

**Pecado, conversión y muerte de María Antonia Fernández Vallejo, *La Caramba* (1751-1787).
Sobre lecturas y apropiaciones del mito de la pecadora penitente en la literatura de cordel**

**Sin, Repentance and Death of María Antonia Fernández Vallejo,
La Caramba (1751-1787). On Readings and Appropriations
of the Myth of the Holy Harlot in the Chapbooks**

Claudia Lora Márquez

Universidad de La Laguna

<https://orcid.org/0000-0002-2038-3702>

CESXVIII, núm. 35 (2025), págs. 97-127

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.35.2025.97-127>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



Universidad de Oviedo



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

En este artículo se estudian tres pliegos de cordel publicados en 1787 relativos al proceso de pecado, conversión y muerte de la actriz-tonadillera María Antonia Fernández Vallejo, *La Caramba*. Primero, se llevará a cabo una revisión de las figuraciones de la pecadora penitente en la literatura de cordel dieciochista. En segundo lugar, se intentará demostrar que los impresos examinados adaptan los códigos de la literatura devocional con el objetivo de contar la historia de una mujer caída, insertando dichas referencias en una dimensión particular y humana. Por último, a la luz del concepto de apropiación enunciado por Roger Chartier, se explicará cómo en la Ilustración estas historias admiten una pluralidad de lecturas que superan la visión contrarreformista, cuya cristalización en la literatura termina de concretarse en el siglo XIX.

PALABRAS CLAVE

María Antonia Fernández Vallejo, actriz, pecadora penitente, literatura de cordel, lectura, apropiación

ABSTRACT

This article examines three chapbooks published in 1787 concerning the process of sin, conversion and death of the *actriz-tonadillera* María Antonia Fernández Vallejo, *La Caramba*. First, a review of the representations of the holy harlot in 18th century chapbooks will be carried out. Secondly, we will attempt to demonstrate that the printed works examined adapt the codes of devotional literature with the aim of telling the story of a fallen woman, inserting this framework in a specific and human dimension. Finally, with regard to Roger Chartier's concept of appropriation, it will be explained how, in the Enlightenment, these stories admit a multiplicity of ways of readings which broaden the counter-reformationist approach, the embodiment of which in literature would be completed in the 19th century.

KEYWORDS

María Antonia Fernández Vallejo, actress, holy harlot, chapbooks, reading, appropriations

Recibido: 17 de septiembre de 2024. *Aceptado:* 4 de febrero de 2025.

Preámbulo

Los días siguientes al 10 de junio de 1787, los ciegos papelistas de Madrid pusieron a circular por las calles, plazas y mentideros una multitud de impresos sobre un único asunto: la muerte de María Antonia Fernández Vallejo, tonadillera que había sido aplaudida y admirada en los teatros y coliseos de España. No es de extrañar que los vendedores tuviesen puestas sus esperanzas en que la noticia les reportase jugosas ganancias, pues todo el mundo quería conocer los detalles de los últimos momentos de la vida de una actriz cuya fama era comparable a la que gozaron otras comediantas de aquellos tiempos, como «la Tirana, Mariana Alcázar, Catalina Pacheco la Cartuja y, sobre todo, María Ladvenant» (Martín Gaite, 1981: 101).

El apodo por el que fue conocida, *La Caramba*, tiene su origen en la letra de una tonadilla que María Antonia empezó cantando a su llegada a la corte, en 1776, donde se repetía precisamente este vocablo («caramba»).¹ Al parecer, la ejecutaba con tanta gracia que el nombre terminó por ser indisoluble de su persona:

Un señorito
muy petimetre
se entró en mi casa
cierta mañana,
y así me dijo al primer envite:
Oye usted, ¿quiere usted ser mi maja?
Yo le respondí con mi sonete,
con mi canto, mi baile y soflama:
¡Qué chusco que es usted, señorito!
¡Usted quiere...! ¡Caramba! ¡Caramba!
¡Que si quieres, quieres, ea!
¡Vaya, vaya, vaya!
Me volvió a decir muy tierno y fino:
María Antonia, no seas tan tirana:
mira, niña, que te amo y te adoro

¹ Se trata de la *Tonadilla a solo con violines y tromba. La Caramba*, anónima y fechada en Zaragoza (Lolo, 2003: 132)

y tendrás las pesetas a manta.
Yo le respondí con mi sonete,
con mi canto, mi baile y soframa:
¡Qué porfiado es usted, señorito!
¡Usted quiere...! ¡Caramba, caramba!
(citado en Díaz de Escovar y Lasso de la Vega, 1924: 347-348).

Una vez que su popularidad se hubo asentado, en torno a 1778 (Cotarelo, 1897: 37), se llamó «caramba» a un adorno para el peinado hecho en forma de un gran lazo con cintas que Antonia solía utilizar, y por el que muchas madrileñas la imitaron, nobles incluidas. Sin ir más lejos, la duquesa de Alba hizo que Francisco de Goya la dibujase con uno de estos tocados.² Previamente, el pintor había mantenido una relación de amistad con la comedianta, a la que incluso retrató.



Imagen 1. *La Caramba. Antonia Fernández*, sin año.
Palacio Real de Riofrío (Segovia)

² En el *Retrato de la duquesa de Alba de blanco*, realizado en 1795.

Sin embargo, el éxito no libró a Antonia de una muerte prematura: la encontró en junio de 1787, cuando contaba tan solo con treinta y seis años.³ Había nacido en el pueblo andaluz de Motril (Granada) el 9 de marzo de 1751 como María Antonia Vallejo Fernández, hija de Bernardo Vallejo y Manuela Fernández, aunque cuando empezó a actuar invirtió el orden de sus apellidos.⁴ Antes de arribar a Madrid en 1776 como sobresaliente de música, había pasado una temporada en Cádiz que, al igual que a otros cómicos de la época, le sirvió para afianzar su formación artística (Cotarelo, 1897: 38).

Convencida de poder triunfar como actriz-tonadillera, da el salto a los escenarios nacionales, donde pronto vio cumplidos sus mejores deseos. Al decir de Emilio Cotarelo, *La Caramba*, el *alter ego* a través del que Antonia Fernández se desenvolvía en escena, supo conquistar a los espectadores gracias a «su belleza, su canto desgarrado y gitano, donde acumulaba toda la voluptuosidad andaluza, su alegre conducta y su extravagancia en el vestir» (1897: 37), elementos que, vistos en conjunto, aseguraban un resultado feliz en el ejercicio de la tonadilla.

Ahora bien, en 1787 hacía tiempo que *La Caramba* había dejado de existir para la vida pública. Su desaparición aconteció a finales del verano de 1785,⁵ justo al término de la temporada teatral, cuando Antonia paseaba por el Prado como otras tantas majas, alardeando de sus joyas y sus vestidos. Una lluvia torrencial, que parecía un aviso enviado por Dios, puso fin a la caminata, pues necesariamente tuvo que correr a esconderse en el convento de capuchinos de San Francisco situado en la carrera de San Jerónimo. La casualidad o la Providencia quiso que ese día un religioso estuviese pronunciando un apasionado sermón que penetró con fuerza en el espíritu de la mujer, quien, tomando conciencia de sus pecados, se vio abocada por una fuerza sobrenatural a implorar el perdón divino. Al regresar a casa, se deshizo «de todas sus llamativas galas y valiosos atavíos, y, vistiendo un tosco sayal, empezó una vida de penitencia que la llevó a la tumba el 10 de junio de 1787» (Díaz de Escobar y Lasso de la Vega, 1924: 348).⁶

Se había obrado la conversión del «ídolo de públicos alegres» (Díaz de Escobar y Lasso de la Vega, 1924: 347) en la «beata María Antonia», como desde en-

³ La nota 9 resume las diferentes noticias que se han expuesto acerca del año exacto del fallecimiento.

⁴ El enredo se deshizo en su testamento, con fecha del 7 de mayo de 1787, y en su partida de defunción.

Emilio Cotarelo transcribe y analiza estas fuentes en su estudio sobre María del Rosario Fernández, *La Tirana*, donde hay no pocas páginas consagradas a la figura de *La Caramba* (1897: 64, 273-274).

⁵ Sobre las discrepancias en la datación de este acontecimiento, véase la nota 9.

