JOSE ANTONIO HERNANDEZ GUERRERO

Referencias religiosas en la canción del pirata de Fernando Quiñones

SEPARATA
ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CADIZ II
CADIZ, 1985

REFERENCIAS RELIGIOSAS EN LA CANCIÓN DEL PIRATA DE FERNANDO QUIÑONES[1]

José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO

INTRODUCCION

Al final de la novela objeto de nuestro estudio, cuando se va a desvelar el desenlace, Juan Cantueso, el protagonista –pirata y aventurero– y el artista sevillano Esteban Murillo[2] sostienen una conversación que bien podría servir de fundamen-

(1) *La Canción del Pirata* ha quedado finalista del «Premio Planeta 1983». Fernando Quiñones nació en Chiclana de la Frontera el año 1931. Vive entre Madrid y Cádiz. Se dedica a la literatura, a dar conferencias y lecturas públicas y colabora en prensa, radio y televisión sobre temas literarios y musicológicos. Su extensa y variada obra abarca los más diversos géneros: ha publicado libros de relatos, entre los que destacan *Cinco historias del vino*, *La gran temporada*, *La guerra*, *El mar y otros excesos*, *Sexteto de amor ibérico*, *El viejo país* y *Nos han dejado solos*; novelas como *Las mil y una noche de Hortensia Romero*, finalista del «Planeta de 1979», libros de poemas, *En vida*, *Circunstancia y acordes*, Muro de las *Hetairas*, *Los poemas flamencos*; estudios sobre literatura y sobre flamenco, *de Cádiz y sus cantes*, *Nuevos rumbos de la poesía española*, *El flamenco, vida y muerte*; obras de teatro, *Legionaria*, *Andalucía en pie*, *El grito*, y la versión española de la ópera Carmen. Ha obtenido diversos premios: Sésamo de narrativa, Leopoldo Panero, Olivo y Adonais de poesía, el primer premio de investigación en la Semana de Estudios Flamencos de Málaga por el libro *De Cádiz y sus cantes* y el Premio Nacional 1977 de programas musicales de RTVE por el programa Flamenco (1975-1977).

(2) El pintor sevillano Esteban Murillo murió en Sevilla el año 1682 a consecuencia de las lesiones recibidas al caer de un andamio mientras se hallaba pintando en el convento de los Capuchinos de Cádiz, *Los esponsales de Santa Catalina*. En la novela aparece como salvador de Juan Cantueso que, aunque sólo contaba con cuarenta años de edad, tenía su cuerpo destrozado por el vino y su alma despedazada por el abandono de su Anica. Una noche, tanto se ensañó el vino con él que acabó dormido con una mejilla en el lodazal de una plazuela, hasta que el maestro sevillano lo levantó y lo contrató como ayudante. Precisamente en aquella mañana en la que Murillo caería mortalmente, se sitúa la conversación que se finge en la novela.

to teórico para el tipo de análisis que vamos a efectuar. De manera elemental, pero con notable precisión, se definen la misión del artista, el papel del escritor y la función de la novela y, al mismo tiempo, se trazan las pautas orientadoras de la valoración crítica del estudioso y, sobre todo, las claves auténticas para el disfrute estético del lector.

Juan había observado que el pintor estaba visiblemente nervioso,

> «Pero, por lo que andaba nervioso aquella mañana, no era por porfiarle eso lo de subirse a los andamios a su ayudante, que ni había aparecido aún, así que acabé preguntándole qué le pasaba.
>
> – La mar no es mía –dijo Murillo– cosa, que me dejó de una pieza y aún creyendo que había oído mal. Pero otras vez:
>
> – No es mía.
>
> – ¿Y es que la mar es de alguien –le contesté–, salvó de Dios y El Rey?
>
> – Tuya también lo es –me dijo–. Mía, no. Por eso no quiere que la pinte.
>
> Tú en cambio, dentro la llevas. Aunque ya no la navegues y aunque no la miraras más.
>
> – Pero –le digo–, ¿habrá algo que su merced no pueda pintar?
>
> – A ella no –se encabezonaba–. Ya me ha costado unas pocas de horas y de lienzos, Juan, ¿y te digo que me sale muerta!
>
> Bien, pero muerta. Porque, para que lo sepas, *todo cuanto va en cosa de arte, pintado o escrito, ha de llevarse antes muy adentro*, y lo que yo llevo son las calles y las iglesias y las gentes de Sevilla. De ellas y de la fe, que no me falta, saben también mis santos. Pero ya he visto que pintar marinas no puedo, ¡yo el capacísimo! El que todo lo puedo en pintura según hablan. Sin ser verdad». (328, 22-39; 329, 1-2)[3].

Pues sí; no se puede pintar, decir o escribir lo que no se lleva dentro. El arte es expresión y el escritor, en un gesto de generosidad, descubre lo más auténtico de su interior y desvela lo más noble de su intimidad. Cuando un novelista describe un paisaje, cuando narra una acción, nos ofrece su interpretación personal, su valoración propia de lo que le rodea[4]. Por eso, la novela es una verdadera creación. A partir de unos datos tomados de la realidad exterior, el novelista compone un mun-

(3) Los números que figuran entre paréntisis, detrás de cada texto citado, señalan la página y los renglones de la novela.

(4) El artista alcanza la expresión de la realidad precisamente porque la recibe y la siente a su manera. En el arte hay verdad en cuanto nos ofrece el resplandor del misterio que habita en el ser de las cosas, pero también hay verdad en cuanto en él nos habla con sinceridad un hombre.

do según su voluntad o, mejor, según su sensibilidad[5]. Porque, esa es exactamente la primera de sus cualidades: la VISION privilegiada de la vida. Su capacidad de observación descubre las capas profundas de la personalidad humana, penetra hasta comprender las motivaciones últimas y aspiraciones supremas que dan sentido a los comportamientos más disparatados, bucea hasta dar con las raíces hondas que nutren de sabia a las distintas acciones[6].

Y, después, es cuando busca y encuentra el término preciso y la expresión adecuada para hacer entender ese mundo original y distante, al mismo tiempo, común y familiar. Porque la novela, la buena novela, cuando nos lleva a ámbitos lejanos, nos revela rincones oscuros de nuestra propia personalidad y nos formula nuestras propias inquietudes, nos descubre nuestras cotidianas aspiraciones. Es una pantalla y con espejo[7].

