy alejada de nuestros gustos actuales y de la estética que se impone con el Romanticismo, la poesía satírica posee una gran efectividad en el discurso de la Ilustración y en el periodo de entresiglos (de los siglos XVIII al XIX), sobre todo porque se transforma en un “arma” de combate, ya sea en el proyecto reformador de la cultura (sátira de las costumbres) cuando su dimensión crítica contribuye a destacar/censurar los vicios de la sociedad y enarbola por ello una crítica aséptica e imparcial al señalar méritos y deméritos, ya sea en un ataque despiadado para figuras e instituciones destacando elementos ridículos y negativos²; este último tipo de sátira es la que se condena con vehemencia en las leyes españolas cuando se apunta al decoro y a la integridad que debe guardarse tratándose de aquéllos, ya que

[l]a loi espagnole, on le sait, mentionnait de façon expresse trois domaines où les auteurs étaient invités à la plus grande circonspection:

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 30 (otoño 2017): 3-24.

¹ Este artículo forma parte del proyecto «Ilustración y heterogeneidad discursiva: la literatura guatemalteca del siglo XVIII a la primera mitad del XIX», patrocinado por CIICLA, N° 818-A7-205.

² Urzainqui, Inmaculada: «Las ‘personalidades’ y los malos modos de la crítica en el siglo XVIII», en: Álvarez Barrientos, Joaquín/ Checa Beltrán, José (eds.): *Ese siglo que llaman ilustrado*. Madrid: CSIC, 1996, p. 864.

la politique, la religion, la morale. Il va de soi qu'il ne fallait léser ni les choses ni les gens qui de près ou de loin s'y rapportaient.³

Pero no olvidemos que la poesía satírica, de gran prosapia en la Antigüedad latina, piénsese solamente en el ejemplo de Horacio, llama la atención por la diatriba y la mordacidad de sus ataques por un lado⁴ y, por otro, por la réplica que proyecta sobre la figura del adversario. Este carácter polémico y desmitificador es el rasgo que la tradición satírica siempre ha subrayado, con miras al ataque partidista o a las buenas intenciones colectivas que esgrime la instancia autorial desde su atalaya “moral”.

De asuntos tan variados en la sátira latina, en la tradición europea medieval se irá perfilando hacia los más procaces, de rebajamiento y crítica del poder, como ha visto con atención en su estudio sobre la sátira y el ataque del poder Mathew Hodgart⁵. Sin embargo, su aceptación y el favor, de los que siempre se ha visto favorecida por los públicos, tenderán a toparse de esta misma suerte con las autoridades que contrarrestan sus repercusiones y prohíben su circulación, pues no hay nada más nocivo y persuasivo contra el poder que la sátira hiriente y mordaz. Su rasgo más conspicuo es la ridiculización, que la tradición occidental hereda, por ejemplo, de la latina, en donde responde al hecho de apuntar hacia los vicios y flaquezas de los seres humanos⁶.

Ahora bien, como hemos señalado, en un único terreno se permitirá la utilización de la sátira y, en el caso de la formación estética del XVIII español, a causa de esas leyes señaladas más arriba, se limitará a la crítica de costumbres con un papel reformador según la fórmula de los sectores ilustrados, más proclives al uso ideológico de la literatura y del didactismo ilustrado. El didactismo satírico en la poesía no será la excepción en esta época de entresiglos, aunque, como bien lo plantea Iris Zavala, solamente será la corriente dominante aunque no la exclusiva

³ Domergue, Lucienne: *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III*. Paris: CNRS, 1982, p. 112.

⁴ Lozano Rodríguez, Jerónides: «Introducción», en: Horacio: *Sátiras*. Madrid: Alianza, 2001, p. 40.

⁵ Véase el libro clásico citado en la bibliografía, en donde la sátira ha apuntado en primer lugar al poder y a los que lo detentan.

⁶ Domínguez Caparrós, José: «De métrica burlesca», en: Arellano, Ignacio/ Lorente Medina, Antonio (eds.): *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2009, p. 78, nota 3.

del siglo XVIII español⁷ y, añadiríamos también, de principios del siglo XIX también para Latinoamérica, en donde los modelos coloniales y metropolitanos están inmersos en los hábitos culturales y su imitación⁸. Ahora bien, la mezcla de lo ejemplarizante de la anécdota se realza por el formato seleccionado en verso para que la ridiculización, el descrédito, el rebajamiento se alíen a la chanza y a la diatriba, muy propio de esos gustos por la selección del verso y el ejercicio del poeta en tanto figura remarcable socialmente.

Tampoco es casual esta mezcla de entretención y moraleja; ya la encontramos en el tópico aúreo del “deleytar aprovechando”, con el cual toda nuestra tradición literaria occidental sanciona los efectos literarios al servicio de un referente exterior bajo el protocolo de la utilidad pública. Los poetas de la era republicana del siglo XIX ensayan esta forma genérica que no le es extraña en su relación con el costumbrismo en desarrollo a ambos lados del Atlántico. En este sentido, llama la atención que el guatemalteco José Batres Montúfar (1809-1844), en los inicios republicanos, calibre lo ejemplarizante de la anécdota y la sátira de costumbres con una composición de octavas reales (estrofas de ocho versos en endecasílabos con diferentes formas de rima), propio de la poesía épica, sublime, grandilocuente y celebratoria. Por lo tanto, la octava real contrasta con el tono burlesco del poema por analizar, aunque como señala Domínguez Caparrós y ya lo señalaban los clásicos, puede ser la sátira “de tantas especies”, con la finalidad de que sea instructiva y mordaz⁹. El tipo de historia contada (la de un marido cornudo) hace pensar en los relatos breves, “chascarridos” y otro tipo de historias jocosas que abundan desde la literatura medieval y renacentista, en donde la curiosidad y el carácter “faceto” (es decir, discreto y gracioso a la vez)¹⁰ son los que dominan para que el lector se entretenga. Este tono festivo y sentencioso es el que procura plantear uno de los grandes autores/recopiladores de “facetias”, Joan de Timoneda (segunda mitad del siglo XVI), en el soneto que sirve de prólogo introductor a *El sobremesa y*

⁷ Zavala, Iris: «Viaje a la cara oculta del setecientos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1 (1984), pp. 6-8.