⁶ Cuando se trata de reconstruir los instantes previos al arrepentimiento de pecadora, así como su conversión y muerte, los testimonios de Narciso Díaz de Escobar y Francisco de Paula Lasso de la Vega (1924), Nicolás González Ruiz (1944) y Antonina Rodrigo (1972) se ajustan en lo sustancial a lo que décadas antes había expuesto Cotarelo (1897), quien basa sus apreciaciones en la carta de dote, el testamento, la partida de defunción y en ciertas afirmaciones de los contemporáneos de Antonia o de personas que vivieron en fechas inmediatamente posteriores a su fallecimiento.

tonces la bautizaron sus contemporáneos. Nicolás González Ruiz, en la monografía pionera *La Caramba (vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII)* (1944), daba cuenta de la extraordinaria metamorfosis con estas palabras:

La *Caramba* era notada por el lujo llamativo y la detonante extravagancia en el vestir; la beata María Antonia se vestirá tan solo de sayales burdos y telas oscuras, que en vez de marcar la bizarría del cuerpo la disimulen y en vez de llamar la atención por su lujo la llamen en todo caso por su pobreza. La *Caramba* hacía gala del ademán marcial y de la mirada retadora y provocativa; la beata María Antonia irá siempre con un largo rosario en las manos cruzadas por delante, en la cintura, y clavará la vista constantemente en el suelo [...]. La *Caramba* era una mujer bella, entrada en carnes [...]; la beata María Antonia en poco tiempo parece menguar de estatura, adelgaza, no usa afeites y le salen arrugas por doquier, la mirada ha perdido el brillo, el andar la marcialidad, el busto está flojo y caído, las caderas flácidas, ya no marcha sobre zapatitos de tacón, con airoosas cintas, sino sobre zapatillas bastas... La *Caramba* era guapa, joven, atrayente; la beata María Antonia es vieja, fea, repulsiva, por lo menos en el orden físico (1944: 191-192).

Los martirios a los que la antigua tonadillera había sometido su cuerpo desde aquel instante explican el final de su malograda vida. Nunca sería considerada santa, pero consigue que el pueblo de Madrid olvide sus extravíos de antaño, y como ella misma solicitó en su testamento, fue enterrada con el hábito franciscano, el mismo que llevan los miembros de la orden capuchina, veinte de los cuales acompañaron su cadáver hasta la capilla de la Novena⁷ en la iglesia de San Sebastián (Cotarelo, 1897: 134).

En definitiva, María Antonia había tomado la decisión de confiar su suerte al mismo destino que había guiado a las pecadoras penitentes que poblaban las páginas de los tratados hagiográficos, las vidas de santos estampadas en pliegos sueltos y los discursos que declamaban los curas en las iglesias. Estas mujeres, encabezadas por la célebre María Magdalena de los Evangelios, se habían dejado llevar por la lujuria, pero tras experimentar una revelación de orden divino, había hecho efecto en ellas primero una sincera contrición, luego una conversión y, finalmente, habían muerto en olor de santidad. En sus trayectorias vitales confluyen las dos dimensiones que el cristianismo había reservado al sexo femenino, que en un principio se presentan como opuestas, pero que en su caso resultan ser complementarias, porque la redención es la consecuencia directa del desistimiento del pecado: por un lado, representan a «las mártires, las monjas, la Virgen María, las ascetas y eremitas, las santas» y, por otro, son

⁷ La Virgen de la Novena es la patrona del gremio de los actores y actrices.

una personificación de «Venus, Eva, Lilith, la *femme fatale*, la *sex symbol*» (Fernández Rodríguez, 2019: 172). En suma, encarnan a un tiempo «la sensualidad y la devoción o, si queremos expresarlo al modo barroco, la carne y el espíritu» (Fernández Rodríguez, 2019: 172).

Buena parte de los papeles que exponían la radical transformación de la cómica se han perdido. El 15 de agosto de 1787, en el *Correo de Madrid*, se publicaba un artículo satírico donde se aludía a las «bellísimas octavas vendidas por los ciegos» a propósito de este particular (1787: 374). Antonina Rodrigo, en el libro *María Antonia La Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco* (1972), trataba de imaginar cómo habrían sonado por el Madrid de finales del XVIII las voces de «los ciegos copleros y los mendigos rezadores» al pregonar los pormenores de «la escandalosa vida y ejemplar fin de la tonadillera»:

- ¡Octavas a la muerte de la célebre tonadillera la Caramba!
- ¡Señor, cómpreme el romance de María Antonia!
- ¡Vida de escándalo y muerte ejemplar de la cómica María Antonia Fernández, alias la Caramba!
- ¡Señora, mirad su retrato grabado con los hábitos de arrepentida!
 - ¿Quién el papelito
 - quiere comprar nuevo*
 - para llorar un rato*
 - (o reír según el caso)*
 - y pasar el tiempo?*
 - Duélanse, señores*
 - de este pobre ciego,*
 - y si no que el diablo*
 - llevé lo que veo.*
- La maja que dio más escándalo en el Prado, con sus extravagantes modas...
- Relación y curioso romance de la conversión de la nueva egipciaca.
- ¡Eh, tú, ciego del Manzanares! ¿Qué romances son estos? ¿Ejemplar la Caramba? ¿Es el título de su nueva tonadilla?
- Señor, ¿acaso no conocéis el arrepentimiento de la célebre cómica?
Pienso si habréis estado alejado de la Corte...

(Rodrigo, 1972: 19-20).

De esta miríada de materiales se ha conservado una xilografía de *La Caramba* vestida de penitente y con un rosario en la mano en señal de recogimiento que, a la luz de los testimonios recabados, debió de ser ampliamente conocida.

En el texto del *Correo de Madrid* al que antes se ha hecho referencia, el anónimo autor, intentando ridiculizar a los editores del *Diario curioso, erudito, económico y comercial* que meses antes habían acogido en sus páginas un elogioso «Epitafio a “La Caramba”, célebre cómica española» (D.D.R., 13 de junio de 1787: 671), inserta este cáustico párrafo en el que se menciona la estampa:

¿Un periódico tan memorable, recomendable, inimitable, y demás consonantes en able: más *curioso, erudito, económico y comercial*, que todos los Diarios curiosos, eruditos, económicos y comerciales, pues es la quintaesencia de todos ellos, ha de andar como las coplas de Gaiferos, la Relación de la Tarántula, y el retrato de la Caramba, rodando por los públicos depósitos del unto, aceite y demás despreciables baratijas? (1787: 375).

El 20 de octubre de 1787, esta misma cabecera recordaba «el retrato natural de la *Caramba*, como nos lo vendieron los ciegos, tan muerta al vivo que parece una difunta» (1787: 488).

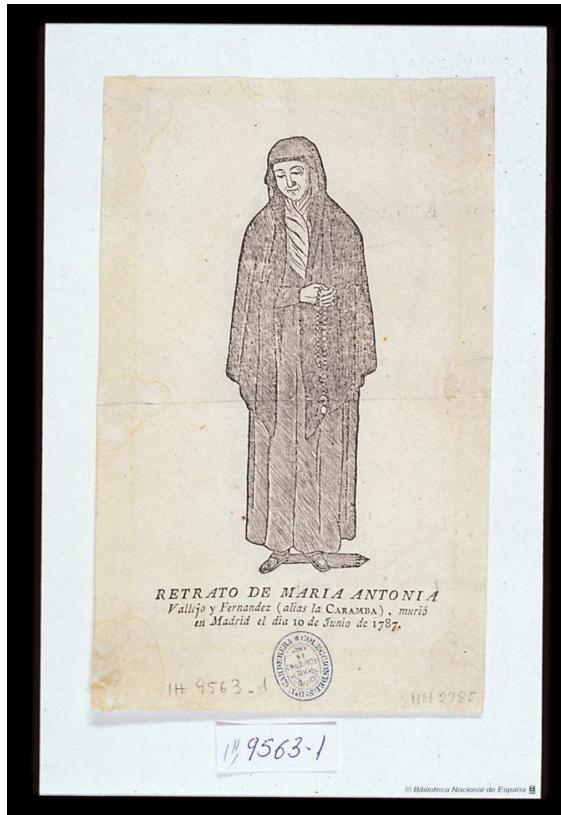


Imagen 2. Retrato de María Antonia Vallejo y Fernández (alias la Caramba), murió en Madrid el día 10 de junio de 1787, ca. 1787. Biblioteca Nacional de España (Madrid)

Además, han perdurado tres pliegos sueltos: el *Verdadero arrepentimiento que hizo una mujer natural de la ciudad de Motril, llamada María Antonia Hernández [sic.] y Vallejo, (alias la Caramba) cómica que fue de los coliseos de España, convertida por fray Diego José de Cádiz; misionero apostólico del orden de capuchinos, con lo demás que verá el curioso lector* (Málaga, sin año), un *Retrato de María Antonia Vallejo y Fernández*, (alias) la *Caramba o Tirana*,⁸ que venía acompañado de un «Romance de una pecadora arrepentida» (Madrid, sin año), y una *Noticia de la penitencia, y buena muerte que ha tenido María Fernández (vulgarmente la Caramba) cómica de los coliseos de Madrid, que murió retirada de dicho ejercicio tres años hace, y a los 37 de edad,*⁹ en el de 1787. Por don Francisco Javier de Villanueva (Madrid?, sin año).