El contenido de la intuición poética –para expresarnos con las fórmulas de Maritain– es la realidad de las cosas del mundo o de la historia, y también la subjetividad del poeta, ambas oscuramente transmitidas a través de una emoción. De esta manera, los hombres conocen a un alma emocionada en la experiencia del mundo y al mismo tiempo conocen al mundo en la experiencia de un alma; y todo por obra de un conocimiento que no se conoce a si mismo, puesto que se trata de un conocimiento que no conoce para conocer, sino para producir. J. Maritain, *L'Intuition créatice*, p. 115.

(5) La obra artística se presenta ante nosotros como un fruto anteriormente madurado, como un ser concebido y gestado largamente por el artista, como una criatura que tiene su propia entidad y exige el reconocimiento, el respeto y la admiración.

Son muchos los estetas que han acentuado ese carácter autárquico que ostenta la obra genial. El arte es la producción de una forma marcada por una totalidad que nada puede disolver, por una perfección que nada puede comprometer. Son muchos los autores que sostienen estas mismas ideas; como ejemplos nos pueden servir los siguientes: L. PAREYSON, «Contemplation du beau et production de formes», *Revue Intern. de Pihilos* (1955). p. 19. *Malraux, les voix du silence*, p. 308 y 596. Valéry dice también que los artistas «construyen mundos perfectos en sí mismos, que a veces se alejan del nuestro al punto de ser inconcebibles y a veces se acercan a él hasta coincidir en parte con el mundo real». *Eupalinos* (1924) p. 189; *Tel Quel* II. p. 60, *Vaieté* V. p. 84-85.

(6) Muy ilustrativas a este respecto pueden ser las siguientes palabras de E. Delacroix: «Los sabios no hacen, después de todo, otra cosa que hallar en la naturaleza lo que ya está allí. La personalidad de un sabio está ausente de su obra. Algo muy diverso es lo del artista. El sello que imprime a su obra es lo que hace de ella una obra de artista, es decir, de inventor. El sabio descubre los elementos de las cosas, si se quiere; y el artista, con elementos sin valor allí donde están, compone, inventa un todo, crea; en una palabra, impresiona la imaginación de los hombres con el espectáculo de sus creaciones; y de una manera particular resume, hace clara para el común de los hombres, que no ve ni siente sino vagamente ante la naturaleza, las sensaciones que las cosas despiertan en nosotros». *Journal*, 2 septiembre 1854.

(7) La reflexión sobre lo autoexpresivo del arte es relativamente reciente. El objetivismo característico de los antiguos filósofos les impidió una consideración detenida sobre la vertiente subjetiva del hecho artístico. Dentro de la filosofía cristiana, forzosamente tenía que prestarse una atención progresivamente creciente al aspecto subjetivo y humano. Tal es el rasgo que distin-

Esta es la función y el significado de la *Canción del Pirata*. En ella Juan Cantueso, al objeto evitar o, al menos, demorar su sentencia y su ejecución, cuenta su vida al bachiller Irala, sobrino del alcaide del penal. Le relata su niñez y su juventud en Cádiz, su paso por San Fernando y los Puertos, su forzosa huida a Venecia, su vuelta a Sevilla y su aventura por las Indias, su regreso a Andalucía y su encarcelamiento en Cádiz por un delito que no cometió.

Sus crímenes, sus amores, sus trampas en el juego, sus robos y sus borracheras y, en pocas palabras, cada uno de los sucesos y peripecias que, si bien considerados aisladamente son anécdotas sorprendentes, situados en el conjunto de la narración, constituyen datos imprescindibles para comprender el sentido de la vida de un gaditano del siglo XVII. El novelista a través de esos hechos penetra en el fondo de la mente, del corazón, de las entrañas del que los ejecuta o padece. La *Canción del Pirata* es una explicación del misterio que siempre encierra la vida humana. Analiza la influencia determinante de una geografía –de la tierra, del cielo y del mar– en el talante de los hombres que la habitan; identifica los factores sociales que configuran su índole y su destino y, finalmente, acierta a interpretar el habla peculiar como transparente vehículo de expresión de una vida[8].

Nosotros aceptamos que la novela, por definición, es un género de ficción. El novelista crea un mundo autónomo, inventa un universo cerrado cuyos elementos adquieren significados propios. El paisaje y los personajes, los ambientes y los comportamientos responden a la voluntad creadora y a la providencial predestinación que les impone el autor[9].

---

gue a la corriente filosófica que, partiendo de San Agustín, concibe el ejemplar artístico como algo vivo, seminal y dinámico que participa de la vida del artífice, llevando a la idea del arte como auto-expresión, casi explícita en algunos escolásticos como San Buenaventura o Suárez. Durante muchos decenios esta concepción del arte quedó algo soterrada bajo el peso de una concepción racionalista e idealista de la forma artística, y sólo empezó a afirmarse resuelta y explícitamente en la segunda mitad del siglo XVIII con la «Estética del sentimiento», que comenzó a ver en la obra de arte su capacidad de emocionar al contemplador antes de verla como fruto de un sentimiento del artista. Casi inmediatamente, la corriente *Sturm un Drang* en Alemania (1770-1780) puso en primer plano junto con la inspiración del genio, la expresión de las emociones; y esta apreciación, que va a propagar el Romanticismo, obligará a una reflexión que enriquecerá definitivamente a la estética.

(8) *La canción del Pirata* puede ser considerada también como un eslabón más, continuador de la tradición española de las novelas picarescas, una caracterización actualizada podemos encontrarla en la obra de Alexander A. PARKER. *Los pícaros en la Literatura. La Novela Picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid, 1971.

Sobre la presencia y abundancia de pícaros en tierras gaditanas, véase el libro de Pablo Antón Solé. *Los Pícaros de Conil y Zahara* (Prólogo de Augusto Conte Lacave), Cádiz, 1965.

(9) En esta novela podemos observar el empleo de dos técnicas fundamentales de narración:

a) La técnica del «autor ajeno», similar a la que utiliza, por ejemplo, Cervantes en *El Quijote*, cuando atribuye a Cide Hamete la autoría de la obra.