⁸ Sasso, Javier: «Romanticismo y política en América Latina: una reconsideración», en: González-Stephan, Beatriz (et al., eds.): *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1994, p. 75.

⁹ Domínguez Caparrós (2009), *op. cit.*, p. 8.

¹⁰ Recordemos que pertenecen a este tipo de narraciones los relatos populares de aviso de caminantes y de sobremesa, los cuales declaran abiertamente su carácter “faceto” (discretos en su moraleja y graciosos en sus desenlaces y en la breve intriga).

alivio de caminantes (primera edición, Zaragoza 1563), cuando se hace la siguiente declaración de principios:

¿Qué buscas, Sobremesa? —La prudencia.

Di, ¿para qué? —Para mis contecillos.

¿Aquésa? —Esa que sabrá sentillos.

¿Cómo? ¿Qué viste en ella? —Experiencia.

Mejor buscas sería la elocuencia,
que sigue, aguarda, apunta puntecillos.

Sin esas dos, el que querrá decillos
dirá su misma y propia insuficiencia.

Por eso el decidor hábil, prudente,
tome de mí lo que le conviniere,
según con quien terná su pasatiempo.

Con esto dará gusto a todo oyente,
loor a mi autor, y al que leyere
deseo de me ver en algún tiempo.¹¹

Vistas así las cosas, estamos ante un género que se nutre de la experiencia humana para formular, “con prudencia” (v. 1) y “con elocuencia” (v. 5), según exponen los dos cuartetos, unas historias que deben cautivar y seducir a los lectores. Las funciones de este tipo de escritura se esbozan en los tercetos; el “pasatiempo” (v. 11) y el “tiempo” (v. 14) explicitan las expectativas que guarda el escritor para que se logren los objetivos de “deleite” y “provecho”, si se quiere que la obra perdure y logre trascender los avatares del tiempo en el largo plazo; pero en el corto, que entretenga para pasar el tiempo de la sobremesa o de los alivios de caminantes. Cabe destacar, además, que el género privilegia la oralidad y la función de “contar”, con el fin de atraer la atención del oyente/lector, que en sus momentos estaba más ligada al circuito de transmisión de lo popular.

En el poema «Las falsas apariencias» de Batres Montúfar, la oralidad se mantiene, pero aquí se relaciona más bien con la posibilidad de un acercamiento más efectivo con el oyente/lector; la utilización del verso con todos sus recursos formales (rima, métrica y tipo de composición) servirán al mismo tiempo de recurso mnemotécnico y de procedimiento estilístico para mantener la atención del destinatario (oyente/lector), aunque

¹¹ Timoneda, Joan/ Aragonés, Joan: *Buen aviso y portacuentos — El sobremesa y alivio de caminantes — Cuentos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990, p. 201.

se explicita siempre el tipo de público al que va dirigido el discurso, por supuesto en este caso, el femenino de los salones y reuniones literarias¹², con el fin de presentarles “diferentes interpretaciones de una historia entendida como poniendo en escena la virtud femenina, o la distinción del corazón [y añadiríamos también de la virtud]”¹³.

«Las falsas apariencias» comienza, precisamente, partiendo de la elaboración del tono sentencioso de la historia; la experiencia de los sentidos (el empirismo) se opone a la producción de un conocimiento elaborado (la epistemología), lo que equivaldría a decir que “el conocimiento *objetivo* se constituye después de una ruptura con el conocimiento sensible o sensorial de los objetos”¹⁴. De esta manera, los datos recogidos por nuestros sentidos deben ser elaborados y procesados, por lo cual debemos separarnos de lo sensible (lo visible) para producir un conocimiento riguroso y verdadero; la apariencia esconde lo verdadero y, para ello, el narrador de «Las falsas apariencias» apela a no dejarse arrastrar por lo consabido y lo obvio; eso en tanto moraleja. Los ejemplos iniciales los toma de la física en un afán de divulgación de las nuevas ciencias experimentales, como realiza la poesía didáctica de la Ilustración española para que se aprecie “el esfuerzo intelectual del poeta”¹⁵:

- a) El movimiento de rotación de la tierra, por cuanto la experiencia de los sentidos indica que la tierra no se mueve; lo contrario lo planteará Copérnico al proponer “la existencia del doble movimiento simultáneo de la tierra alrededor de un eje imaginario y alrededor del sol”¹⁶. Veamos a Batres Montúfar:

Si me dicen que El Sol, que por el cielo
describir un gran círculo se mira,
camina en torno de él con raudo vuelo,
como sé que la tierra es la que gira
sobre sus mismos polos, sin recelo
digo que lo que dicen es mentira

¹² Volveremos sobre esto aspecto al final del análisis.

¹³ Chartier, Roger: *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz, 2006, p. 203.

¹⁴ Braunstein, Néstor: «¿Cómo se constituye una ciencia?», en: AA. VV.: *Psicología: Ideología y ciencia*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1984, 10.ª ed., p. 10.

¹⁵ Cebrián, José: *La Musa del Saber: La poesía didáctica de la Ilustración española*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 21.