En las páginas que siguen, se estudiará la forma en la que un personaje histórico termina encarnando el mito de la pecadora arrepentida en el último tercio del siglo XVIII. En particular, se llevará a cabo un análisis del modo en el que los relatos sobre mujeres penitentes que abundaron en la literatura «popular» impresa de la Edad Moderna influyeron en la ideación de las publicaciones sobre la vida de *La Caramba* que se han conservado. Para lograr estos objetivos, se probará a esclarecer la clase de lecturas de la que fueron objeto tales historias, así como los mecanismos de apropiación, en la acepción charteriana del término, que explican cómo la figura de la pecadora penitente pasa de estar circunscrita a una nómina cerrada de santas dentro de la literatura piadosa a erigirse en un patrón de conducta que es posible aplicar a cualquier mujer caída y que no se halla inserto necesariamente en un marco referencial de índole religiosa.

La construcción del mito de la pecadora penitente entre la historia, la religiosidad y la leyenda

El principio del mito de la pecadora penitente se sitúa en Oriente en los albores del cristianismo. Su génesis está determinada por la visión cristiana de la

⁸ Evidente confusión con el sobrenombre de la actriz de comedia María del Rosario Fernández, que triunfó en la escena madrileña por los mismos años que María Antonia.

⁹ La edad real de *La Caramba* genera ciertas dudas: según el *Retrato de María Antonia Vallejo y Fernández* y la *Noticia* de Villanueva, esta habría fallecido a los 37 años, de lo que se colige que nació en 1750. En su partida de defunción figura que muere con 36 años, es decir, que su nacimiento se atrasaría hasta 1751 (Cotarelo, 1897: 274). Cotarelo no pudo visualizar el documento original, de modo que reproduce una copia certificada en mayo de 1894 por el párroco de la iglesia de San Sebastián (1897: 273-274). Más problemas aún presenta la fecha de la conversión de la pecadora, con la famosa carrera bajo la lluvia hasta escuchar el sermón: según el *Retrato* y la *Noticia*, esta tuvo lugar en 1784, o lo que es lo mismo, tres años antes de morir. En cambio, Cotarelo (1897: 129, 133), a quien siguen González Ruiz (1944: 158) y Rodrigo (1972: 285), piensa que pudo ocurrir en 1785, de modo que la etapa penitencial habría durado dos años.

feminidad que, en lo que concierne a la sexualidad, como ligada a la carne y no al espíritu, adquiere una marcada connotación peyorativa. El ideal de castidad que la Iglesia había asumido desde sus comienzos deja paso a la institución matrimonial, un mal menor que hay que aceptar ante la imposibilidad de extender el celibato a toda la población. Como casada, la mujer tiene la obligación de rendir obediencia y sumisión al marido. Si no es conducida nunca al altar, no le queda más que preservar su virginidad a cualquier precio, imitando en esto a la madre de Cristo. En definitiva, en el seno de la Iglesia, quedan instituidos dos itinerarios bien definidos para el sexo femenino: el que remite a la conjunción de «deseo-sexualidad, concupiscencia-mal-mujer-peccado-castigo» y aquel que resume la aspiración de «pureza-castidad-virginidad-bien-gracia de Dios» (Warner, 1991: 18-20).

La pecadora arrepentida por antonomasia en la tradición occidental es María Magdalena. Aunque la más insigne, es también la santa que un mayor número de interrogantes genera en lo que respecta a su origen y desarrollo. Realmente, la imagen actual que se tiene de ella no se corresponde con sus figuraciones en la *Biblia*, si bien las corrupciones y deturpaciones que han afectado a su historia justifican estos yerros. La prostituta redimida por Cristo que hoy cualquiera podría reconocer resulta de la unión de varias narraciones sobre mujeres contenidas en el Nuevo Testamento, así como de una leyenda fraguada en Europa durante la Edad Media al calor de la devoción por las reliquias.

Su aparición en las Sagradas Escrituras ha sido calificada de «fragmentaria y un tanto confusa» (Sánchez Ortega, 1995: 19), ya que ni tan siquiera los evangelistas coinciden en señalar cuáles fueron los momentos de la vida de Jesús a los que asiste María de Magdala. Es sabido que, al menos desde el siglo III, las figuras de la fiel seguidora de Cristo, llamada María Magdalena, una mujer anónima que realiza una unción al hijo de Dios y María, la hermana de Marta y Lázaro, símbolo de la vida contemplativa, se fusionan en una sola (Haskins, 1994: 36). La identificación es sancionada oficialmente por el papa Gregorio I en su homilía XXXIII (siglo VI), dando comienzo a un ciclo representativo que se prolonga hasta el Concilio Vaticano II (1969). Por añadidura, Gregorio Magno, cuyo pontificado ocurre en plena cruzada a favor del celibato, había atribuido un carácter preeminente sexual a las faltas cometidas por la pecadora de la unción y que, de manera correlativa, se imputan a la *beata peccatrix*.

La etapa del retiro penitencial surge en el sur de Italia en el siglo IX para difundirse en otros lugares de Europa, especialmente en Francia, en torno al siglo XIII. Esta se da a conocer a través de la *Vita eremita beatae Mariae Magdaleneae*, un texto donde se contaba cómo un religioso se había topado con una

mujer desnuda en medio del desierto que había resultado ser la Magdalena. El encuentro propicia una conversación en la que la futura santa relata los pormenores acerca de las costumbres relajadas que durante muchos años había estado llevando, y cómo se había retirado al yermo para purgar sus culpas, después de lo cual fallece y es enterrada por el monje (Haskins, 1994: 135, 143).

No obstante, la mayoría de componentes narrativos que terminan de configurar su etopeya tienen raíces orientales: el espacio alegórico del desierto, la mujer contrita y sin ropa, el monje que la encuentra antes de morir y se convierte en su confesor, etc. Su codificación devocional está inspirada en la de otra arrepentida, santa María Egipciaca, que, pese a ser más reciente que el personaje bíblico, es la que inspira la «estética penitencial» que había de caracterizarlo (Fernández Rodríguez, 2009: 30).

La primera redacción de la historia de María de Egipto se atribuye a Sofronio, arzobispo de Jerusalén, muerto en el año 638. La narración cuenta cómo una mujer que respondía al nombre de María y que vivía en Alejandría realiza un viaje en barco con unos romeros movida, no por la devoción, sino por el afán de conquistar a los hombres que allí iban. Sin embargo, al llegar al templo cree oír la voz de la Virgen y, ya convertida, marcha al desierto que hay junto al río Jordán dispuesta a consagrarse por entero a una penitencia que acabaría prologándose durante cuarenta años. Desnuda, lacerada y cubierta de vello, al arzobispo Zósimas le cuesta reconocer que está delante de una mujer cuando ve a la Egipciaca. Si bien esta se muestra recelosa al principio, finalmente accede a hablar con él, le confiesa su experiencia como pecadora y, tras varias citas en las que el padre le da la comunión, perece y es enterrada por el mismo con la ayuda de un león.

Tomando como ejemplo a las «pecadoras mayores» (Sánchez Ortega, 1995), durante los primeros siglos del cristianismo florecen en Oriente una gran cantidad de relatos sobre santas penitentes. En todos ellos es apreciable la secuencia «pecado-conversión-santidad» que, aun con variaciones, siempre se repite (Fernández Rodríguez, 2009: 12). Al describir la fase inicial, las relaciones enfatizan que la transgresión de los preceptos divinos se fundamenta en el deleite de la carne: santa Tais, santa Afra y María, la sobrina de Abraham, fueron meretrices; santa Teodora, una adultera; santa Pelagia, una mujer de possibles que había vivido entregada al placer sin sentir pudor. Aquí se expresa cómo la hermosura y el carácter desenvuelto de la pecadora solivianta a sus vecinos y suscita pendencias entre los varones que se la disputan.