Desde los acontecimientos más trascendentales, hasta los detalles más inadvertidos, penden irresistible e inexorablemente de la determinación todopoderosa del escritor; la creación novelística, sin embargo, no lo es en el sentido estricto del término, no surge *ex nihilo*, sino que, por el contrario, la obra es un conglomerado, una agrupación de fragmentos preexistentes, un mosaico, un conjunto taraceado de piezas recogidas del entorno. Las palabras que emplea pertenecen a una lengua, patrimonio común de los destinatarios de la novela, y los contenidos tienen un fundamento referencial en el mundo externo o en la experiencia interna del narrador.

La novela es un reflejo parcial y concentrado de objetos, personas, hechos, acciones, en definitiva, de realidades infinitas y dispersas. La creación consiste, precisamente, en una selección original de datos que se recogen de la vida y que se disponen también de una forma particular. Dicha contemplación selectiva de la realidad psicológica y social, y su disposición lineal según un orden propio, constituyen la base objetiva sobre la que se construye la novela y el fundamento real en el que se sustenta la invención narrativa. Sin este apoyo realista, la obra perdería verosimilitud y, difícilmente, podría despertar el interés exigible a una obra de tal naturaleza.

Todas estas consideraciones tienden a justificar un tipo de crítica que podríamos llamar referencial y que, según nuestra opinión, debe, al menos, formar parte integral de un estudio exhaustivo de la obra literaria. Consistiría en identificar las referencias geográficas, históricas, antropológicas, etc., y definir el grado de correspondencia con la realidad. Este es precisamente el propósito de nuestro trabajo de análisis de la *Canción del Pirata* de Fernando Quiñones: pretendemos registrar los datos de contenido religioso para descubrir el fondo teológico que subyace y el horizonte de creencias y supersticiones que dan sentido último a muchos de los compartimientos relatados en la novela.

A primera vista puede resultar sorprendente la afirmación de que *La Canción del Pirata* es una novela religiosa. Pero una lectura atenta y un análisis minucioso ponen de manifiesto, no sólo la amplia extensión que ocupan los elementos sagrados sino, sobre todo, la función axial que cumplen como explicación de comportamientos aparentemente incoherentes, como clave de actitudes inquebrantables y, sobre todo, como referencia de aspiraciones profundas. La valoración de los factores religiosos, muchas veces revelados en expresiones léxicas y en gestos miméticos o estereotipados, ayudarán eficazmente a dotar de sentido y unidad a episodios que, observados superficialmente, pueden parecer irreconciliables.

---

b) La técnica epistolar, semejante a la que empleó el autor anónimo del *Lazarillo* y, en nuestro siglo, Camino José Cela en *La Familia de Pascual Duarte*. El protagonista –en nuestro caso Juan Cantueso– cuenta su vida a otra persona que se convierte en confidente y, a la vez, revelador posterior de los hechos acaecidos.

La presencia y acción de Dios

Dios, de cuya existencia no se duda (56, 26-29), está presente a lo largo de toda la novela. En el cielo y en la tierra, en el mar, en la ciudad y en el campo, en el interior del hombre y en medio de las calles, en las iglesias y hasta en las casas de prostitución, encontramos el rostro de un Dios omnipresente al que, de manera más o menos explícita, se refieren todos los personajes. Ese Dios no es sólo una idea confusa, imagen abstracta de la trascendencia, sino que está adornado con algunos de los atributos con que la tradición cristiana ha definido a la divinidad[10].

En primer lugar, Dios es un ser personal y omnisciente (289, 35; 202, 34) que, no sólo ha creado todas las cosas, sino que sigue determinando la naturaleza de cada uno de los seres y gobernando irresistiblemente sus comportamientos. Estas convicciones exigen, en consecuencia, una resignada aceptación de tal fatalidad.

> «Luego pasa lo que pasa y da más pringue que carne o al revés, según lo que te vaya pasando, y *por eso dirán que cada cual es como Dios lo hizo*». (110, 3-5).

Todo ocurre según la *«voluntad de Dios»* (225, 3-5): El es El *dueño* que puede hacer cualquier cosa (228, 11-14); lo que no sucede es porque *El no lo quiere»* (265, 10-13), y, cuando acaece, es porque *Dios lo quiere así, y para bien será»*. (276, 39).

> «Lo mismo, lo mismo que te pueden tumbar a tí; que en la que hicimos con las gentes de don Enrique me libré porque *estaba de Dios*, ya sabrás». (146, 32-34).

Aunque a veces «permite una desgracia» (234,35), todo lo hace (38, 1) o consiente (45, 17; 187,18) para bien de los hombres; por eso, nuestra respuesta frente al pasado siempre tiene que ser agradecida (33, 5-6) y, frente al futuro, confiada (232,2), porque El *«proveerá lo mejor»* (296, 27-28). Y cuando es el hombre quien actúa, lo hace *«con la ayuda de Dios»* (318, 21-22; 285, 11-12), con *«su favor»* (70, 27-29) o *«con su inspiración»*. (156, 17).

Esta convicción providencialista y estos sentimientos de confianza constituyen el fundamento de expresiones lexicalizadas que, convertidas en meras fórmulas, se repiten a lo largo del libro: *«quedarse con Dios»* (318,1), *«Dios me valga»* (322, 28), *«vete con Dios»* (333, 85). En definitiva, *lo que El disponga está bien.* (330-13).

Pero, además, Dios manifiesta su voluntad por medio de leyes que los hombres

(10) Debemos hacer notar, sin embargo, que no se hace mención alguna al misterio de la Santísima Trinidad.

deben cumplir (64,22) de manera que el fundamento de la moral son precisamente los mandatos divinos:

> «Anda, anda, *que Dios te lo manda,* así bajito que no me oyesen los demás zagales». (280,2).

Y las acciones buenas serán recompensadas por Dios (45,24; 157,26) que es el que todo lo paga (189, 17) porque es el único justo juez:

> «Mi pena de amores, sólo Dios puede juzgarla, no los hombres ni las leyes». (207, 27).
> «...de otra manera acabe yo, Dios nuestro Señor me va a escuchar si no me escuchan los jueces». (229, 11-13).
> «Porque, si hay un Dios en el cielo, por lo más santo te juro que se tiene que fijar en lo mío. ¡Ese se tiene que fijar!... (319, 2-4).