¹⁶ Braunstein (1984), *op. cit.*, p. 9.

aunque la vista así lo represente:

¿Por qué? Porque el discurso lo desmiente. (1952, p. 39)

- b) El fenómeno de la refracción de la luz sobre superficies no pulidas; de nuevo será la vista la que desempeñe la función distorsionadora. La experiencia de los sentidos no se acredita cuando pasa por el filtro de la valoración analítica; dice en ese sentido Batres Montúfar:

Si sumerjo en un líquido una caña
y la veo quebrada desde afuera,
entonces digo que la vista engaña,
porque sé que la caña estaba entera.
Si encuentro al regresar de la campaña
a mi mujer con un galán cualquiera
en alguna no lícita entrevista,
digo también que me engañó la vista. (1952, p. 40)

Observemos que los dos ejemplos propuestos por Batres Montúfar se decantan por desaprobare la “mentira” y “la vista [que] engaña”; se trata, a todas luces, de insistir en la “utilidad” del conocimiento que otorga la poesía, pues no debemos llevarnos ni por el deslumbramiento ni por las equivocaciones que las apariencias de los sentidos provocan, sino poner en primer plano la observación de los fenómenos y su experimentación como base de toda “verdad” y razón¹⁷. En los casos del análisis científico, la observación es indispensable pero insuficiente para producir un conocimiento certero y válido; pero he ahí que se plantea una homologación en la segunda parte de esta última octava, pues se argumenta utilizando criterios de validez. Éstas son las proposiciones:

Si la vista miente en cuanto al movimiento de rotación
(PREMISA 1)

si la vista también engaña en cuanto al fenómeno de
la refracción, (PREMISA 2)

¿la vista también engañará también cuando un mari-
do encuentra a su mujer con su “galán”? (CONCLU-
SIÓN).

Las proposiciones de validez pueden ser “verdaderas o falsas, según se ajusten o no a los hechos”, nos dice un principio

¹⁷ Cebrián (2004), *op. cit.*, pp. 83-84.

de la lógica¹⁸. En este caso, las proposiciones 1 y 2 son consideradas como verdaderas; pero la premisa conclusiva es sometida por el texto a la constante de la observación de los sentidos, en este caso la vista. Sometida a la interrogante de la duda, la premisa conclusiva se desarrollará en forma de un *exemplum* con carácter moralizante. Lo que plantea Batres Montúfar en «Las falsas apariencias» es un tema que, desde los chascarrillos y cuentos medievales hasta pasar por el teatro áureo se plantea como motivo, ya sea en la comedia del arte italiana o en las comedias de capa y espada, entre el tipo del “marido cornudo” y “el marido que debe velar por su honor”¹⁹. Además, se introduce, pues, el tópico de la “mujer honrada” y virtuosa, de gran reminiscencia en la literatura popular y culta española:

Pues mal pudiera una mujer honrada
siendo yo su legítimo marido
recibir a un galán en su morada,
dando al diablo mi honor y mi apellido.
Antes creyera yo tener turbada
la vista, y el olfato y el oído,
que creer que mi casta y digna esposa
fuese capaz de semejante cosa. (1952, p. 40)

El texto de Batres Montúfar se alimenta de un esquema cultural tan manido y sedimentado en nuestros imaginarios como es el retrato de la mujer virtuosa, honesta y casta, subordinada a la autoridad parental o marital²⁰, a causa de “minoría de edad”. Proverbios del tipo “La mujer buena, corona es del marido” o “La mujer en casa y el hombre en la plaza” nos recuerdan que la mujer es considerada un ser que debe ser tutelado, con un papel secundario porque sobre ella cae toda sospecha de caer en las tentaciones; además ha de estar recluida bajo el fogón doméstico que la ata a la casa para ser resguardada de la codicia ajena por un lado y, por otro, de las intrigas del demonio carnal: “la femme, depuis sa naissance jusqu’à sa mort, voit son existence se présenter comme une somme d’interdictions, qui sont autant de précautions, de garanties, pour l’honneur masculin. Dès l’enfance, elle doit vivre recluse”²¹. Así, en su

¹⁸ Camacho, Luis A.: *Lógica simbólica básica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003, 2.ª ed., p. 24.

¹⁹ Por la extensión del artículo no se puede profundizar en esto.

²⁰ Barbazza, Marie-Catherine: «La femme dans le Vocabulaire de refranes de Correas: Un discours d’exclusion?», *Imprévue* 1 (1986), p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

vida de reclusión no podrá tener acceso a las visitas de personas de sexo masculino, solamente si su marido se lo permitiera. Pero lo que desata, en «Las falsas apariencias», el tópico de la “perfecta casada”, cuando diría fray Luis de León “que no ay cosa más rica ni más feliz que la buena muger, ni peor ni más desastrada que la casada que no lo es”²², son, entonces, las suspicacias a las que se enfrenta el marido sometido al escarnio público y a las habladurías, pues su caso se presenta, a lo Lazarillo de Tormes, como aquél en el que la maledicencia de las gentes y el rumor se extienden sobre el posible adulterio de su esposa, a la que él tacha de impecable y virtuosa. Su reputación está en entredicho y en boca de todos.

Así, enfrentado a su honra y a la sanción moral del código del honor, el narrador se defiende ante el tribunal que compone su auditorio (y que funciona como auditorio voyeurista) y lo hace utilizando un *exemplum*, al estilo de los relatos ejemplares. Apela a la prudencia y, con esta finalidad, nos pone un ejemplo que demuestra su tesis, tal y como se aborda en los relatos que buscan persuadir con el fin de modificar nuestro pensamiento²³:

Y todo el que se precie de prudente
debe pensar lo mismo que yo pienso
si quiere tener paz entre la gente,
como voy a probarlo por extenso
con un suceso de don Juan del Puente,
contrabandista, rico y muy propenso
a la desconfianza y a los celos,
a que debió mil llantos y desvelos. (1952, p. 41)

Dos cosas llaman nuestra atención en primer lugar. El uso del nombre propio Juan, el más común y extendido y propio de los relatos de tipo folclórico, y el hecho de que apele a la figura del contrabandista; personaje fuera de la ley, que nos hace pensar también en el mito de don Juan. Bandoleros, piratas y contrabandistas son tipos de los que se vale el Romanticismo para plantear la problemática de la transgresión y de la libertad; es decir, del desafío simbólico del poder²⁴. Sin embargo, observe-

²² León, Luis de: *La perfecta casada*. Madrid: Espasa Calpe, 1992, 13.ª ed., p. 79. Respeto la ortografía de la edición que manejo.

²³ Suleiman, Susan: «Le récit exemplaire: Parabole, fable, roman à thèse», *Poétique*, 32 (1977), p. 469.