Todas sufren una transición de orden sobrenatural que suele tener lugar inmediatamente después de haberse producido un acercamiento a un sacerdote que actúa de nexo entre Dios y sus criaturas. Vale la pena volver a hacer alusión

al papel que Zósimas desempeña en la leyenda de santa María Egipciaca, al tiempo que habría que subrayar que Jesucristo se comporta como el evangelizador de santa María Magdalena. En esta línea argumental, Tais es convertida por el monje Panuncio, mientras que Pelagia siente la necesidad de desprenderse de sus riquezas y de renunciar al amor humano tras acudir a un sermón del obispo Nono. Afra, que había sido educada en el paganismo, es cristianizada y bautizada por san Narciso. A María, por su parte, es su tío Abraham quien la insta a regresar al redil.

Convencida la mujer perdida de que debe cambiar su *modus vivendi*, sucede una coyuntura trascendental en su existencia: la penitencia. La modalidad de la misma está sujeta a variaciones, pero hay un elemento que se repite: la depuración del aspecto exterior motivada por el ayuno y los castigos físicos. Es esta una manera plástica de reflejar cómo la materialidad abre paso al espíritu; así, los cabellos, la mirada seductora y altanera, las ropas y complementos que habían sido utilizados para satisfacer el deseo sexual e incitar la vanidad, pasan a tener como fin rendir tributo a Dios, transmutados en delgadez extrema, palidez, desorden en el pelo y uso de sayales y cilicios.

La muerte supone el clímax en la biografía de las pecadoras arrepentidas porque es entonces cuando alcanzan definitivamente el perdón divino. El tránsito a veces viene precedido de la consecución de milagros, lo que hace augurar que la gloria no se encuentra demasiado lejos de ellas. Todas llegan a ser declaradas santas por la Iglesia.

Las pecadoras arrepentidas de la literatura de cordel. Una aproximación a sus manifestaciones en el siglo XVIII

Las semblanzas sobre mujeres penitentes proliferan en la literatura castellana a partir del siglo XIII a través de dos cauces fundamentales: «los *flores sanctorum*, en su mayoría traducción y popularización de la compilación de Jacobo de Vorágine; y las vidas individuales, más extensas, derivadas de versiones latinas de raigambre culta» (Fernández Rodríguez, 2009: 34).¹⁰ En concreto, la *Legenda aurea* del fraile dominico Jacopo da Varazze (1264), verdadero suceso comercial de época medieval, ponía a disposición de los adquirientes un ramillete de lecturas hagiográficas entre las que se contaban las tocantes a santa María Magdalena, santa María Egipciaca, santa Tais, santa Pelagia, santa Teodora y santa Afra.

¹⁰ En *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Natalia Fernández Rodríguez detalla cuáles son los testimonios exactos en las que se recogen estas historias que, a grandes rasgos, se extienden desde el siglo XIII al XVIII (2009: 2003-212).

Superado este periodo preliminar, su máximo esplendor acontece en el siglo XVII coincidiendo con el triunfo de la comedia nueva. No fueron pocos los ingenios del Barroco que probaron suerte en los escenarios dando forma a este segmento de la comedia de santos, algunos con rotundo éxito, como Juan Pérez de Montalbán, cuyo drama *La gitana de Menfis. Santa María Egipciaca* (1635) estuvo representándose hasta 1814 (Coe, 1935: 177).¹¹ El auge de esta tipología de personaje femenino en el teatro religioso seiscentista es una consecuencia directa de la aceptación de las doctrinas emanadas del Concilio de Trento (1545-1563). En primer lugar, frente al criterio de los principales reformadores, el catolicismo consideraba válida la mediación que los santos ejercían entre la divinidad y la humanidad, de ahí que este mito floreciese en la literatura del sur de Europa (Sánchez Ortega, 1995: 321). Adicionalmente, la constatación de la procedencia legendaria de muchas de las fuentes utilizadas en la elaboración de las biografías hizo que tanto protestantes como calvinistas denunciasen su carácter apócrifo (Alvar, 1970: 20, 131). En tercer lugar, la penitencia, elevada a la categoría de sacramento por la Contrarreforma, transformaba a las que habían huido de la concupiscencia en modelos de externalización de la contrición.

Durante la primera mitad del setecientos las obras sobre pecadoras perdonadas continúan copando los escenarios. Aparte de las reposiciones de producciones anteriores (Andioc y Coulon, 1996: 612, 843), la cartelera madrileña del XVIII se llena con nuevos títulos como *El sol de la fe en Marsella y conversión de la Francia, santa María Magdalena* (1731) y *Más resplandeció en su ocaso el sol de la Magdalena* (1732), ambos compuestos por Bernardo José Reinoso y Quiñones, y *Princesa, ramera y mártir. Santa Afra*, de Tomás de Añorbe y Corregel (1735). Todavía en 1808, Félix Enciso Castrillón refunde el drama de Pérez de Montalbán en *La pecadora y penitente. Santa María Egipciaca*.

Si bien, conforme avanza la centuria, la comedia hagiográfica pierde relevancia, la literatura «popular» impresa se caracterizará por perpetuar la religiosidad a través de aleluyas, novenas, gozos, romances de ciego, pliegos teatrales e historias. De acuerdo con María Cruz García de Enterría, «la abundancia de pliegos hagiográficos» en la Ilustración puede entenderse como

un modo de compensación por la escasez de los que relataban prodigios mágicos [...]. O también puede ser otra compensación frente a la prohibición de 1765 de la representación de las *comedias de santos* y *autos sacramentales* que pudo empujar a escritores y lectores populares a disfrutar de este tema, tan apreciado por ellos, a través de otros canales de transmisión literaria, los que estaban más a su alcance (1998: 70).

¹¹ Remito al citado estudio de Fernández Rodríguez (2009).

En el corpus sobresalen los impresos que, refiriéndose a personas de uno u otro sexo que se han apartado de la senda de la virtud, muestran cómo estos toman conciencia de sus faltas, expían sus culpas y, en ciertas ocasiones, alcanzan la santidad:

Los temas se ajustan a la capacidad de un público ávido de relatos tremendos o treméndistas, persuadido de que los dramas de la vida son los que le dan a esta más significado, sean protagonistas de ellos los santos o los pecadores: y si son santos que antes fueron pecadores, mejor que mejor (Caro Baroja, 1969: 133).

En fechas recientes, diferentes investigadores han vuelto a hacer hincapié en la recurrencia del motivo del pecador redimido en la literatura de cordel dieciochista (Rodríguez Sánchez de León, 1996: 340; Gomis Coloma, 2015: 70; Guinot Ferri, 2016: 139). Aportando una mayor concreción, García de Enterría tuvo a bien señalar que, en realidad, en este grupo es la «dama disoluta que se convierte y se dedica a la vida penitente» la que verdaderamente representa «un *topos* frecuente en este tipo de literatura». A esta afirmación añadía:

Más abundantes en el XVIII que en el XVII, numerosos pliegos contaban una y otra vez la vida de mujeres retiradas a los monasterios o, más frecuentemente, al desierto, a la selva, a las montañas y cuevas para hacer penitencia por su anterior vida disoluta (1998: 64, 72).

Así las cosas, es innegable que las ermitas constituyan un reclamo en el mercado de los papeles sueltos del siglo XVIII. En el XIX, el interés por las mismas decrece, aunque todavía se imprimen pliegos sobre ellas en la segunda mitad (Díaz Lage, 2016: 103).

No es esta la ocasión de detenerse a enumerar y describir cada una de las publicaciones relativas a este argumento, con sus correspondientes reimpresiones, que ven la luz en el Siglo de las Luces, algo que acaso convendrá llevar a término en investigaciones futuras. Dicho esto, aunque sin pretensiones de exhaustividad, sí parece pertinente realizar un somero repaso que evidencie la trascendencia de esta parcela de la hagiografía femenina en la «literatura de gran difusión». María Egipciaca es quizá la santa penitente cuya presencia en las menudencias de imprenta resulta más destacable. Francisco Aguilar Piñal, en el *Romancero popular del siglo XVIII*, menciona varios pliegos adscritos a las categorías de «romances hagiográficos» y «romances teatrales» donde ella es la protagonista (1972: 231-233, 256). Últimamente, Santiago Díaz Lage ha de-

scubiertos nuevos textos editados alrededor de 1780 que engrosan el listado de títulos (2016: 107, 117).