Pero, aunque la divinidad se convierte así en norma, garantía, estímulo y razón de la conducta humana –actuar bien es cumplir la voluntad de Dios, delinquir es desobedecerle; el que es bueno será premiado, el que es malo, recibirá castigo (32,33; 38,31)– siempre queda la esperanza de que Dios es misericordioso y sabe perdonar:

> «Sin necesidad me las jugué todas, *Dios ha de perdonarme* pero yo quería un adornito». (103, 26-27).

Y el hombre que no es capaz de ajustar su vida a esa voluntad divina, perderá el rumbo navegando «a la buena de Dios» (170,34) corriendo, incluso, el riesgo de ser «abandonado de su mano». (249,20).

El nombre y la persona de Cristo

De las quince veces en que se menciona a Cristo, seis se hace con una intención meramente expresiva. Se trata de un refuerzo léxico que intensifica tanto las afirmaciones como las negaciones, y les confiere un valor absoluto. Como podemos ver en el siguiente ejemplo, *todo Cristo,* equivale a decir todo el mundo.

> «la entrada, trabajosa y a medio tapar, ayudaba a que no se metiese allí *todo Cristo*». (18,11-2).

Con este mismo valor extensivo y enfático usa otra fórmula que encierra una contradicción teológica. A Cristo, que es el Hijo por excelencia, lo llama Padre.

> «Compré dos barajas, las aliñé con mucho arte y se las jugué con ellas a *Cristo Padre,* desde negros ricachos y algún amarillo de la China». (75, 22-24).

El nombre de Cristo también dota de una singular fuerza expresiva a expresiones negativas.

> «Viéndonos en ese aturrullado trajín alzaban unos la vista al cielo y otros adelantaban las manos lo mismo que el patrón, por sentir en ellas el viento, que había ido tan a menos como para no levantar un pánico en nadie, *ni Cristo quien tal vio*». (178, 11-14).

Esta misma fórmula se repite en un contexto intensamente emotivo.

> «Y el colmo es que no haya en Cádiz fuerza ni tropas para sujetarlos, *ni Cristo quien tal vio*. (319, 16-17).

También encontramos dicho nombre, cumpliendo idéntica función enfática, junto a pronombres interrogativos.

> «–¿Pero *quien Cristo* es la Astrea esa?– salté. (86,14).

Y en otras ocasiones se usa como sujeto de una oración adverbial totalmente lexicalizada que significa, simplemente, muy lejos.

> «Ya a la noche, di por loco y por imposible que el Honrado pudiera ampararme, aún con toda su buena fe y allí perdido como yo andaba, *donde Cristo dio las tres voces*». (61, 17-19).

Cristo también es reconocido como norma de conducta, como maestro que dicta las pautas del comportamiento y «enseña los principios de la moral» (121, 1-9). El será el definitivo juez, el que, en última instancia, deberá dictaminar sobre cada una de nuestras vidas.

> «Lo que yo quiero es que Él y tú y los señores jueces y *Cristo Santo*, estén en lo mismo en que yo no tengo arte ni parte en lo de la pastelería de Puerto Chico» (32, 33-35).

Y cuando se ciernen peligrosas amenazas o se corre el riesgo de situaciones comprometidas, lo mejor es encomendarse a la protección de Jesús, el Nazareno.

> «Sal de aquí por ese corredor y vele pidiendo al *Nazareno* no encontrar esperándote en la puerta del penal a los de los hábitos y los hoguerones». (335, 21-23).

Finalmente, se menciona a Jesucristo en dos situaciones singularmente dramáticas; las dos están relacionadas con el tribunal de la Inquisición. Un inquisidor, que «ladra» latines y cuida de que la chamusquina no llegue a tostar al Cristo, sube un crucifijo amarrado a una pértiga hasta la cara de una vieja mientras que ésta es quemada en una hoguera. En la segunda ocasión, se trata de un comentario que

hace Juan Cantueso a Román Irala, el supuesto transcriptor de sus aventuras. En él, de manera hiperbólica, expresa con extraordinario vigor, la rigurosa meticulosidad atribuida al Santo Tribunal:

> «Así que sácate de la cabeza esas pamplinas del día de mañana, y ponte en la que hoy habría de caernos si el San Tribunal te llega a echar mano de estos papeles, sabiendo tú tan bien como yo que esa gente acaba enterándose hasta de donde se aparean dos moscas, y metiendo en sus listas al que no diga *Jesús* después de estornudar». (249, 22-27).

La Virgen y los Santos

En comparación con las referencias genéricas hechas a Dios, y a las veces que se nombra a Jesucristo, la Virgen aparece en escasas ocasiones –siete exactamente–. Está adornada también de infinito poder y, por esta razón, sirve para reforzar expresiones hiperbólicas y comparaciones exageradas:

> «Con tanto forastero, *ni la Virgen Santa* que bajara puede allí aligerar el paso por las calles». (100, 15-18).

La Virgen del Carmen, patrona del mar, en versión de los frailes –probablemente carmelitas–, es considerada como dueña de los navegantes:

> «Andaba por allí un fraile barbaslargas y me dice al verme recién apuntado:
> –Mira, hijo, que ya es *tu dueña la Virgen del Carmen*.
> –Pues, bueno –le contesté.
> Ni con intención ni sin ella se lo dije, pero noté que no le caía en gracia, qué querría él que le dijera. Anda que no es cosquillosa esa gente». (118, 30-36).

La patrona de Cádiz, la Virgen del Rosario, aparece también como protectora y ayuda eficaz en las adversidades. Gracias a ella y al poder milagroso de su escapulario, con un simple tirón, un marinero «muy rezador» curó a un compañero gallego que quedó desnucado por un batacazo. El marinero castellano, a pesar de no ser de Cádiz, se comporta como fervoroso devoto de la Galeona y relata su versión del origen histórico de la Iglesia y Convento de Santo Domingo, lugar donde se venera la imagen de esta Virgen:

> «Era castellano de la parte de Castilla la Vieja pero viviendo en Cádiz hacía mucho y muy dado a la *Virgen Galeona*, así que, para virarle la cabeza al desnucado, se quitó un *escapulario de la Galeona*, se lo

puso a él y luego dijo que por eso habían salido bien del trance y que, siendo yo gaditano, cómo no iba a saber que, en la quema grande, los ingleses habían arrastrado por las calles a la *Galeona* con una soga, siendo ella la que era, hasta dejarla tirada como un perro muerto en un muladar, donde por desgravio, le hicieron después su iglesia los frailes dominicos». (125, 19-27).