²⁴ Botrel, Jean-François: «El que a los ricos robaba...: Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública», en: Cantos Casenave, Marieta (ed.): *Redes y espacios de la opinión pública. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850 (XII Encuentro, Cádiz 3, 4 y 5 de no-*

mos que Batres Montúfar dota a su don Juan de dos características propias, más bien, de los maridos y de los padres de las víctimas que seduce don Juan. La “desconfianza” y los “celos” son calificaciones propias del marido que guarda su honra y atesora la virtud de su esposa. En las siguientes octavas reales, Batres Montúfar nos presenta a don Juan del Puente como un comerciante que, por sus negocios, deja su casa, aunque tiene la precaución de nunca avisar su regreso: “Don Juan frecuentemente se ausentaba/ de su casa y de repente aparecía,/ sin anunciar jamás cuándo marchaba/ y mucho menos cuándo volvería” (1952, p. 41) y se dedica a la compra y venta de mercaderías sin pagar los derechos arancelarios al gobierno; “Compraba muy barato en el camino,/ y por un extravío conocido/ traía el cargamento a su destino,/ y a media noche entrábalo escondido” (1952, p. 41). Por lo tanto, se pone fuera de la ley.

A partir de aquí se suceden seis octavas reales en las que se hace un excursus que sirve no sólo para postergar el relato, sino que también se trata de una intromisión de la voz poética, con el fin de ubicar ciertos elementos justificativos. La interpolación sirve, en primer lugar, para que nos informemos que, en estos primeros años de vida independiente, el comercio y el contrabando son una calamidad contra la cual deben luchar los gobiernos, la existencia de complicidad de “administradores [...] fiscales” (1952, p. 42), ambos corruptos, con lo cual se trasluce uno de los primeros problemas que los estados independientes van a enfrentar: la promulgación de una legislación necesaria para recaudar impuestos y, por otro, los grupos contrarios que cuestionan estos impuestos onerosos que venían del régimen colonial: “cuando lo obtenga se sabrá el secreto/ que, en reserva, sin tropas y sin balas,/ consiste en suprimir las alcabalas” (1952, p. 42). Éste es un problema que debe abordarse sin tapujos para políticos como Batres Montúfar, quien, como buen patriota, plantea un debate que está en primer plano en esos años, cuando se lamenta de este modo de la suerte de la nación: “¡Cara y desventurada patria mía!” (1952, p. 42) y denuncia el ostracismo político y el relego que se hace a aquellos hombres que poseen preocupaciones por el bienestar colectivo: “¿Por qué no dejas la fatal porfía,/ por qué no abjuras el mortal sistema/ de hacer que el sabio en un rincón se oculte/ y en la inacción su mérito sepulte?” (1952, pp. 42-43). Claro lamento sobre el cual Batres Montúfar se presenta con ese amor nacional, útil e

viembre de 2004). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2006, p. 587. No cabe duda de que, al escoger un personaje que se llame don Juan, Batres Montúfar no puede resistirse a las posibilidades de un don Juan transgresor tal y como se desarrolla en el mito, véase al respecto Oliveira (1996).

imparcial, tal y como ya lo expuso el benedictino español Benito Feijóo en su discurso «Amor de la patria y pasión nacional» (*Teatro crítico universal*, tomo III, discurso X, 1729)²⁵ y que será tópico para enunciar dentro de un criterio de autenticación las posiciones ideológicas —de convicción y de interés colectivo— de este sujeto enunciator²⁶.

Muy alejada de nuestros gustos actuales, la literatura entra aquí no sólo en terreno de los debates políticos y de los combates contemporáneos por la reforma y construcción de la “patria”, sino también nos muestra esa directividad del poema, cuando justifica este *excursus* y se dirige así a sus destinatarios potenciales: “En mis lectoras sí, que ni un momento/ las sé olvidar, mas tengo la fortuna/ de que aunque a veces al turbión sucumbo/ torno a seguir el primitivo rumbo” (1952, p. 44). Dirigiéndose a un auditorio de escucha/lectura femenino, Batres Montúfar nos previene ante las repercusiones que este tipo de lectura pueda causar en su público femenino, la fuerte excitación y la inquietud que puede generar en éste, por su efecto moral e intelectual²⁷, y esboza, de esta manera, un modelo de educación femenina condicionado por los códigos sociales. Su razón práctica es la de “tanto suscitar la identificación y la emulación por parte de los lectores de su sexo como a despertar una (casta) atracción por parte de las lectoras”²⁸. De manera que, entonces, comprendemos el alcance del *exemplum* que Batres Montúfar agrega para explicar su caso y su punto de vista. A manera de demostración argumentativa viene a continuación el ejemplo de don Juan del Puente, contrabandista quien regresa una noche a su casa y entra en su aposento, para descubrir en el lecho matrimonial a su “hermosa [...] querida Mariquita” durmiendo plácidamente con su galán; veamos lo que expone la voz poética, quien focaliza aquí la perspectiva del marido:

Decir esto, quitarse su capote,
inclinarse a besar la esposa amada

²⁵ Feijóo, Benito: *Teatro crítico universal*. Madrid: Cátedra, 1985, 3.ª ed., pp. 96-100.

²⁶ Tómese el siguiente ejemplo de Montúfar:
El nombre de la patria me enardece/ porque la adoro, estando persuadido
de ser ella quien menos lo merece/ de cuantas patrias hay, habrá y ha habido.
Mas como otra no tengo, me parece/ que debo amarla como el ave al nido,
y a los diablos me doy si considero/ que la quieren vender al extranjero. (1952, pp. 43-44).

²⁷ Chartier (2006), *op. cit.*, p. 196.