La estimación de la Egipciaca contrasta con la de María Magdalena que, pese a suscitar una enorme devoción entre los fieles, no fue la favorita de los lectores del género de cordel. Al margen de las piezas de Reinoso y Quiñones (1731 y 1732), que fueron vendidas como comedias sueltas, apenas sí se identifican algunas novenas y piezas narrativas breves insertas en calendarios. Los pecados y penitencias de santa Afra se publicitan mediante la distribución de los pliegos de la comedia de Añorbe y Corregel, así como los desmanes y posteriores padecimientos de la esposa infiel, Teodora, se proclaman a través de las reimpresiones de *La adúltera penitente*. Sin fecha ni lugar de impresión sale a la venta una *Relación verdadera, devota, y muy curiosa, de la vida, maravillosa conversión, áspera penitencia, y felicísima muerte de la gloriosa santa Táez. Refiérese cómo se convirtió por medio de un santo monje llamado Panuncio; con todas las circunstancias que verá el curioso lector*.

Como la de María Egipciaca, la semblanza de la sobrina de Abraham, María, debió seducir fácilmente a las gentes, porque fue una de las más difundidas. Agustín Durán había dado cuenta de unos romances en los que una joven tutelada por su tío había cometido actos impuros para después hacerse ermitaña (1882: 338-341). Los dos llevaban por título *La linda deidad de Francia*. Julio Caro Baroja, que atribuye la composición a Pedro Navarro, localiza ediciones de los siglos XVIII y XIX (1969: 131-132), noticia más tarde ampliada por Aguilar Piñal (1991: 38). Remedando el título de Mira de Amescua, se multiplican los impresos que ponen en letras de molde las vicisitudes de «el ermitaño galán» y «la mesonera del cielo», ya sea a través de comedias sueltas, de relaciones o estampando los parlamentos de la dama y el galán (Simón Díaz, 1992: 23, 424).

Más interesantes si cabe para el asunto que nos ocupa son los papeles que protagonizan las pecadoras «reales». García de Enterría había indicado que muchas de las santas de la literatura de cordel del XVIII «no lo son de modo oficial y reconocido por la Iglesia, cuya pretendida existencia y consiguiente virtud es con frecuencia fruto de leyendas y elementos folklóricos» (1998: 71-72). En relación con las arrepentidas, Andrés Moreno Mengíbar y Francisco Vázquez García han declarado que «este singular *exemplum* de piedad femenina [...] debió convertirse en un personaje habitual en la literatura popular, aunque con adaptaciones a las costumbres y lugares de cada localidad» (1997: 305). Como ejemplo ilustrativo recuerdan

un pliego de cordel distribuido por Juan de Medina en Córdoba hacia 1625-1630¹² que narraba la historia romanceada de una mujer que, tras perversa vida, oye la voz de Dios que la llama a la morada de la virtud en el Convento de los Ángeles, en las fragosidades de la Sierra Morena cordobesa (1997: 305).

La Relación verdadera, y romance nuevo, en que declara, y da cuenta de la vida de una mujer gran pecadora, llamada la hermosa y bella Catalina relata la corrupción de una huérfana que consigue ser perdonada por Dios gracias a la Virgen y acaba sus días recluida en un convento. En este romance, «que debió correr bastante ya en la primera mitad del siglo XVIII», los rasgos que definen a la pecadora arrepentida quedan inscritos «en la vida supuestamente real de una persona cuya historia se da como verdadera» (Díaz Lage, 2016: 122).

Llegados a este punto, cabe preguntarse si el conjunto de estos documentos perseguía una finalidad edificante o si, habida cuenta de las numerosas novedades que podían introducir respecto de la fuente original, buscaba producir en los receptores determinados efectos más allá de la piedad. Para Caro Baroja, la inclusión de relatos hagiográficos en la literatura de cordel no tenía otro sentido que dar publicidad a «vidas llenas de episodios dramáticos y crueles, propios para excitar la curiosidad morbosa» (1969: 336). Así, en vez de exemplificar que a peores pecados, mayores penitencias, para mover a la obediencia y al temor de Dios, se confeccionaba una narración sugerente en la que los desórdenes y excesos de juventud, al igual que los posteriores sacrificios y expiaciones, simulaban ser aventuras colocadas ahí para entretenér. Juan Gomis Coloma ha llamado la atención sobre el hecho de que el parlamento de la dama tomado de *La gitana de Menfis*

reproduce el fragmento en el que la protagonista expresa sus deseos de libertad tras la muerte de su padre, negándose a casarse o a entrar en un convento para no pasar de una cárcel a otra. Aislada del resto de la trama que narra el arrepentimiento y la conversión de la pecadora, la relación pierde por completo su sentido original y su carga moralizante (2015: 95).

De un modo similar, si la redacción de la comedia *El ermitaño galán y mesonera del cielo* implicaba ejecutar algunas transformaciones en el contenido de los *flos sanctorum*,¹³ el romance de *La linda deidad de Francia* profundiza en estas diferencias al trasladar la acción a Toulouse y hacer de María

¹² No es en el seiscientos cuando empieza a correr la historia, sino en 1762, cuando el tipógrafo Juan de Medina desarrolla su actividad en la plazuela de las Cañas (Casas Delgado, 2012: 89).

¹³ Las variantes han sido compendiadas por Fernández Rodríguez, 2009: 212-213.

—aunque en esta versión no se le adjudica nombre de pila— la hija de unos duques, disminuyendo significativamente la carga doctrinal para dar cabida a los aspectos ficcionales.

Desde un enfoque que tenga en consideración las prácticas de lectura y los usos culturales, hay indicios suficientes para suponer que, en la Ilustración, las historias sobre pecadoras penitentes estaban inmersas en un proceso de inscripción en un paradigma secular que posterga los valores contrarreformistas que habían abanderado hasta entonces. Sobre la base de las tipologías de «movilidad textual» propuestas por Roger Chartier, cabe la posibilidad de adscribir estas relaciones a, como mínimo, tres de ellas: «diversidad de las formas de publicación», «reescrituras» (aquí se integran las «migraciones entre géneros textuales») y «apropiaciones» (2022: 13-20, 167-168). La noción de apropiación, que concierne principalmente a las lecturas denominadas «populares», ha sido bien definida por Chartier en varios ensayos; en una de sus aportaciones más esclarecedoras, es descrita de la siguiente manera:

Bajo mi perspectiva, la apropiación en realidad concierne a una historia social de los varios usos (que no son necesariamente interpretaciones) de discursos y modelos, volviendo a sus determinantes fundamentales e instalándolos en las prácticas específicas que los producen. Concentrarnos en las condiciones y procesos que conducen las operaciones de construcción del significado es reconocer, a diferencia de la historia intelectual tradicional, que los pensamientos no son etéreos y, a diferencia de la hermenéutica, que las categorías que encuentran experiencias e interpretaciones son históricas, discontinuas y diferenciadas (1994: 51).

La entrada «Apropiación» del *Breve diccionario oral* apunta a que «se refiere a la capacidad de los individuos —como lectores, espectadores u oyentes— de producir algo que no es idéntico a la intención del autor o del editor de la obra que han recibido» (2024: 27).

Esto no implica despojar a los escritos de un sentido que les sea inherente, sino asumir que la lectura es una operación activa y, por consiguiente, existe la posibilidad de que se produzcan superposiciones de significados en función del individuo o de la comunidad que realice el acto. Así, en la novela *Bailén* (1873), ambientada en 1808, Benito Pérez Galdós imagina a doña María, la intransigente madre de Diego de Rumblar, deleitándose en secreto con los libros sobre antiguas cortesanas, los cuales, a juzgar por las palabras que utiliza el hijo para describirlos, no debían infundir los sentimientos de piedad y virtud que en una primera instancia pudieran haber causado en la lectora:

Mi señora madre tiene otros libros en el cofre, y cuando iba a misa, yo con mucha cautela los sacaba para leerlos. Uno se titula *La farfulla o la cómica convertida*, novela escrita por un fraile de mínimos,¹⁴ y otra *Princesa, ramera y mártir, santa Afra*. Ambos libros son muy bonitos y traen un aquel de amores y besos, que me daba mucho gusto cuando los leía a escondidas (1896: 157).

La superación de los códigos de la literatura devocional abre la puerta a que se formulen historias, reales o fingidas, donde los personajes femeninos no actúen como un *exempum*, a la manera de las santas, proponiendo modelos de conducta universales e incontrovertibles, sino que, por el contrario, simbolicen a la mujer caída en su condición particular y humana.