Curiosamente, y aunque sea sólo en la ficción, podemos contemplar un retrato, hecho por el pintor Esteban Murillo, en el que el protagonista de la novela, Juan Cantueso, está junto a la Virgen María. A cambio de un almuerzo y de dos reales, aceptó posar de modelo del rostro de uno de los personajes que aparecen, posiblemente, en el cuadro de «La Adoración de los Pastores» del pintor sevillano. (114, 23-25).

Diferentes advocaciones de la Virgen sirven lógicamente para dar nombres a iglesias, personajes, embarcaciones y ciudades como, por ejemplo, La Purísima (187,28), la Asunción (200,15) Nuestra Señora del Amparo (71,20) o la Princesa de los Cielos (156,2). La madre y las dos hermanas de Miguel encomendaron a la Virgen del Aguila, patrona de Alcalá de Guadaira, que le hiciera desaparecer la exagerada y enfermiza pasión que sentía por Anica, (273, 12-20).

A lo largo de toda la novela aparecen refencias a múltiples personajes religiosos tanto pertenecientes a las Sagradas Escrituras como a la Historia de la Iglesia. Del Antiguo Testamento Adán y Eva (166,21), Caín (105,17), el ángel Tobías (50,23) (304,28); del nuevo Testamento, además de Jesús y María, los Santos Inocentes, (201,9), Santa Ana (114,4). A los Doce Apóstoles se mencionan en grupo y personalmente a San Juan, (137,2; 185; 193,195), San Pedro y San Pablo (137,2) (240,20) Santiago (241,22), el arcángel San Gabriel (312,7) el evangelista San Marcos (102,26) y, finalmente, Herodes y Pilato.(254,4).

Y del Santoral aparecen los siguientes: San Antonio (120,30), Santa Bárbara (239,8) San Bernabé (79,17), Santa Catalina (320,35), San Cosme (252,37), San Damián (252,37). Santo Domingo (143,31), San Felipe (298,15), San Francisco (325,28), San Giacomo del Opio (96,2), San Gil (162,6), Santa Inés (259,26), San Juan de Dios, (289,30), San Luis (94,25) «San Malo y San Peor» (243,27), San Nicolás (77,37), San Quintín (259,26), Santa Rosa (118,28), San Salvador (240,8), San Sebastián (298,21), Santa Servanda (201,10), San Tarsicio (320,20) y San Vicente (319,9).

La Institución Eclesiástica

En cuatro ocasiones se hace referencia directa a la Iglesia Católica. En todas ellas se pone de manifiesto una actitud reverencial que incluye sentimientos de

temor, respeto, veneración y hasta de amor. La Iglesia es una institución importante y poderosa, situada al mismo nivel que los poderes políticos y económicos que dominan todos los pueblos. Ella, además, dicta e impone las normas de conducta que todos deben observar. A la Iglesia se la señala también como corresponsable de la triste situación por la que atraviesa España. Eschuchemos la versión que recibe Juan Cantueso a su paso por Lisboa, cuando volvía definitivamente a su patria:

> «Entre esa gente de nuestra nación no me hice ver de caballero ni de mísero, sino de medianos pelo y pasar. Todos, aun los no huídos de su tierra, daban en la misma y descontenta parla: que España estaba por los suelos, sin industria, saberes, fuerza ni chispa de libertad, todo en pura roña silenciado, con castigo fijo para quien levantase una voz y haciendo Corona, Inquisición, Iglesia y señorío por tapar el cielo con un cedazo». (248, 21-27).

El padre de Miguelito, para animar a Anica a que se casara con él, y así devolverle la fuerza y la salud, se apoya en el parecer del párroco y en el consejo de la Madre Iglesia:

> «Pero no habiendo ya otra salida que no diese un escándalo mayor o en un mal fin de Miguelito, es nuestro parecer y el del *señor párroco*, pedirte lo ponga en salud aviniéndote a ser su mujer antes de que sea tarde. Todos lo ven y aconsejan así, desde la *Madre Iglesia* hasta aquella vieja de las cuevas, con que danos paz, si es que unirte a nuestro hijo no te mete en pecado por lo que sepamos ni contraría demasiado tus deseos». (275, 36-39; 276, 1-4).

No deja de llamar la atención la interpretación que hace Juan Cantueso del comportamiento de los clérigos de Venecia que durante las fiestas del Carnaval, según él, se disfrazaban para conseguir que el pueblo, en justa correspondencia, cumpliera con las normas de la Iglesia:

> «Pero, hasta no verlo con los ojos, no me creí yo que el *Nuncio del Papa y los curas* tuviesen que ir también de fantoches, llevando su narigón color berenjena o, cuando menos, su mascarilla de careta, porque, si no, quedábanse sin los poquitos que iban a sus misas y sus cosas, ni, *cumplía nadie con la Iglesia si no los veían a ellos cumpliendo con el carnaval*». (100, 18-23).

En Puerto Rico el mismo Juan Cantueso, tras vestirse con el uniforme de un militar español que encontró muerto muy cerca de la playa, dio las siguientes razones para exigir respeto de los pobres habitantes de aquellas chozas.

«Mi nombre es Manuel de Valdivieso y soy del Cádiz de la España, destinado en la guarnición de San Juan y respetuoso como el que más de Su Majestad y de la Santa Iglesia Católica, así que respeto quiero». (193, 34-36).

A lo largo de toda la novela se hace mención a múltiples eclesiásticos pertenecientes a diferentes categorías. El papa es considerado junto al Rey, como la encarnación de la dignidad y del poder. El Honrado, para describir la importancia y dominio del dueño, amo y querido de Anica, usa la siguiente fórmula:

«Llegaba la fuerza de su mano *desde el Rey hasta el Papa Santo*». (53,26).