²⁸ Bolufer, Mónica: «'Hombres de bien': Modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad», *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo*, 15 (2007), p. 19.

y dar un furiosísimo rebote,
cosa fue²⁹ casi a un tiempo ejecutada.
Y ¿por qué? Porque dio con un bigote,
en lugar de la boca delicada
de su cara mitad, y oyó un bufido
al resuello de un toro parecido. (1952, p. 45)

La sorpresa es inminente en el gesto de desconcierto del marido, quien da “furiosísimo rebote”, mientras que el galán, también en sobresaltos, se despierta haciendo un ruido tal que don Juan lo interpreta en términos de “un bufido” de “toro”; imaginariamente se trata del toro que “le pone los cuernos”, con todas las connotaciones de robustez y masculinidad que este animal simboliza además. La reciprocidad de las acciones de marido y de amante no se hace esperar en la descripción de una escena en la que domina la turbación y el sobresalto, al ver el primero descubierto la violación de su hogar y el segundo, de que lo descubran *in fraganti* en la escena del crimen social. Para la voz poética, el centro de la acción es “el bigote malhadado” (1952, p. 46) del amante, al cual compara con un “delincuente” (1952, p. 46). La escena de infidelidad se completa con la introducción del tercero en discordia, la esposa infiel, mientras que reinan tanto la incredulidad como el asombro: el marido que no puede creer lo que está sucediendo bajo su techo (el hogar que debe proteger a la esposa de los ojos exteriores) y los dos amantes al verse descubiertos *in situ*:

Ardía en un rincón del aposento
un angosto candil con débil llama
del cual don Juan se apoderó violento
y lo acercó a la orilla de la cama.
Mirándose las caras un momento
los suspensos rivales y la dama
sin decirse palabra, como muertos,
con los ojos extáticos y abiertos. (1952, p. 46)

El tono de semioscuridad provoca que toda la tensión dramática se dirija hacia el lugar en donde se ha perpetrado “el crimen” (recordemos que anteriormente el galán era calificado de “delincuente”); no sólo la cama, la cual funciona como sinécdoque de la violación de las normas sociales, mantiene nuestra

²⁹ Corrijo, en lo que respecta la edición que manejo, los monosílabos tildados.

atención, sino también las caras de los furtivos amantes. La perplejidad de los actores se motiva en la ausencia de verbo principal, con la finalidad de intensificar la praxémica de los cuerpos (el silencio y “los ojos extáticos y abiertos”), hasta que el marido abre la boca, pidiendo unas explicaciones que, para la experiencia común y el sentido práctico, sobrarían:

El marido por fin habló primero
con furor dirigiéndose al amante:
—¿Qué hace usted en mi cama, caballero?
Y aquél volvió su estúpido semblante
(porque era un animal, un majadero)
a la dama que estaba allí delante,
con turbación y duda manifiesta,
como quien le consulta la respuesta. (1952, p. 47)

Las pruebas son obvias para el que cierra los ojos para auto-engañarse y no quiere entender la situación; el consabido se impone ante los hechos; pero don Juan posterga sus conclusiones con la interrogación, pues como bien analiza Oswald Ducrot desde un punto de vista de los presupuestos ilocutivos, “la question oblige à répondre, l’ordre, à agir, l’affirmation, à croire ce qui a été dit”³⁰; se trata de una obligación de respuesta para no pasar por descortés ante quien se ha erigido como autoridad, pues se responde ante el deber de respuesta de “l’autorité exercée sur la personne qui en est l’objet”³¹. Pues bien, el “galán” responde a la pregunta de quien se pone en situación de jerarquía y es el dueño de la situación. Para la voz poética y sus interlocutores, la pregunta es insensata y fuera de lugar, de manera que se le califica al marido de “animal, majadero” y llega a censurarlo en la estrofa siguiente ante tal comportamiento ridículo e insensato:

Yo digo que don Juan estaba loco
al preguntar al otro qué venía
a buscar en su cama: ved un poco
si es fácil acertar lo que quería.
Es como preguntar a un pez, a un tronco
qué busca por el agua: ¡niñería!

³⁰ Ducrot, Oswald: «Analyses pragmatiques», *Communications*, 32 (1980), p. 32.

³¹ Ducrot, Oswald: *Dire et ne pas dire: Principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann, 1980, 2.^a ed., p. 33, la cursiva es del texto.

O que busca en los bosques un camello:

¿Qu[é] hace usted en mi cama?... ¡Qué resuello! (1952, p. 47)

El marido “cornudo” es el objeto de la burla de la voz poética, a causa de su ingenuidad al preguntar lo que las pruebas y los hechos le refutan en su propia cara; sin embargo, la insensatez continúa cuando repite la pregunta por segunda vez. El “don Juan” de Batres Montúfar se comporta como el curioso impertinente en la conocida novela intercalada de Miguel de Cervantes, ya que fuerza la situación a causa de su impertinente pregunta, permitiéndole al intruso que se justifique: “¿Qué hace aquí? Y el amante, balbuciente,/ díjole: —Eso es lo mismo que yo digo,/ ¿Qué hago yo aquí? Yo mismo no lo sé./ —Pues yo, dijo don Juan, se lo diré” (1952, p. 47). Así la pregunta necia acarrea sendas respuestas de los dos amantes que intentan negar cuando todo los incrimina; la primera en mentir aprovechándose de la impertinencia y la sandez del marido es su esposa, mientras que el amante lo confirma:

[...] En vano le juró doña María
que no le habían ofendido en nada,
que era su equivocación, que no sabía
que estuviese aquel hombre allí cubierto
y el del bigote le decía: —¡Es cierto!

La astuta dama en medio de su apuro
discurría por cientos las mentiras:
—Mira que es todo falso, te lo juro,
le decía a don Juan, calma tus iras,
es falso eso que piensas, te aseguro
que no es más de apariencias lo que miras,
perezca yo, si miento, en un cadalso.
Y repetía, el del bigote: —¡Es falso! (1952, p. 48)

Estamos ante un proceso de denegación y de escamoteo de la responsabilidad; todo ello se despliega mediante el acto de la negación del tipo “es falso que...”, el cual nos invita (si nos dejamos convencer) o nos fuerza (si nos resistimos) a que consideremos el testimonio como falso³². Ahora bien, ¿en dónde reside la falsedad? Por supuesto, no corresponden a los hechos fácticos (el galán y la esposa están en la cama) sino a la interpretación de las pruebas, a causa de lo cual en los presupuestos debe

³² Ducrot (1980), «Analyses pragmatiques», p. 39.