María Antonia Fernández Vallejo, *La Caramba. Una Magdalena andaluza en el Madrid ilustrado*

En vida de *La Caramba*, los relatos sobre pecadoras arrepentidas alternaban entre la oralidad (fundamentalmente los discursos lanzados desde el púlpito) y la escritura (*flos sanctorum* y vidas individuales, aparte de las menudencias de imprenta). Por una parte, la decisión de Antonia de renunciar al mundo después de haberse dado a la disipación y al lujo constituía un acto de apropiación en sí mismo; por otra, el hecho de que los componedores de literatura de cordel adoptasen las convenciones de los escritos piadosos para insertarlos en un molde profano apunta hacia una nueva forma de leer los textos sobre santas anacoretas. Los pliegos que se refieren a la motileña acogen el ciclo «pecado-conversión-santidad» común a todas las historias de pecadoras penitentes (Fernández Rodríguez, 2009: 12), sumando ciertos detalles que solían aparecer en las mismas, como la señal divina que aleja a la mujer de lo terrenal, el fraile que obra como un intercesor entre el alma descarrizada y Dios y la «muerte feliz» que, si no le granjeó la santidad, sí pudo asegurarle la bienaventuranza.

Los coéltaneos de Antonia pronto vieron en ella a una pecadora penitente: en el «Epitafio a “La Caramba”», el autor¹⁵ hace de ella una émula de María Egipciaca, mientras que algunos otros le concedieron el título de la «Magdalena de Motril» (Díaz de Escovar, 1930: 784).

¹⁴ El título real es *La farfala o la cómica convertida*, del francés Michel-Ange Marin, que traduce al español Benito Aragonés, pseudónimo de Joaquín Castellot, en 1772. «Aunque frenado por el intento moral», afirma Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 144), «en la novela se presenta la realidad de un modo dinámico, reproduciendo bastante bien la sensación real que se tiene a menudo en la vida diaria de que cada uno es una historia».

¹⁵ Firmado con las iniciales D.D.R., Cotarelo cree reconocer en ellas a D. Domingo Ripoll (1897: 135).

Su caracterización como pecatriz viene expresada de diferentes maneras: en las décimas que se imprimen con el *Retrato de María Antonia Vallejo y Fernández*, las primeras estrofas insisten en destacar tres elementos que son recurrentes en esta clase de acontecimientos: el atractivo físico y la personalidad envolvente de la dama, su ostentosidad y su capacidad para ganarse los afectos de la multitud, sobre todo de los hombres:

Este retrato es curioso
de una cómica muy aplaudida,
de la corte muy querida,
con un grasejo [sic.] precioso,
un concurso numeroso
siempre la llegó a aplaudir;
fue costoso su vestir,
pero siempre recatada,
siempre fue, aunque celebrada,
religioso su vivir
(1787b: vv. 1-10).

A estos versos sigue un «Romance de una pecadora arrepentida», cuyo texto es idéntico al del *Verdadero arrepentimiento*, en el que la voz poética, identificada con la comedianta, se dirige a la Virgen para expresarle cuáles son las faltas que turban su conciencia. «Hasta ahora», confiesa la pecadora, ha estado «sumergida en obsenas inmundicias» (1787b: 17-18), a las que categóricamente renuncia con una insistencia que recuerda a la de la literatura parenética:

Ea, cuerpo regalado,
con muy sabrosas comidas,
ya se acabó para tí
esto que tú apetecías;
desnúdate de esas galas,
las que tú tanto lucías:
ya se acabó el presumir,
cuando a la calle salías.
Ya dejaste los paseos,
las músicas y alegrías.
Ya dieron fin los convites,
y las noches divertidas.

Ya no habrá más pasatiempos,
pues tanto los pretendías.
[...]

Ea, ojos desenvueltos,
que con tanta demasía
procurabais atraer
las voluntades rendidas;
vos que como el basilisco,
con mirar quita la vida,
mirando quitabais vos
a muchas almas la vida.
Muchas muertes habéis hecho
inhumanos homicidas
(1787b: 208-221, 242-251).

Aunque *La Caramba* no había sido acusada explícitamente de cometer ningún delito de índole sexual, lo cierto es que su oficio de actriz-cantante la hacía sospechosa de haber sucumbido al vicio. Como es bien conocido, uno de los argumentos más repetidos por los detractores del teatro era el pernicioso modelo de conducta que representaban las cómicas, quienes, a su modo de ver, huían de la sobriedad, se congratulaban de su propia belleza y gozaban de las costumbres relajadas.¹⁶ Todo indica que la Junta de Teatros intentó apartar a la granadina de los escenarios para que cesase de entonar sus tonadillas, aquellas que tanto sublevaban las pasiones del auditorio, pero no hubo forma de contener la reacción de sus partidarios (Cotarelo, 1897: 38).

Las majas como María Antonia harían además «menos dengues y reservas para entregarse que los que imponía el complicado código del cortejo» (Martín Gaite, 1981: 103). No quedan dudas acerca de su buena presencia y su donaire, ilustrados por Serafín Estébanez Calderón en estos términos:

Era imposible mirar a la *Caramba* sin afición, más difícil todavía no seguirla y requerirla blandamente de amores, y ya en este punto era lo excusado el pensar el pobre enamorado en separarse, desenredarse, huir y desasirse, pues de tal capricho a cual caricia, de este favor a otro desdén, de ciertos desengaños a inciertas esperanzas, de aquel sobrecejo a estotra sonrisa, y de una burla o desenfadado a cien

¹⁶ En la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Cotarelo recopila un buen número de testimonios del siglo XVIII y principios del XIX donde todavía se censura la supuesta lascivia y falta de decoro de las mujeres de teatro (1904: 154, 247-266, 357-361, 401-407).

hieles y amarguras, iba el pobre ánima del cautivo caballero de precipicio en precipicio, de abismo en abismo, hasta dar en la cárcel y prisiones que nunca podría ni dejar ni romper. Su continente era señoril y de majestad, su talle voluptuoso por lo malignamente flexible, y sus ojos lucían sabrosamente traviesos bajo unos arcos de ceja apicarados y flechadores, y una nariz caprichosamente tornátil y la boca siempre placentera, si entre búcaros, si entre claveles y azahares, formaba del todo el gesto más gustoso y tentador que ojos humanos pudieron ver, admirar y desear (1847: 30).

Por lo demás, estuvo casada con un francés, Agustín de Saumique, unión que *de facto* se prolongó durante un mes escaso (Cotarelo, 1897: 64). Estas particularidades, sumadas al considerable caudal que acumuló antes de retirarse,¹⁷ terminarían de configurar su retrato de pecadora.

El momento de la conversión y la posterior penitencia también se reflejan en los papeles. Ante todo, conviene destacar que, entre las santas arrepentidas, se cuentan actrices: santa Pelagia, «según los orígenes griegos de la leyenda», fue «una famosa actriz de comedia del siglo III» (Fernández Rodríguez, 2009: 31). La protagonista de la novela *La farfala* era justamente una «cómica convertida». La misma realidad brindaba ejemplos de mujeres intérpretes que habían abandonado su profesión para consagrarse por entero a Dios. En España, la más memorable fue Baltasara de los Reyes, *La Baltasara*, que entre 1611 y 1615 dijo adiós a los espectáculos para encerrarse en una ermita el resto de su vida (García González, 2014: 106). Su experiencia inspiró *La gran comedia de la Baltasara*, escrita por Luis Vélez de Guevara, Francisco Rojas Zorrilla y Antonio Coello en 1634 aproximadamente. Precisamente, García de Enterría halló dos ediciones producidas en Valencia y Barcelona en 1615 de una relación que daba cuenta de «los pecados que cometió la Baltasara durante años, su arrepentimiento, su penitencia y su muerte» (1989: 221).

Previamente, la compunción se muestra en los pliegos mediante las imágenes. El *Verdadero arrepentimiento* enseña una figura femenina en hábito de beata que, con un rosario en las manos, reza ante un crucifijo. Un grabado semejante trae el «Romance de una pecadora arrepentida», aunque aquí el referente directo parece ser la Magdalena en la escena de la Crucifixión.

¹⁷ Las partidas de la dote, reunidas por ella misma, hacían un total de 165 233 reales en concepto de «dinero, alhajas, trajes y otros objetos» (Cotarelo, 1897: 64, 267-273).