Al Papa se le reconoce también su condición de gobernante con mando militar. Corradino, el amigo veneciano de Juan Cantueso, el sarasa, fue quien le puso al tanto de los problemas que enfrentaban al Papa con España.

«Cada vez más nervioso, siguió diciéndome Corradino que España había puesto al *Papa* peor de lo que ya estaba con Venecia, que por eso no los ayudaba contra los turcos las tropas del *Papa*, y, en fin, que tanto había malmetido España a su República con el *Padre Santo* que, estando él de reposo en el campo el último verano, algo pasó que tuvo el *Papa* que salir para Roma a toda bulla, arremangándose las túnicas y pegándole espolazos a una mula como si se los diera en los lomos al embajador veneciano». (97, 16-23).

El papa llega, incluso, a ser objeto de un apasionado enamoramiento de una india brasileña, Ñusta de Rio, entusiasmada por los sermones de dos padre dominicanos:

«Hasta tanto oyó ella alabar al *Santo Padre* y hablar de los resplandores entre los que el *Papa* vivía, que cayó en deseos de él y anduvo un tiempo rogando a esos frailes y a cuanto hombre adinerado se encontraba, vieran modo de mandarla a Roma para satisfacerse el gusto. No la encalmó el escándalo de todos ni que le dijesen que el *Papa* es un viejo, a lo cual replicaba la Ñusta que ya sabría despabilarlo y que a él no iba a pesarle pasar con ella una noche y aún dos.» (200, 38-39; 201, 1-6)

El prestigio intelectual del Papa también se declara implícitamente en una expresión de carácter enfatizante e hiperbólico. Hablando precisamente de Corradino, Juan Cantueso dice «que leía más que el *Papa*» (78, 31).

Además del Santo Padre, en la novela se hace referencia al Nuncio (100,19), a

varios curas (275,5), a un párroco –el padre Valdés– (333,30), a fray Ambrosio, clérigo de los Agonizantes de San Camilo (126,23), a los frailes de la Merced (128,35), a la abadesa de las Trinitarias de Osuna (234,33), a las Monjas de Almería (276, 20), al Cabildo (53,19), à las Monjas Descalcitas (315,6).

Su padre, natural de Córdoba y de nombre Luis, era un canónigo elegante, de fácil palabra, jovial y presumido. A pesar de que sólo lo vio escasas veces y de que jamás habló con él, su imagen se le grabó profundamente:

> «Tengo su figura muy presente, con el rostro carilargo pero de buen ver. Era hombre galán, al que parecían sobrarle los hábitos. Aseado, alto, con maneras de hidalgo, el porte alegre y una buena labia que no había más que verlo recogerse el manteo, en esta esquina sí y aquella no, para darle palique y brometas a unas y otros, aunque sin perder la compostura ni dejar sus apariencias.» (8,32-37).

Esta imagen atractiva y este porte interesante serán, en hipótesis de Juan, el reclamo que sedujo y engañó a su madre:

> «Con estas mañas digo yo que llegaría a arrimarse a mi madre, una mozuela del arroyo, corta de talla pero de buenas carnes, tostadilla y graciosa.» (9, 3-4).

De todas maneras, Juan conservó durante toda su vida un recuerdo triste que, a veces, le empujó a reaccionar con premeditado resentimiento. A propósito del apellido manifiesta: «Cantueso, mata dicen ser de buen olor pero para mi fue pura peste.» (8, 26-27). Y, cuando trata de explicar el percance de las relaciones amorosas con su madre, no duda en afirmar que «de seguro que, apenas beneficiársela y preñarla, mi padre ya no quiso saber más de ella.» (9, 3-4).

Este aborrecimiento le fue creciendo progresivamente sobre todo al comprobar que, no sólo rehuía encontrarse con él y con su madre, sino que mantenía a otras «barraganas suyas». (12,32).

Su aversión también tenía un fundamento religioso:

> «Lo miré malamente porque ya iba yo sabiendo que no es bueno andar sin bautizar, cuando además él bautizaba a tantos que no eran suyos, y que lo de llevar Juan por nombre fue nada más porque se le ocurrió a la que ayudaba a mi madre cuando le llegó la hora». (12, 25-28).

Pero esta profunda antipatía no sólo se mantuvo en el contorno de los sentimientos, sino que la tradujo en acciones agresivas:

> «Le tomé, en fin, tan grandes ascos y enfado que, apenas emprender mis primeros aleteos de rateruelo, me hice su sombra y di en pegarme

a él y andarle atrás como mosca cojonera, procurando que no me viese: fui yo quien vio hueco una mañana para meterle los dedos y jalarle de la bolsa. Nada más que nueve reales tenía cuando, en hombre de tanta soberbia, esperaba darme con un centenar. Pero un centenar me parecieron los nueve, del gusto que me dio dejarlo sin ellos, uj, y por la herejía de robarle a un cura. A los diez pasos notó él la falta y se echó a pegar voces y mangazos, descompuesto como si hubiera perdido la cabeza:

«–¡Al ladrón, al ladrón–!» (12,36-39: 13, 1-7).

Juan no disimula el gozo que le produce verlo sufrir e incluso se detiene para detallar con fruición algún contratiempo desafortunado que contribuyó inesperadamente a aumentar su desdicha:

«Y encima lo bañaron con una palangana de meados, por no oir en su desconsuelo el aviso de *agua va* que desde una ventana alta estaban dando». (13, 8-10).

A la madre, por el contrario, le unen sentimientos de afecto, respeto y gratitud. Se sabe y se siente hechura suya: Fruto de sus aspiraciones y frustaciones, de sus gozos y sufrimientos. Le profesa una auténtica devoción y a ella le ofrece la ganancia de sus fechorías:

«Medio real de los nueve me los gasté en pan, hueva seca de atún, cecina y confituras. Los otros ocho y medio los puse a la noche en la mano de mi madre, diciéndole:

–Ten, madre, que bien tuyos son. Me preguntó por qué le decía eso y me callé mi boca» (13, 13-18).

«Me dio y me enseñó mi madre cuando pudo, que no fue mucho. Alguna noche hasta me habló del temor de Dios, y eso se me quedó más, y de otras cosas de virtud». (17, 15-17).