reconosérsele al locutor (enunciador del acto) la honestidad y la sinceridad en lo que afirman y declaran; estas condiciones deben aceptarse para que el enunciado sea tenido como verdadero o falso³³; es decir, debe adecuarse a los actos y las palabras. Por ello, la escena a la que asistimos adquiere la forma de un interrogatorio implícito, cuando las afirmaciones/respuestas de la esposa adelantan o anticipan las “supuestas” preguntas del marido: “es falso eso que piensas, te aseguro/que no es más de apariencias lo que miras” (1952, p. 48). Sin embargo, lo que están realizando tanto el galán como la esposa es un enunciado asertivo que evalúa no sólo la verdad frente a la falsedad, mientras los hechos desmienten esta versión acreditada, pues la esposa se levanta inmediatamente de la cama:

Ella, entretanto, alzabase del lecho,
lánguido el rostro, sueltos los cabellos,
mal encubierto el palpitante pecho,
bien dibujados los contornos bellos.
Fatiga, amor, placer, temor, despecho,
retrataban sus ojos, y por ellos
corría un llanto tal que, si lo viera,
las entrañas de un turco conmoviera. (1952, pp. 48-49)

El retrato físico de la dama, que empieza en una imagen totalizante (“lánguido el rostro”), desemboca en dos rasgos que delatan su culpabilidad: estas dos notaciones son “suelos los cabellos” y “mal encubierto el palpitante pecho” y se transforman en sinécdoques del desenfreno y de la pasión que delataban una escena tórrida de pasión. En cuanto a los cabellos, lo normal es encontrarlos peinados o cubiertos desde esa retórica corporal que domina hasta muy entrado el siglo XX; el hecho de que se lleven sueltos es símbolo de la falta de decoro y compostura. En lo que se refiere a mostrar los pechos, cae por su peso que no sea decoroso su mostración, a no ser que sea a su esposo a quien pueda realizarlo o mostrársele. Entonces, el estado en que está la esposa delata el crimen perpetrado de la infidelidad, tal y como lo piensa don Juan, en la focalización que hace la voz poética:

No niego que tuviese fundamento
don Juan para pensar alguna cosa
que pudiera entenderse en detrimento

³³ *Ibid.*, p. 41.

del honor y pureza de su esposa.

Pero, ¿qué más quería aquel juramento

que verla asegurar toda llorosa

que el hombre se introdujo sin su anuencia?

¿Podría estar más clara su inocencia? (1952, p. 49)

El drama privado, que se expone en «Las falsas apariencias», ahora se devela en toda su magnitud social. Recordemos que los códigos civiles y penales en Hispanoamérica son herederos del napoleónico y que, en materia de la infidelidad, solamente castigaban la de la esposa, quien yace con varón diferente de su marido³⁴; esto es lo que recibe la figura jurídica de “adulterio”. Estos códigos permitían la separación, cuando hubiera escándalo público, por lo cual la ofensa se cometía al marido, ya que la esposa le pertenecía y es consustancial a su honra social: el “honor y pureza de su esposa” le pertenecen. Ante esta sanción moral debe actuar el marido según el código del honor, ya no debería postergar su reclamo, porque es necesario ajustar cuentas ante la invasión de su casa y la ofensa a su honra:

Pues no señor, el terco marido

se arrojó sobre el hombre del bigote

tirándole un revés, que a no haber sido

porque topó la espada en un barrote,

sin remedio le deja allí tendido;

mas él hurtóle el cuerpo y dando un bote

y saltando por cima de una banca

corrió a la puerta y agarró la tranca. (1952, p. 49)

El adjetivo *terco*, atribuido al marido, se refiere a la intransigencia y a la obstinación de don Juan en defender su honor mancillado y, de este modo, adecuarse a las expectativas que las normas sociales le imponían desoyendo, porque estaban allí las pruebas, la versión de su esposa; así el enfrentamiento no se hace esperar, cuando forcejea con el descubierto galán que pretendía huir saliendo inmediatamente de la casa, mientras el esposo se lo impide. Ahora bien, la lucha se traslada al patio de la casa (1952, p. 50), con lo cual se ventila en público el conflicto; la desgracia es que tanto galán y esposa se escapan del enfurecido marido “cornudo” que ya no puede ni reclamar a los amantes criminales, ni vengarse de ellos. La situación se transforma

³⁴ Esto lo trabaja con profundidad Acosta de Hess, Josefina: *Galdós y la novela del adulterio*. Madrid: Pliegos, 1988, pp. 42-43.

en calamidad para el marido que no puede vengar su honor ante un amante que escapa cuando deja a don Juan inconsciente por un golpe inesperado³⁵:

El del bigote al fin con gran fiereza
en una pierna le acertó un trancazo
a don Juan, que le trajo medio mudo
a tierra y se largó por donde pudo. (50)

Mientras que cuando se despierta y va por su esposa, descubre que también ella ha huido, como dicen los rumores populares, con su amante:

[...], mas ya don Juan no la encontró en la cama,
porque cogió la ropa y el capote
del galán, y si creemos a la fama
se escapó por la puerta de la tienda;
Dios la lleve con bien y la defienda. (1952, p. 51)

Don Juan del Puente queda, pues, como un cornudo y un marido burlado; es el blanco y el hazmerreír de la opinión pública ante una “fama” que lo ridiculiza porque, en la venganza que le imponía el código del honor y ante la ofensa de la violación de su hogar, no obtiene la retribución de justicia. De todas maneras, tal erosión de la figura del contrabandista ya se venía produciendo desde el inicio de la historia por dos motivos: primero, porque según la opinión pública no ha cuidado (vigilado) como debiera su casa y, en segundo lugar, un marido que encuentra a su esposa con otro en la cama no hubiera preguntado, hubiera actuado sin preguntar según se lo imponía el código del honor. De manera que don Juan no ha actuado según espera de él la sociedad; es lo que plantea la voz poética en un afán sancionador y con jocosidad, cuando retoma el hecho de que preguntara lo que hacían en la cama su mujer y el amante, pues, irónicamente y con sorna agrega, no iban a estar conversando:

Todo tiene sus comas y sus puntos,
mas no se debe asegurar un hecho
si no es que de tan claro y de tan llano
se toque, como dicen, con la mano. (1952, p. 51)

³⁵ La inversión con el mito de don Juan es llamativa, cuando el burlador no corresponde a la motivación onomástica de su nombre.