Imagen 3. Detalle del grabado de la portada del *Verdadero arrepentimiento que hizo una mujer natural de la ciudad de Motril, llamada María Antonia Hernández [sic.] y Vallejo*, ca. 1787. Biblioteca de la Universidad de Sevilla



Imagen 4. Detalle del grabado de la portada del «Romance de una pecadora arrepentida» ca. 1787. Biblioteca Nacional de Austria

En la *Noticia de la penitencia y buena muerte que ha tenido María Fernández (vulgarmente la Caramba)*, Villanueva se refiere a ella como «otra Egipciaca», que «más de cinco años de vida penitente / con firmeza, y aumento ha conservado, / siendo su Dueño solo un crucifijo, / y ella esposa feliz de vuestro Hijo» (1787: vv. 11, 13). «Oyó de Dios el dulce llamamiento», continúan las octavas (Villanueva, 1787: v. 14), y desde entonces, la que antes había faltado a Dios

No de sus carnes ya se condolfa,
ni a los castigos tuvo repugnancia,
pues nueva penitencia cada dfa,
tomada por su mano con constancia,
con suspiros y llantos ofrecía.
[...]
Ya solo yerbas era [sic.] su alimento
con escasa porción de Pan tostado,
y el Cilicio a su cuerpo macilento
añadió muy cumplido y ajustado.
[...]
Sus afectos de todo destituidos,
por quedar a vos todos entregados,
olvidando los bienes adquiridos,
a los pobres los dio (¡bien empleados!).
Y quedando su pecho desasido
de todo lo que no es de vuestro agrado,
pobremente a la muerte se encamina.
(Villanueva, 1787: vv. 22-33, 62-68)

El *Verdadero arrepentimiento* y el «Romance de una pecadora arrepentida» exponen la *metanoia* con una mayor explicitud:

Si yo imité a Magdalena,
en los pecados metida,
debo también imitarla
en estar arrepentida.
Como ella haré penitencia
cruel, por toda mi vida.
[...]
Deja tú, loca cabeza,
los lazos que te ponías,

que con el pelo cortado
pagarás tus fantasías.
Y tú, carne delicada,
que sutil lienzo vestías,
ponte el hábito, o mortaja,
de áspera jerga tejida,
que este lo has de tener puesto
por las modas que trañas.
Ea, pies muy delicados,
a quien la seda servía,
pues disteis pasos torcidos
con las malas compañías,
ahora andaréis por el suelo
pisando abrojos, y espinas.
(1787b: 166-171, 222-237).

No hay impreso que haga mención a la entrada de Antonia en el convento de los capuchinos del Prado donde, aparentemente, habría escuchado una fervorosa homilía que la habría acercado a Dios. No obstante, el *Retrato de María Antonia Vallejo y Fernández*, (alias) la *Caramba* aporta un dato de interés: en la portada, junto a un grabado de la actriz vestida de penitente, se inserta un retrato de fray Diego de Cádiz, quien, según reza el título, le habría aconsejado alejarse del mundo «en la confesión que hizo en el año 1784».¹⁸ El religioso, que fue el predicador por excelencia de la España de las Luces, aparece sosteniendo un crucifijo

porque ese era uno de sus golpes de efecto favoritos: en un momento dado del sermón solía estrechar la cruz que portaba en todo momento y hablar directamente a Jesucristo de los grandes pecados del público que tenía delante, con ternura, lágrimas o ira, según juzgase necesario en cada caso (Durán López, 2003: 123).

En la persona de fray Diego convivían la convicción de que en el teatro se escondía el germen del pecado, lo que le hizo proclamar la necesidad de su prohibición innumerables veces (Cotarelo, 1904: 105-112; Durán López, 1995: 501-512), con su afición por el tema del pecador arrepentido (Durán López, 2003: 142). Sobre santa María Egipciaca y santa María Magdalena llegó a componer dos sermones que se incluyeron en el primer tomo de la *Colección de las obras del R. P. Fr. Diego de Cádiz* (1796). Estas evidencias unidas al hecho de

¹⁸ Respecto a la cuestión de la fecha, véase la nota 9.

que el fraile pertenecía a la orden de los capuchinos hace plausible imaginar que fue él quien propició la enmienda de Antonia. Ahora bien, el anónimo autor del pliego también pudo haber introducido el nombre de un orador famoso para personificar al típico confesor de las relaciones sobre mujeres arrepentidas. Tampoco sería oportuno desechar la hipótesis de que pudo haberse vinculado la maravillosa transformación de *La Caramba* con el beato Diego para promocionar la labor de este último como desacreditador de los espectáculos teatrales. La composición finaliza con una exhortación pronunciada supuestamente por el clérigo: «Y ahora el P. Fr. Diego / al auditorio convida, / a leer este romance, / para que enmienden su vida» (1787b: vv. 240-243).

La muerte es el umbral que conduce a una nueva vida –la única verdadera– en el lugar ideal que es la gloria. Dios había decretado que el alma de Antonia Fernández abandonase «el Mundo desdichado», pues era «forzoso es morir de aquesta suerte, / para evitar después la eterna muerte» (Villanueva, 1787: vv. 75-77). Un epitafio recoge la enseñanza definitiva que buscaba transmitir la *Noticia* para que las lectoras u oyentes se apartasen de la senda equivocada: «Con la muerte logró mejor imperio» (Villanueva, 1787: v. 9). «Una muerte buena», en definitiva, que la cómica obtuvo «con dolor [...] / dejando la transitoria / delicia del Mundo infiel, / para lograr contra él / eternizada [sic.] victoria», según consignan las décimas del *Retrato* (1787b: vv. 30, 35, 37-40).

Conclusiones

El sentido recto de las lecturas analizadas está en línea con la doctrina católica y sus formas prototípicas de *propaganda fidei*: las transgresiones morales, como afrentas al poder y al orden instituidos por la divinidad, deben expiarse a través de la exteriorización del cuerpo sufriente, prueba inequívoca de que lo que antes se destinó a las satisfacciones mundanas ha mutado en amor a Dios. Esta convicción, sin embargo, no impide aceptar que estos ejemplares de la literatura de cordel pudieron ser objeto de diferentes modos de fruición («apropiaciones» en la terminología charteriana) que ampliasen la visión contrarreformista. Explica María José Rodríguez Sánchez de León que «la literatura de ficción dieciochista tiende más a entretener que a fomentar la devoción [...]. En el siglo XVIII las obras ficcionales destinadas a fomentar la devoción perdieron protagonismo a favor de narraciones destinadas a entretener» (2008: 109). Esta afirmación no implica solamente asumir que, de manera ocasional, la materia religiosa pudo ser relegada a un segundo plano, sino que hubo obras de temática sacra que fueron abordadas desde perspectivas múltiples –a veces laicas; véase doña María en la novela *Bailén* de Pérez Galdós– que no son excluyentes por necesidad. Al hacer

de María Antonia Fernández Vallejo, figura histórica que había sido un símbolo del Madrid castizo en el siglo XVIII, una pecadora penitente, los componedores de los pliegos aceptan la viabilidad de juzgar a la protagonista, de modo que no se espera fomentar un culto, como sucedía con los santos, sino que, muy al contrario, se producen polémicas, antipatías y simpatías, tal y como evidencia la prensa de la época. De este modo, es posible acreditar la «variety and instability of meanings assigned to the same text by different audiences» postuladas por Chartier respecto a las lecturas «populares» de la Edad Moderna (1995: 92).

Además, no está de más tener en consideración que, cuando esta Magdalena andaluza decide tomar los hábitos, a nivel internacional existía una tendencia compartida por las mujeres de alta clase social consistente en ser pintadas à la Madeleine, es decir, imitando a la discípula de Jesucristo (Haskins, 1994: 297-346).



Imagen 5. Mme. de Mailly retratada como *La Madeleine ou une pénitente dans le désert* por Jean-Marc Nattier. Sin fecha (siglo XVIII). Museo del Louvre (París)



Imagen 6. *Lady Hamilton as the Magdalen*, por George Romney (ca. 1792).
Actualmente pertenece a una colección privada

El proceso de humanización de la pecadora arrepentida, emprendido durante la Ilustración, alcanza su céñit en el siglo XIX, cuando el mito pasa a representar a la *fallen woman*. Por ejemplo, el caso de la ermitaña de Sierra Morena inspiró al Duque de Rivas a la hora de crear a doña Leonor de Vargas en *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), obra inserta en una lógica nihilista y transgresora (Lora Márquez, 2022). Asimismo, sería difícil contabilizar la cantidad de heroínas que aparecen en la novela decimonónica siendo un trasunto de las santas ermitas, como han estudiado Leonardo Romero Tobar (1987) y Jorge Avilés Díz (2022).