Cultos y Ceremonias

Entre las celebraciones litúrgicas y prácticas de piedad referidas en la novela, las misas ocupan un lugar privilegiado por la extensión e importancia que se les concede.

Anica, cuando estaba secuestrada por el señor de Riarán, sólo podía sacar un pie de su puerta cuando iba «a *misa de alba* los domingos y fiestas gordas, y acompañada por su custodio» (52, 27-29). Y, cuando divisaron Venecia, tras escaparse de un barco turco, «cinco hombres que la sabían, estaban cantando a popa pedazos de

la misa del Espíritu Santo como para dar las gracias por el buen viaje» (71, 23-25).

En el Caribe, Juan Cantueso formó parte de un grupo, que dirigido por Amaro, se dedicaba a recoger perlas reservadas al Rey y, ante el temor de ser denunciado, se vio obligado, siguiendo instrucciones del patrón, a matar a un vigilante negro y, «antes de hacer la repartición, apartó ocho pesos para decirle al negro muerto una misa en el primer lugar con iglesia por donde cayera *La Garzona* como a los que morían en Mosquilla; a él nunca se le va lo de mirar por los difuntos. Lo mismo manda una *misa* para uno que para veinte.» (154, 28-33).

Juan, que llegaba incluso a comprender que se celebraran misas en sufragio del desgraciado negro, no aceptaba que se hubiera hecho lo mismo con otro señor muy bien vestido, el que él mismo mató con un sable:

> «Su misa al negro, sí. Que la valía. En cambio, aquel tan negro, el señorón que te dije, ni las merecía ni según lo dejé le habrán valido misas, sino rosarios muy repartidillos» (154, 34-36).

Esa incoherencia violenta en el que roba y acude a misa, mata a un hombre y reza por su alma, se pone de manifiesto de manera altamente sorpresiva en el relato con el que Juan explica la aguda preocupación religiosa de Amaro Bonfim quien no dudó en disparar a uno, por no arrodillarse durante la Consagración:

> «Hombre de religión. Mucho se santiguaba. Cosa que me refirieron y no ví, pues pasó antes de yo llegar, fue el que el Portugués le hizo decir misa en Mosquila, para él y su gente, a un padre cura apresado en nuestra tierra de Nueva Granada, que luego se le dio libertad en Puerto Velo, y al Paternoster no le llegaba la camisa al cuerpo trabajando para aquella parroquia. Se le acercaba el Santo Libro cuando quería abrirlo, le temblaba el copón hasta chorrearle el vino por las muñecas y no daba con los amén. A tiempo de levantar la hostia, pan duro de galleta porque otra cosa no había, oyéronse entre los hombres unas palabras y sonó un tiro. Uno de los que estaban alante se fue al suelo con un boquete en la nuca y Amaro, soplándole el humillo al pistolón y volviendo a enfajárselo, alzó la voz muy sereno y le dijo al cura que le reprendió a aquel animal el no hacer ante el Cuerpo de Dios la reverencia del caso, que le había contestado con una blasfemia, y que siguiera con su misa. Eso fue un día domingo. El lunes no hubo quien diese con el capitán en todo el día, y El Mono no era hombre de embustes.
>
> A solas donde nadie lo viera estuvo –me contó a mí y a nadie más–, ayunando en cueros por la selva de la mañana a la noche. Pegándose azotes. Llorando al muerto» (139, 36-39; 140, 1-9).

Juan Cantueso, ya en Cádiz, abonó pingües estipendios para que en cinco iglesias diferentes se celebraran funerales por el alma del contramaestre de su amigo Amaro. Impuso como condición que los ornamentos litúrgicos fueran negros y que en las puertas de los respectivos templos se anunciara desde la víspera de cada celebración que la misa se aplicaría por el alma de «El Mono»:

> «Contestáronme los clérigos muy alegres que sería cumplido mi encargo pero que supiese darles nombre y apellido del difunto, por no ser cosa de razón avisar a los fieles de que iba a oficiársele misa a un mono, así fuera mote cristiano. Repliqué que eso era lo uniquito que había de ponerse y que, si no se hacía, aunque lo que se da no se quita y ya eran suyos los veinte doblones, no acudiesen a mi padres ni obispos, pues ni un octavo más me sacarían. De modo que me hicieron caso, y hubo luego mucho corrillo y golpe de pecho con aquel anuncio en las tablillas y con que, en el momento preciso de las mismas, encomendasen los curas a Dios el alma de su hijo El Mono, alzando la voz y volviéndose como está mandado» (315, 17-27).

A la Iglesia Mayor acudió finalmente Juan Cantueso cuando ya estaba destrozado por la mala vida, por la falta de pan y por la sobra de vino. Se sentía hastiado del mundo y de su propia existencia, cansado y sin fuerzas para sobrevivir. Una tarde, al ver las puertas de la Iglesia Mayor totalmente abiertas, aprovechó para, en medio de aquel escenario de luces y colgaduras, proclamar la conlusión a la que le había llevado su accidentado recorrido:

> «que mentira era todo, gusanera lo de arriba y lo de abajo y lo de en medio, y todo mojiganga y morisqueta, Dios y el Rey, y el día y la noche, y la hora de cada nacimiento y la de cada muerte». (317, 18-21).

No pudo, sin embargo, cumplir su propósito, pues dos alabarderos lo tomaron por los brazos y lo echaron rodando por las escaleras del atrio.

Juan cuenta también su asistencia, «atusado con sus mejores ropas», a la procesión del Corpus Christi. Detalla con minuciosidad el valor material de la custodia –«Y te digo que eso es como un barco de riqueza calle alante, que hasta en el ruido de las campanitas le vas escuchando la plata de precio, y toda esa torre es de ella, sin remiendo ni faramalla...»– la presencia de militares armados, según su interpretación para vigilar tanta riqueza, la abundancia de autoridades y de clérigos, el colorido de las banderas, la «jumera» del incienso y las músicas de «esos tres sochantres flamencos de los de iglesia, que cantan como las sirenas del agua» (309; 15-16).

Podemos hacer también una variada relación de objetos religiosos en la que no faltan ornamentos litúrgicos, ropa de comunión (192,34), el crucifijo (121,32), un sagrario y un cáliz (212,336), un incensario (41,1), rosarios y estampas (275,18),

el paso de la Santa Cena (308,34), el escapulario de la Galeona (125, 3), y hasta media uña de San Damián, engastada en su relicario de oro (275,20).

El inventario de las diversas fórmulas de oración que se emplea en la novela resulta igualmente extenso. Las más abundantes son las expresiones de juramentos y de promesas. En varias ocasiones se pone por testigo a Dios (280,37; 325,9), al Cuerpo de Dios (41,30), a Cristo (335,37), a los clavos de Cristo (93,1), a todos los santos del Cielo (43,19) e, incluso al Arca de la Alianza y a la de Noé:

> «Si es menester, se lo juro por el Arca de la Alianza y por la de Noé, que el Diluvio y la compasión de Dios dejaron en lo alto del Monte Ararat» (41, 15-17).

Son también muy frecuentes las oraciones deprecatorias. Al final de la novela, cuando ya teme un final fatal, Juan Cantueso le recomienda a Román Irala, el mozo a quien relató su vida, que le pidiera al Nazareno que no se encontraran esperándole en la puerta del penal «los hábitos y los hoguerones» (335, 21-23). Los padres de Miguelito, enfermo de amores por Anica, encomiendan a la Virgen del Aguila de Alcalá la solución del desarreglo y de semejante antojo (273, 35-38). El resto de oraciones de súplica, está dirigido a Dios: Se le pide que «guarde», «bendiga» (58,28), «ampare» (147,3), «ayude» y «defienda» (221,18) a los hombres que se encuentren en situaciones difíciles. También se repiten varios modelos de oración propiciatoria: se invoca a Dios en reiteradas ocasiones para que «perdone» (134,7) a los que han muerto, y para que los tenga en su santa gloria (137,10).

> «¡que Dios me perdone y en su seno lo tenga, Pascualito Colarte!» (156,1).

No faltan tampoco oraciones eucarísticas, de acción de gracias, dirigidas a Dios (246,29) y a «toda Corte celestial con sus ángeles y sus santos, y hasta a los del infierno, que allí tampoco han de faltar los suyos» (62, 37-39). E, incluso, se pueden leer algunos ejemplos de frases de carácter latréutico, como por ejemplo, «Dios sea loado» (64,13).

Imágenes religiosas

Las imágenes –comparaciones y metáforas– construidas a partir de referencias sagradas constituyen elementos valiosos para la descripción y caracterización del perfil religioso de la novela que estamos analizando. En ellas se ponen de manifiesto convicciones profundas que, en ocasiones, pueden determinar y explicar comportamientos, en apariencias al menos, incoherentes. Muchas veces, una imagen, incluso lexicalizada, define mejor una creencia que una fórmula teórica y doctrinal.

La religiosidad es una actitud y un comportamiento,es convencimiento racional e impulso emotivo. La dimensión religiosa ha configurado de tal manera la vida social y familiar que difícilmente se podrían evitar, sin riesgo de mutilación o de caricatura, las referencias religiosas, al fabular conductas humanas.

Muchas de las hipérboles anteriormente analizadas tienen, como hemos visto, su fundamento en la convicción de la grandeza, poder, sabiduría, etc. de Dios. Juan Cantueso todavía niño, cuando se enteró de que el Conde iba a pasar por la playa, «estaba en planta bien temprano, tendiendo la vista a tontas y a locas por los arenales, como si en vez del Conde, fuera a ver al *propio Dios*». (16, 26-28). Y al final del relato, para referirse al asalto en corso del francés Pointis a Cartagena de Indias, apostilla: «acuérdate de que entonces fue cuando armaron *la de Dios*» (300, 28-29).

Las comparaciones no sólo se elaboran a partir de las grandes verdades o de los principios fundamentales sino que, con frecuencia, se apoyan en detalles anecdóticos que también revelan convicciones no menos profundas. Veamos algunos ejemplos:

Entre los que Juan conoció en la almadraba, recuerda a «El Gato del Perchel, que hablaba quedo y dulce *como una monja*» (13, 32-33). A las cinco o seis semanas después de haber efectuado su primer robo, se quedó «limpio *como una patena santa*» (33-8). La primera vez que Juan Cantueso se acostó con Anica, a pesar de la estrecha vigilancia a que la había sometido el duque, estuvo sin poder conciliar el sueño «*como ánima del purgatorio* de un lado para otro de la cuadra» (54, 2-3). Al final ya del relato le comenta a Irala: «así se vean ahora todos tan atrapados como yo lo estoy *como San Tarsicio bendito* cuando los judíos le quitaron la hostia: sin más que la voluntad de no perderla y las pedradas con que lo majaron» (320, 19-22). Y, si uno de los de la Justicia tenía «*carita de monaguillo*» (102,8), Juan después de pasar una noche con La Curruca, «andaba de los de abajo vacío *como tripa de sacristán*» (29, 22-23).

A modo de Conclusión

Tras el análisis que acabamos de efectuar, podemos llegar a la siguiente conclusión:

– Efectivamente, Dios es una realidad presente a lo largo de toda la novela. Se le considera, fundamentalmente, como la personificación de la Verdad, del Poder, de la Justicia y de la Misericordia. Se define la Divinidad como una fuerza irresistible que mueve el mundo y determina el curso de la Historia. *La Canción del Pirata* es una novela religiosa en cuanto que incluye a Dios como uno de sus elementos integrantes y como una referencia inevitable.

– No podemos decir los mismo sobre su condición cristiana, las aspiraciones y deseos que mueven a los personajes, los sentimientos y emociones que expresan, los juicios y valoraciones que formulan y las actitudes y comportamientos que adoptan, están lejos de los esquemas teóricos y de las pautas morales del Evangelio. Los principios y criterios que rigen las vidas que se relatan nada tiene que ver con los valores fundamentales del mensaje cristiano. Las referencias a Jesucristo, a la Virgen y a los santos, a la Iglesia y a los Sacramentos, se limitan a aspectos externos y, generalmente, a los menos caracterizados desde el punto de vista teológico e, incluso, sociológico. En ocasiones, se acentúan de tal manera las anécdotas caricaturescas, que llegan a distorsionar una visión realista del comportamiento religioso de aquella sociedad considerada en su totalidad.