Claro que los encontraron, como dice la frase hecha a la que apunta la voz narrativa, “con la mano en la masa”, es decir, *in fraganti*. Pero, en este caso, ¿“las apariencias engañan”, como asegura el saber paremiológico? Ese es el dilema que señala aquí la voz poética con el objetivo de llegar a su demostración conclusiva:

Porque a veces engaña la apariencia
y yo he visto ocasiones repetidas
aparecer culpada la inocencia
con pruebas alteradas o fingidas.
Mas en teniendo un poco de paciencia
dichas pruebas se encuentran desmentidas,
cual, verbigracia, en el siguiente caso
que por final referiré de paso. (1952, pp. 51-52)

Recordemos que el refrán “Las apariencias engañan” pondera la prudencia, pues “[s]ugiere que cada asunto o acción u objeto tiene muchas caras y que no podemos fiarnos de una apreciación superficial”³⁶. En el caso de don Juan del Puente, las pruebas no se alteraron ni eran ficticias; no sólo los encuentra en la cama, sino que el estado físico en el que estaba su esposa delataba que se encontraban en “contubernios” amorosos, para decirlo en forma eufemística y socarrona. Sin embargo, el caso de don Juan le sirve únicamente como preámbulo para explicar una situación personal a raíz de la cual la voz poética expuso la historia del marido cornudo y pusilánime:

Al entrar en mi casa cierto día
vi a mi mujer en brazos de un extraño,
o se me figuró que la veía,
mas ella es incapaz de tal tamaño:
y así luego pensé que aquel sería
como son otros muchos, un engaño
de los ojos turbados, y al instante
me puse entrambas manos por delante. (1952, p. 52)

Como le sucedió a don Juan, también encuentra a su esposa “en brazos” de otro; sin embargo, atribuye el cuadro a una mala jugada de su visión; el verbo *figurarse* en este sentido es sinto-

³⁶ Calles Vales, José/ Bermejo Meléndez, Belén: *Dichos y frases hechas*. Alcobendas: Editorial LIBSA, 2000, p. 40.

mático para explicar “el engaño” de los ojos. Los sentidos son tramposos, así comenzó su historia y, para que no entorpeciera más su visión, se restriega los ojos tal y como lo explica a continuación:

Y así que me los hube restregado
por cinco o seis minutos de seguida,
vi a mi mujer sentada en el estrado
sola y en su labor entretenida.
¿Qué tal? Si yo me hubiera gobernado
por la vista falaz y fementida,
¿en qué viene a parar mi matrimonio,
mi casa y mi mujer? En el demonio. (1952, p. 52)

Según él, la ilusión óptica desaparece al cabo de cinco largos minutos. Sin embargo, su relato tiene un vacío en lo que se refiere al lapso entre el momento en el que él se restriega los ojos, largos minutos en los que los cierra, y el momento en el que los vuelve a abrir, so pretexto de que se le nubla la vista. Así, el escenario pudo haberse cambiado, “en un (largo y dilatado) abrir y cerrar de ojos”, a causa de lo cual el “galán” habría desaparecido en huida estrepitosa y su esposa, “virtuosa” según su parecer, se habría arreglado y compuesto, para alterar la escena y simular que hace labores de costura. Todo ello se compone con arreglo a la imagen de la esposa hacendosa y recatada que las apariencias obligan a escenificar siguiendo así la burla de las comedias *dell’arte*, por ejemplo. Entonces, ¿cierra los ojos para que la realidad no le imponga actuar según el honor? “Se hace la vista gorda”, como diría la expresión popular. Por otro lado, y en forma de exculpación, agrega la voz poética que a la vista la ha llamado “falaz y fementida” con ese sesgo de lenguaje anacrónico, de igual forma que lo hacen aquellos que han propalado el rumor de que no ha actuado según el código del honor aceptando “los cuernos”. Desde su punto de vista, haberse precipitado según las ilusiones que habría provocado la vista, he hubiera acarreado la ruina de su casa. Su honor estaba en juego y, para ello, se dirige a su auditorio femenino, que funciona como un tribunal que lo puede absolver y disculpar:

Y así vuelvo a mi tema y aconsejo
que imiten mi conducta los casados
que no quieren ver en el espejo
de don Juan, tras cornudos apaleados.
A vuestro juicio y discreción lo dejo,

lectoras de ojos bellos y rasgados:
don Juan del Puente quiero que me llamen
si no aprobáis vosotras mi dictamen. (1952, p. 52)

Otra vez Batres Montúfar remite al saber paremiológico, cuando apela a la frase hecha “además de (tras) cornudo, apaleado”: en el imaginario folclórico y popular se indica al respecto: “Se dice de las personas que después de sufrir alguna ofensa o injuria, se les achacan todas las culpas de su suerte y otras que pudieran llegar”³⁷. Así, don Juan del Puente es un “cornudo y apaleado”, porque sobre él apuntan tanto los rumores como la insidia de las gentes que se burlan de su caso; sin embargo, al exponerlo nuevamente, la voz poética, autor y personaje de la historia, nos invita a no actuar como don Juan para no exponerse a la situación de encontrarse con el rigor y la burla de una sociedad que tal vez no se apiadará del pobre marido “cornudo y apaleado”, pues se reirá de él, mofándose de sus desgracias personales. Ante esta escena, la voz poética nos persuade a que es mejor, entonces, vivir las apariencias, o si se quiere olvidar el adulterio, o simplemente “hacerse la vista gorda” para no salir “apaleado” luego por los chismes, las habladurías y las insidias del escarnio público y vivir en el engaño, a manera de un Lázaro de Tormes.

Como hemos visto, este poema satírico se burla del código del honor y del tratamiento serio del adulterio en un poema que retoma este tema desde un punto de vista jocoso y, en este sentido, nada moralizante para las buenas costumbres en los primeros años de la vida republicana. No cabe duda de que Batres Montúfar nos propone el retrato de una esposa, la de don Juan, caracterizada por su liviandad de costumbres y el irrespeto a las normas sociales, opacando la figura de la esposa “virtuosa” y recatada que promueve la sociedad patriarcal en su acomodo a la pureza y respeto al vínculo del matrimonio³⁸. El contraste surge para que se burle e ironice Batres Montúfar a la esposa fiel y recatada solamente en apariencias, para no sufrir ni lamentarse ante la cruda realidad del adulterio posible. Además, ni son tan abnegadas, ni decentes los retratos de las dos esposas que presenta el poema «Las falsas apariencias». Recordemos que el tema de la mujer frívola, coqueta o sabihonda,

³⁷ Calles Vales, José: *Refranes, proverbios y sentencias*. Alcobendas: Editorial LIBSA, 2000, p. 219.

³⁸ Pino Iturrieta, Elías: «Discursos y pareceres sobre la mujer en el siglo XIX venezolano», en: González-Stephan, Beatriz (et al., eds.): *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1994, p. 282.

propio de la sátira desde la Antigüedad grecolatina³⁹, desemboca en Batres Montúfar en la sátira de la mala esposa, aquella que comete adulterio y arremete contra los sagrados vínculos del matrimonio; se trata, como analiza Mariela Insúa en las sátiras, de un “comportamiento femenino antimodélico”⁴⁰; pero más allá de éste, también censura el duro código del honor a causa del cual el marido es censurado de “cornudo y apaleado”, es decir, doblemente objeto de una ofensa: primeramente por los amantes y, luego, por la sociedad, cuando es sometido a la burla social, con lo cual Batres Montúfar realiza una crítica mordaz a la sociedad de su tiempo que imponía, como sabemos, vengar el honor mancillado y castigar a los amantes criminales en repudio y en duelo sucesivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta de Hess, Josefina: *Galdós y la novela del adulterio*. Madrid: Pliegos, 1988.
- Barbazza, Marie-Catherine: «La femme dans le Vocabulaire de refranes de Correas: Un discours d'exclusion?», *Imprévue*, 1 (1986), pp. 9-27.
- Batres Montúfar, José: *Poesías*. Ciudad de Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952.
- Bolufer Peruga, Mónica: «'Hombres de bien': Modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad», *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo*, 15 (2007), pp. 7-31.
- Botrel, Jean-François: «El que a los ricos robaba...: Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública», en: Cantos Casenave, Marieta (ed.): *Redes y espacios de la opinión pública. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850 (XII Encuentro, Cádiz 3, 4 y 5 de noviembre de 2004)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2006, pp. 585-599.
- Braunstein, Néstor: «¿Cómo se constituye una ciencia?», en: AA. VV.: *Psicología: Ideología y ciencia*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1984, 10.ª ed., pp. 7-20.

³⁹ Insúa, Mariela: «La mujer como tema satírico en la poesía de José Joaquín Fernández de Lizardi», en: Arellano, Ignacio/ Lorente Medina, Antonio (eds.): *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2009, pp. 207-225.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 218.

- Camacho, Luis A.: *Lógica simbólica básica*. San José: Universidad de Costa Rica, 2003, 2.^a ed.
- Calles Vales, José: *Refranes, proverbios y sentencias*. Alcobendas: LIBSA, 2000.
- / Bermejo Meléndez, Belén: *Dichos y frases hechas*. Alcobendas: LIBSA, 2000.
- Cebrián, José: *La Musa del Saber: La poesía didáctica de la Ilustración española*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2004.
- Chartier, Roger: *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- Domergue, Lucienne: *Censure et lumière dans l'Espagne de Charles III*. Paris: CNRS, 1982.
- Domínguez Caparrós, José: «De métrica burlesca», en: Arellano, Ignacio/ Lorente Medina, Antonio (ed.): *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2009, pp. 77-92.
- Ducrot, Oswald: *Dire et ne pas dire: Principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann, 1980, 2.^a ed.
- «Analyses pragmatiques», *Communications*, 32 (1980), pp. 11-60.
- Feijóo, Benito: *Teatro crítico universal*. Madrid: Cátedra, 1985, 3.^a ed.
- Hodgart, Mathew: *La sátira*. Madrid: Guadamarra, 1974.
- Insúa, Mariela: «La mujer como tema satírico en la poesía de José Joaquín Fernández de Lizardi», en: Arellano, Ignacio/ Lorente Medina, Antonio (eds.): *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2009, pp. 207-225.
- León, Luis de: *La perfecta casada*. Madrid: Espasa Calpe, 1992, 13.^a ed.
- Lozano Rodríguez, Jerónides: «Introducción», en: Horacio: *Sátiras*. Madrid: Alianza, 2001, pp. 9-59.
- Oliveira, Ester Abreu Vieira de: *O mito de D. Juan: Sua relação com Eros e Thanatos*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 1996.
- Pino Iturrieta, Elías: «Discursos y pareceres sobre la mujer en el siglo XIX venezolano», en: González-Stephan, Beatriz (et al., eds.): *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1994, pp. 277-289.
- Sasso, Javier: «Romanticismo y política en América Latina: una reconsideración», en: González-Stephan, Beatriz (et al., eds.): *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1994, pp. 73-90.
- Suleiman, Susan: «Le récit exemplaire: Parabole, fable, roman à thèse», *Poétique*, 32 (1977), pp. 468-488.

- Timoneda, Joan/ Aragonés, Joan: *Buen aviso y portacuentos — El sobre-mesa y alivio de caminantes — Cuentos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Urzainqui, Inmaculada: «Las 'personalidades' y los malos modos de la crítica en el siglo XVIII», en: Álvarez Barrientos, Joaquín/ Checa Beltrán, José (eds.): *Ese siglo que llaman ilustrado*. Madrid: CSIC, 1996, pp. 859-873.
- Zavala, Iris: «Viaje a la cara oculta del setecientos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1 (1984), pp. 4-33.