El relato del pecado, conversión y muerte de esta actriz setecentista forma parte de una dinámica consistente en crear semblanzas sobre pecadoras penitentes reales o imaginadas. Las conclusiones de la presente investigación están integradas dentro del paradigma de la Nueva Historia Cultural; específicamente,

ente, se nutren de la teoría de la circularidad cultural propuesta por esta, según la cual, frente a la tradicional compartimentación de la cultura escrita, deben evidenciarse los vínculos entre soportes tipográficos, modos de distribución, registros «cultos» y lo «populares» y géneros literarios.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1972), *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- (1991), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, tomo VI, Madrid, CSIC.
- ALVAR, Manuel (1970), *Vida de santa María Egipciaca: estudios, vocabulario, edición de los textos*, vol. I, Madrid, CSIC.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991), *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, II, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, (Anejos de *Criticón*, 7).
- ANÓNIMO (1787?a), *Verdadero arrepentimiento que hizo una mujer natural de la ciudad de Motril, llamada María Antonia Hernández [sic.] y Vallejo, (alias la Caramba) cómica que fue de los coliseos de España, convertida por fray Diego José de Cádiz; misionero apostólico del orden de capuchinos, con lo demás que verá el curioso lector*, Málaga, por D. Félix de Casas y Martínez.
- ANÓNIMO (1787?b), *Retrato de María Antonia Vallejo y Fernández*, (alias) la *Caramba o Tirana*, natural de Motril, de estado casada, cómica que fue de los coliseos de España, la que en el año de 1769 se presentó la primera vez en el teatro de la ciudad de Granada, en donde permaneció hasta el de 1771. En el de 1773 estuvo en el Puerto de Santa María. En el de 1774 en el de Cádiz. En el de 1775 en el de Barcelona. Y en el de 1776 estuvo en el de Zaragoza, desde donde pasó a el [sic.] Madrid, en el que subsistió 11 años hasta su fallecimiento, que fue a los 37 de su edad día 10 de junio de 1787 retirada tres años antes de su muerte de dicho ejercicio, por haber sido aconsejada del M. R. P. Fr. Diego José de Cádiz, en la confesión que hizo en el año 1784. [Con un] *Romance de una pecadora arrepentida, en que pide a Dios el perdón de sus culpas, y desengañada, se retira del Mundo a un desierto para hacer penitencia*, Madrid, en la imprenta de don Andrés de Soto.
- ANÓNIMO (15 de agosto de 1787), «Madrid. Conclusión de la Carta empezada en el número anterior», *Correo de Madrid (o de los ciegos). Obra periódica en que se publican rasgos de varia literatura, noticias y los escritos de toda especie que se dirigen al editor*, n.º 86, pág. 374-376.

- ANÓNIMO (20 de octubre de 1787), «Facilidad», *Correo de Madrid (o de los ciegos). Obra periódica en que se publican rasgos de varia literatura, noticias y los escritos de toda especie que se dirigen al editor*, n.º 104, pág. 486-488.
- AVILÉS DÍZ, Jorge (2022), «*La Arrepentida* de José Pallés y Llordés: modelos de mujer en la Regencia española», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 98, año 2, págs. 129-158.
- CARO BAROJA, Julio (1969), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente.
- CASAS DELGADO, Inmaculada (2012), *Romances con acento andaluz. El éxito de la prensa popular (1750-1850)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.
- CHARTIER, Roger (1994), «“Cultura popular”: retorno a un concepto historiográfico», *Manuscrits: Revista d'història moderna*, n.º 12, págs. 43-62.
- (1995), *Forms and Meanings. Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- (2024 [2022]), *Libro, lectura y cultura escrita. Breve diccionario oral*, Madrid, Trama.
- COE, Ada M. (1935), *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, J.H. Furst Company.
- COTARELO, Emilio (1897), *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, II. María del Rosario Fernández La Tirana. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», impresores de la Real Casa.
- (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. Rev. Archivos, Bibl. y Museos.
- D.D.R. (13 de junio de 1787), «Epitafio a “La Caramba”, célebre cómica española», *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, n.º 348, pág. 671.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso (1930), «Comediantes de otros siglos. María Antonia Fernández, “La Caramba”», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 96, pág. 774-784.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco de P. (1924), *Historia del teatro español: comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, volumen II, Barcelona, Montaner y Simón.
- DÍAZ LAGE, Santiago (2016), «María de Egipto y las egipciacas en algunos textos de la Edad Moderna», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 22, págs. 101-128.
- DURÁN, Agustín (1882 [1828-1832]), *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo II, Madrid, M. Rivadeneyra.

- DURÁN LÓPEZ, Fernando (1995), «Fray Diego José de Cádiz contra el teatro», en Alberto Romero Ferrer (coord.), *Juego, fiesta y transgresión: VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo, 1750-1850*, Cádiz, Universidad de Cádiz, págs. 501-512.
- (2003), *Tres autobiografías religiosas españolas del siglo XVIII. Sor Gertrudis Pérez Muñoz, fray Diego de Cádiz y José Higueras*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1847), *Escenas andaluzas*, Madrid, imprenta de don Baltasar González.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2009), *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- (2019), «Miradas conflictivas. La pecadora penitente entre el antivoyeurismo y los márgenes de la sensualidad», *Escritura e imagen*, n.º 15, págs. 169-184.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1989), «La Baltasara: pliego, comedia y canción», en Blanca Periñán y Francesco Guazzelli, *Symbolae Pisanae: studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, págs. 219-238.
- (1998), «Magos y santos en la literatura popular (superstición y devoción en el Siglo de las Luces)», en Emilio Palacios Fernández y Javier Huerta Calvo (eds.), *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam, Rodopi, págs. 53-76.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (2014), «Un suceso real como argumento de comedia: la conversión de *La Baltasara*», *Revista de Literatura*, vol. LXXVI, n.º 151, págs. 101-121.
- GOMIS COLOMA, Juan (2015), *Menudencias de imprenta: producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*, Valencia, Institució Alfons el Magnánim.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2008), «“Santa Táez” de Rojas Zorrilla: de cortesana a santa», en Felipe B. Pedraza y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos: coloquio internacional (Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006)*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, págs. 219-232.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1944), *La Caramba (vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII)*, Madrid, Ediciones Morata.
- GUINOT FERRI, Laura (2016), «“Viva el señor san Antonio, pues que tanto nos ampara”: los santos y su representación en la literatura popular de los siglos XVIII y XIX», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 22, págs. 129-157.
- HASKINS, Susan (1994 [1993]), *Mary Magdalen. Myth and metaphor*, New York, San Diego and London, Harcourt Brace.

- LOLO, Begoña (2003) (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Museo de San Isidro.
- LORA MÁRQUEZ, Claudia (2022), «La pecadora penitente en el teatro hispánico: de la comedia nueva al drama histórico», en Susanne Greilich y Dagmar Schmelzer (eds.), *El drama histórico en los romanticismos de España e Iberoamérica. Procesos transnacionales de intercambio y renegociación de identidades*, Hildesheim, Georg Olms, págs. 145-160.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés y VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (1997), *Sexo y razón. Una genealogía de moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen (1981 [1972]), *Usos amorosos del XVIII en España*, Barcelona, Editorial Lumen.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1896 [1873]), *Bailén*, Madrid, La Guirnalda.
- RODRIGO, Antonina (1972), *María Antonia La Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, Madrid, Prensa Española.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1996), «Literatura popular», en Francisco Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta, págs. 327-367.
- (2008), «Temática bíblica y ficción en la literatura española del siglo XVIII», en Gregorio del Olmo Lete (dir.), *La Biblia en la literatura española. III. La Edad Moderna*, Madrid, Trotta, págs. 81-115.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1987), «Hagiografía y narrativa del XIX: pervivencia del tema de la pecadora arrepentida», en *Philologica hispaniensia: in honorum Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, págs. 383-394.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena (1995), *Pecadoras en verano, arrepentidas de invierno: el camino de la conversión femenina*, Madrid, Alianza.
- SIMÓN DÍAZ, José (1992), *Bibliografía de la literatura hispánica*, tomo xv, Madrid, CSIC.
- VILLANUEVA, Francisco Javier de (1787?), *Noticia de la penitencia, y buena muerte que ha tenido María Fernández (vulgarmente la Caramba) cómica de los coliseos de Madrid, que murió retirada de dicho ejercicio tres años hace, y a los 37 de edad, en el de 1787. Por don Francisco Javier de Villanueva*, Madrid?, en la oficina de Pacheco, calle de los Tudescos.
- WARNER, Marina (1991 [1976]), *Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus.