

## Del velo de Sabina Popea a la mantilla de Concepción Fontes: el *motivo del velo* en un soneto de José Musso Valiente

José Luis Molina Martínez

### El soneto

En el volumen 67, tomo tercero, de la B.A.E., aparece el siguiente soneto de Jose Musso Valiente (1): *A su esposa, la señora doña María de la Concepción Fontes, con ocasión de haberse cubierto el rostro con la mantilla al divisarlo.*

No corras, no, con tímido recelo,  
sobre la del amor lumbre divina,  
por hurtarla a mis ojos, la cortina,  
con nubes escondiéndome ese cielo.

En vano la ocultó cándido velo,  
si el corazón solícito adivina  
y va a coger la rosa peregrina,  
pasando el muro con osado vuelo.

¡Deja, mi bien, que al verla se enajene  
quien a solas gozándola suspira,  
porque su ardiente sed no alivio tiene!

¡Ablanda el pecho; ve que se retira  
la juventud, y helada vejez viene...  
y ya que no el amor, el tiempo expira! (2)

Este soneto, con independencia de su valor poético, nos parece un buen ejemplo de la persistencia de algunos tópicos clásicos a través de la literatura española, desde el medievo hasta el siglo XIX.

### Musso Valiente, humanista ilustrado

En otro escrito, calificué de humanista a José Musso Valiente (3). Argüí entonces en él que “la palabra literatura tiene en el siglo XVIII el valor de cultura, de lo escrito en general, sea cual fuere en el campo de su especialización” (4). De este modo se puede hablar, pues, de humanismo ilustrado, por cuanto los escritores entendían de todos los saberes y a todos se dedicaban sin que eso supusiera ruptura cultural alguna ya que no existía la separación ciencias-letras tal y como se practica ahora. Con relación al humanismo de Musso, a pesar de que Sánchez Blanco (5) entiende que la cultura neoclásica no era ni universitaria ni humanista, quizá por el abuso de las formas escolásticas, nuestra calificación parte de distintos presupuestos, es decir, procede de la siguiente consideración: en sus estudios de latinidad recibe sin duda una formación humanística tal y como se estilaba en las Escuelas Pías. No es raro, por tanto, encontrar temas clásicos, o sus ecos, en sus escritos, sobre todo si tenemos en cuenta su pertenencia a la Academia Latina Matritense, más tarde Grecolatina, desde 1829; la publicación de traducciones (6) de diversos poemas de autores grecolatinos en *La Minerva* de Pedro María Olive (1817); la atribución de *Traducciones de varias Odas de Q. Horacio Flaco y de algunas elegías de P. Ovidio Nasón* (1798) (7), y las traducciones de Anacreonte, Catulo, Cebes, Cicerón, Demóstenes, Esopo, Herodoto,

Homero, Horacio (8), Jenofonte, Luciano, Píndaro, Safo (9), Sócrates, Sófocles, Terencio (10) y Tucídides, conservadas en la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander, algunas de ellas aparecidas en el tomo II de sus *Obras* (11). Además, estudió Álgebra, Hidrología, Física, Mineralogía, Matemáticas, Botánica y Música, entre otras, es decir, algunas de las disciplinas que constituían las Humanidades, por supuesto Gramática y Retórica, más las de su afición. Esto no quiere decir que sea un humanista al estilo renacentista, sino un ilustrado con formación humanista, eso sí conservando el acercamiento a una universalidad del saber, por más que fuese una utopía.

La vastedad de sus conocimientos y la calidad de su formación intelectual le hace pertenecer a las Academias de la Historia (1825), Española (1827), Latina Matritense (1829), ya citada, de San Fernando (1830), de Ciencias Naturales (1837), a la Sociedad de Amigos del País de Murcia, Valencia y Jerez de la Frontera, y participó activamente en el Ateneo y en el Liceo de Madrid (12).

### **El motivo (13) del velo: origen y expansión**

Con la simple lectura del soneto, hallamos un tópico en el último terceto, un *carpe diem* que trata con delicadeza (ablanda el pecho) y dos motivos, uno en el verso tercero del segundo cuarteto: *collite virgo rosas* (coger la rosa peregrina) –imagen para la expresión del propio *carpe diem*– y otro en el último terceto: *tempus fugit* (se retira la juventud, el tiempo expira) –no siempre asociado al *carpe diem*, pero sí presente en él–. Pero el objeto de nuestra atención es la *cortina*, la *mantilla*, el *cándido velo* porque tiene un origen histórico que más tarde pasa a ser literario, lo que no deja de ser destacable.

Se origina **el motivo del velo** en Cornelio Tácito (14) cuando se refiere a Sabina Popea (15), —“*Sermo comis nec absurdum ingenium: modestiam praeferre et lascivia uti. Rarus in publicum egressus, idque velata parte oris, ne satiaret aspectum, vel quia sic decebat. Famae numquam pepercit, maritos et adulteros non distinguens*”—, una de las esposas de Nerón, célebre por su belleza y por el cuidado de su cuerpo para mantenerla (16).

Por buscar otras posibles fuentes clásicas, se puede detectar cierta influencia del libro III del *Ars Amatoria* de Ovidio (17), en el que el poeta da consejos a las mujeres para que seduzcan a sus amados. Entre otras muchas cosas, les dice esto: “*Multa viros nescire decet; pars maxima rerum / Offendat, si non interiora tegas*” (18) (-vv. 229-230); “*Rara tamen mendo facies caret: occule mendas, / Quaque potes vitium corporis abde tui*” (-vv. 261-262) (19); “*Adde forem, et duro dicat tibi ianitor ore / 'Non potes,' exclusum te quoque tanget amor*” (20) (-vv. 587-588).

De aquí procede una larga tradición que pasa tanto por la literatura (*Mira Nero de Tarpeya*, en el *Romancero Viejo* (21), *Roma abrasada y crueldades de Nerón*, de Lope de Vega, o *Quo vadis?*, de Henryk Sienkiewicz, 1895), como por la música (*L'incoronazione di Poppea*, ópera de Claudio Monteverdi, libreto de Gian Francesco Busenello (1642), o *Agrippina*, de George Frideric Händel, libreto de Vincenzo Grimani), por poner sólo unos ejemplos.

Pero, posiblemente, el que más contribuyó a mantener la fama de Popea como belleza, y a través suyo se mantuvo en la literatura medieval para llegar desde él hasta la actualidad, como se advierte en la novela de Philipp Vandenberg (22), fue Giovanni Boccaccio al tratar la figura de la esposa de Nerón en su obra *De claris mulieribus*

(1361-1362) (23). De esta obra, extractan, copian o traducen y pasan, junto con las noticias de su vida, el retrato de Popea a diferentes lenguas vernáculas de la Europa de entonces: citamos una anónima en francés del siglo XV; otra en Louvain, en la imprenta de Aegidius van der Heertraten, 1487; la castellana de Zaragoza, 1497; la de Jacobus Philippos de Bergamo, Ferrara, 1497; la de Gillaume Rouillé, en Lyon, 1551, entre otras.

La traducción del toscano al romance, de Zaragoza, describe así a Popea: “Sabina Poppea, romana, fue illustre mujer, fija de Tellio, hombre no de gran nobleza; y assi no tomó el nombre de él, mas de su avuelo de madre, llamado Poppeo Sabino, varón muy noble y triumphante y cónsul insigne. A la qual no le fallecieron las otras dotes que en las mujeres se requieren, si toviera el ánimo honesto y práctica, ca ella fue de una fermosura nunca vista, muy semejante a la madre, que fue en su tiempo la más fermosa mujer de Roma. Allende desto tenía la fabla muy falaguera y dulce y de muy suave tono; tenía el ingenio excellente, y tal que a qualquiera cosa lo podía bolver, si usar d’él en artes honestas y buenas. Tuvo por costumbre continuo y plática de mostrarse muy honesta en lo público; en secreto muy disoluta, que es un común vicio de todas las mujeres. Y como ella saliesse ralas vezes en público, no le fallecieron empero artes y astucias. Ca sabiendo que el pueblo todo y los más principales se deleytavan y folgavan en ver el rostro y faz, siempre salió con la cara cubierta, no porque quisiesse asconder lo que desseava ser visto, mas porque mostrándose muy liberalmente no fartasse luego los ojos de los miradores y de toda la gente, y porque les quedasse aquel desseo de ver lo que estava encubier[t]o con el velo, y porque en el rostro no le consciessen sus costumbres y sus inclinaciones, que jamás perdonó a su fama” (24).

En Jean Tixier de Ravisi (1480-1524), podemos leer: “Cum ultra eximiam eius pulchritudinem, quam maxime ei esset sermo blandus, et laudabili dulcedine, atque eidem egregium ingenium et versatile: quae tamen munera adeo ei sic collata magno fuisset apud omnes in pretio, si eisdem honestis artibus uti voluisset. Illi tamen assiduus mos erat, palam modestiam praefere, clam autem lacivia uti: quod commune est mulierum crimen” (25).

François Nicolas Coëffeteau escribe: “Il [Nerón] devint éperdument amoureux de Popea Sabina, jeune femme, à qui il ne manquait rien que d’être chaste. Elle était douée d’une exquise beauté, et n’avait pas faute de moyens. Elle avait une parole agréable et un esprit assez poly: elle se montrait modeste en apparence, mais elle était lascive en effet. Elle ne sortait guère en public: quand elle y allait, elle avait toujours une partie du visage voilée, sait qu’elle ne voulût pas donner un plein contentement aux yeux, sait qu’elle crut que cela était de la bienséance d’une femme de sa qualité: mais parmi cela, elle n’était guère soigneuse de sa réputation, ne mettant point de différence entre un mari et un adultère, et n’ayant autre passion que celle de l’utilité qui se présentait” (26).

Si se observa, mientras se está reconociendo la belleza de Popea, podemos comprobar la existencia de dos aspectos diferentes: uno, señalar cómo esconde su rostro mientras provoca el deseo de que vean lo oculto y busca conseguir que no le falten nunca admiradores; otro, designarla como mujer moralmente lasciva por entregada a los placeres carnales, aspecto este último resaltado por Philipp Vandenberg en la novela antes reseñada.

Todos los textos citados conllevan una semejanza manifiesta, pues tienen una fuente común, Tácito, al que casi todos reproducen. A partir de aquí, constituido el motivo, queda una metáfora del mismo, pues, mantenido el ocultamiento del rostro por el velo, se vanaliza en cierto modo y queda en un galanteo con cierta gracia erótica, línea que delicadamente sigue Musso.

Ya en el siglo XVII, Baltasar Gracián recoge el motivo: “Rózanse de estas malillas en todo género de eminencias. Haylas también de la belleza, cuyo ostentarse, demás del riesgo, tiene luego el castigo de la desestimación, y más adelante el desprecio. ¡Qué bien conoció este vulgar riesgo y qué bien supo prevenirlo la celebrada Popea de Nerón, la que mejor supo lograr la mayor belleza! Siempre la brujuleaba, que nunca hartó, ni los ojos de ella, avara con todos, envidiándose a sí misma. Franqueaba un día los ojos y la frente, y en otro la boca y las mejillas, sin echar jamás todo el resto de su hermosura, y ganó con esto la mayor estimación” (27).

Según Aurora Egido, Sabina Popea Augusta, emperatriz romana, “se cubría parte del rostro para prodigar a trechos su belleza” (28).

También lo podemos encontrar en el *Romance XVII* de Meléndez Valdés:

*El velo*

Quita, aparta (29), Clori mía;  
quítate ese odioso velo  
que los rayos oscurece  
de tus ojos hechiceros.  
Deja que la lisa frente  
luzca en todo su despejo,  
de los rizos coronada,  
de ese tu rubio cabello;  
que tu boca y tus mejillas,  
y tu garganta y tu seno,  
a par que arrastren mis ojos,  
electricen el deseo;  
que esa flor de colorido  
de rosa y jazmín deshechos,  
y tantas gracias y dotes  
que te dio pródigo el cielo,  
brillen en toda su gloria  
y hagan el feliz empleo,  
sin esa importuna nube,  
de mil corazones tiernos.  
¿Los tienes para ocultarlos?

Gracián elimina el segundo aspecto del tópico y pretende moralizar. Meléndez Valdés lo utiliza como galanteo. Así lo entendemos con la respuesta de la joven:

Así yo a Clori rogaba,  
y ella, donosa, riendo,  
alzó, arcando su mano,  
el velo a mi ardor molesto;

y “Ya tus gustos cumplidos  
tienes, mi querido dueño”,  
dijo. “Gózate en mis ojos  
mi alma toda está en ellos”.

### **Evolución del motivo**

El uso de *velo* por *cortina* podemos verlo en el segundo cuarteto del soneto LXXVIII de Lope de Vega (30), titulado “*Al triunfo de Judit*”:

Revuelto con el ansia el rojo velo  
del pabellón a la siniestra mano  
descubre el espectáculo inhumano  
del tronco horrible convertido en hielo”,

aunque en este soneto se exalta el triunfo de la castidad femenina.

Existe otra variación, *mano* por *velo*, en el soneto 306 de Francisco de Quevedo,

“*A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano*:  
Lo que me quita en fuego, me da en nieve  
la mano que tus ojos me recata;  
y no es menos rigor con el que mata,  
ni menos llamas su blancura mueve” (31).

*Velo* por *cuerpo* se observa en el soneto XXVI de Fernando de Herrera (32):

“Alma bella, qu’en este oscuro velo  
cubriste un tiempo tu vigor luziente,  
i en hondo i ciego olvido, gravemente,  
fuiste ascondida sin alçar el buelo”.

La ausencia, el ocultamiento, de una belleza por un obstáculo natural, ha traspasado ya los límites del motivo. Así lo hallamos en *Sonetos Amorosos*, de Francisco de Rioja (33):

“Soneto VIII.  
Lánguida flor de Venus, que escondida  
yaces y en triste sombra y tenebrosa,  
verte impiden la faz del sol hermosa  
hojas y espinas, de que estás ceñida”.

Ya no es el velo, sino *hojas y espinas* las que ocultan la *faz hermosa*.

Finalmente, una variante gongorina satírica del motivo (34):

“La viuda remilgada  
con su toca reverenda,  
haze de su rostro tienda  
y gusta de ser tocada:  
y luego la muy taimada,

con esta resolución,  
no admite reprehensión  
ni quiere que se la den.  
¡Remédíelo Dios, amén!” (35).

Ya hemos visto someramente que, aun conservando su significado original, el motivo mantiene una evolución a través de la literatura en lengua castellana, que origina alguna que otra variante e introducción de algún objeto de uso femenino nuevo, como sucede en el cuento *El abanico* de Emilia Pardo Bazán (36).

### **En torno al soneto de Musso**

En Musso existe cierta alusión amorosa, velada, dentro del amor permitido, el conyugal. Musso, que la había conocido en la feria de Murcia en 1802, cuando ella tenía 16 años, quedó prendado de Concepción. Contrajeron matrimonio en 1810: “Teníame ya por feliz con la posesión de lo que amaba y, hablando humanamente, debía tenerme. Su hermosura había halagado mis ojos, su dulzura y amabilidad cautivaron mi corazón. Mujer casera y trabajadora, recogida y callada, económica en los gastos, caritativa con los pobres, honesta en sus costumbres, religiosa en los sentimientos, prudente con los demás, discreta para llevarme el genio sin adularme ni contradecirme, me dio más de una vez ocasión para conocer la verdad de tus palabras, esto es, que si la casa y las riquezas las dan los padres, tú sólo das la mujer prudente. Su compañía ha sido las delicias de mi vida” (37).

Sus contemporáneos exaltaron siempre la belleza de esta mujer y vivieron enamorados hasta la trágica muerte de Concepción en la epidemia de cólera morbo de 1834 en Murcia (38).

Por la lectura del *Memorial de la vida*, conocemos que, a comienzos de 1823, en su autoexilio de Gibraltar, escribió “2 ó 3 sonetillos o poemillas, alguno a mi mujer” (39). Seguramente es este uno de ellos. Si Musso tiró todos sus papeles al mar durante su viaje de vuelta a Lorca, debió enviárselo antes a Concepción desde allí, puesto que se ha conservado entre sus papeles.

Parte, pues, el poeta, de una tradición clásica, el ocultamiento del rostro que define con sensibilidad (40) amorosa: belleza de la faz como lumbre divina del amor, el rostro como cielo. El amor se vuelve osado para coger la rosa peregrina —el rostro, la belleza al fin— y lo matiza con una hipérbole antitética, muro-velo, por cuanto el velo oculta como muro la belleza de su faz, y hay que traspasarlo para su contemplación gozosa (41). Pero existe una exigencia —carácter barroco del poema— ya que hay que disfrutarlo antes de que concluya el tiempo —*tempus fugit*—, se acabe la juventud (tiempo de goce) y aparezca la vejez (tiempo de contemplación y de pérdida de la tersura, fuerza y deseo carnal). Se trata de un *virgo collige rosas* evolucionado puesto que muestra la pasividad de la poseedora de la belleza que la oculta como incitación a su posesión o goce contemplativo de modo ingenuo.

Es, pues, uno de los muchos sonetos “en los cuales se toman ejemplos metafóricos de la mitología, de las leyendas y de las historias clásicas, ejemplos que se usan como base de comparaciones e imágenes amorosas” (42), por lo que entronca con la práctica del soneto en el siglo de Oro. Se puede considerar, además, como una variación del tema de la ausencia que incita al deseo, puesto que ausencia es el acto de

ocultarse el rostro con la mantilla. De todos modos, no existe en la destinataria del soneto —persona ausente— indicios de seducción.

El soneto, que cobra sentido a partir de un motivo como el del velo que oculta el rostro, está compuesto de cuatro periodos sintácticos perfectamente diferenciados, que corresponden a su división clásica de modo exacto, sin ruptura expresiva entre ellos, sino formando una unidad discursiva, con el sintagma *mi bien* en función apelativa en el primer terceto, mediante el cual nos indica el destinatario del poema: su esposa. Y esto es así porque se trata de una situación ficticia pero autobiográfica, como clave del sistema retórico que conforma el soneto en el que va a dar el autor una imagen concreta de hombre amante pero refrenado (*enciende el corazón y lo refrena*), en la que existe un destinatario específico, su esposa, que es el que produce la situación comunicativa y concede significado concreto al tema.

El armazón macroestructural supone una organización basada en la expresión, contenida, del deseo de su esposa que, supuestamente asomada a una puerta o ventana esperando su llegada, hurta a sus ojos, esconde, tapa la faz con la mantilla —velo, impedimentos—, *la lumbre divina del amor*. Avisa de la imposibilidad del ocultamiento porque eliminará el obstáculo, tras pedir, galante, que le deje contemplar y poseer la *rosa peregrina*, bella metonimia simbólica de rostro, porque ya se acerca la vejez y se acaba el tiempo del gozo, del amor.

La microestructura viene determinada por la disposición contrapuesta de los cuartetos y los tercetos. Los dos cuartetos narran el hecho fundamental: el recato de la mujer y la ansiedad del enamorado como matices básicos del mundo amoroso, mientras que los tercetos explican la motivación necesaria para que cese el ocultamiento y principie el goce del amor. El primer cuarteto es narrativo en cierto modo. Trata el poeta de impedir una acción emprendida con *tímido* recelo, esconder *ese cielo*, de modo que pueda contemplar la lumbre *divina* del amor, es decir, su rostro como manifestación del alma, de lo interior. En el segundo, se impone la osadía del enamorado que vencerá cualquier dificultad que se le oponga. En el primer terceto, hay una petición cortesana tendente a ganar el corazón femenino: el enamorado no se cansa de la contemplación del ser amado *porque su ardiente sed no alivio tiene* ante la visión de la *rosa peregrina*.

Hasta aquí diríamos que el soneto transcurre por los senderos normales en el tiempo de la escritura: existen en él unos rasgos románticos racionales, domeñados, pues es un poema de corte neoclásico, que se hace barroco en el segundo terceto, conclusión o cierre, quizá lo más bello de la composición, por la utilización precisamente de los tópicos *tempus fugit* y *collite virgo rosas* conjuntamente. Este terceto es una invitación al amor que se puede considerar como un resumen del “Soneto XIV” de los *Sonetos Amorosos* de Francisco de Rioja:

EXHOTACIÓN A AMAR.

14

No esperes, no, perpetua en tu alba frente,  
ô Aglaya, lisa tez, ni que tu boca,  
que al más helado a blando amor provoca,  
bañe siempre la rosa dulcemente.  
¿Ves el sol que nació resplandeciente,  
cuál con luz desvanece tibia i poca,

i tú sorda a mis ruegos como roca  
estás, en quien se rompe alta corriente?  
Goza la nieve i rosa que los años  
te ofrecen; mira, Aglaya, que los días  
llevan tras sí la flor i la belleza;  
que cuando de la edad sientas los daños,  
as de invidiar el lustre que tenlas  
i as de llorar en vano tu dureza (43).

Mientras los cuartetos muestran la acción y su desarrollo, es decir, prestan atención a los elementos exteriores, los tercetos encierran el desenlace que hace referencia a los elementos interiores, a la situación anímica del autor.

Antes de concluir, queremos llamar la atención sobre la fuerza poética de los escasos, ocho, epítetos que utiliza y que son los que marcan específicamente los motivos que utiliza y que, en más de una ocasión, constituyen una metáfora: *tímido* ↔ recelo (juego de seducción); *lumbre* ↔ *divina* (amor casto vs. amor “loco”); *cándido* ↔ velo (ocultamiento sin malicia); *corazón* ↔ *solicito* (estado de ansiedad); *rosa* ↔ *peregrina* (metonimia de corte clásico); *osado* ↔ vuelo (atreimiento que provoca el amor); *ardiente* ↔ sed (necesidad de calmar el ansia); *helada* ↔ vejez (pérdida del apetito amoroso), todos de tradición barroca y sobre los que bascula el intimismo y la fuerza poética del poema.

## Conclusión

Hemos presentado, pues, un soneto de José Musso Valiente a su esposa María de la Concepción Fontes y Fernández de la Reguera cuyo tema fundamental es el amor, recreado desde la distancia del destierro, en el que, basándose en un tópico medieval y ayudado por otros barrocos, se manifiesta la permanencia del humanismo, el que Musso profesó quizá por su educación y formación en las Escuelas Pías de San Fernando del Avapiés, hasta una época complicada, literariamente hablando, como la que vive su autor, generación entre siglos, expresión del tránsito entre el Neoclasicismo, al que perteneció por formación y estudios, y el Romanticismo en el que no se integró, pero del que deja algún que otro rasgo, quizá por su concepto moral y religioso de la vida, por su miedo personal a los cambios y por los excesos del mismo en cuanto a su temática y libre expresión de ideas y pensamientos ajenos a sus propias convicciones, como se puede comprobar con la lectura de su obra.

## NOTAS

(1) José María Musso y Pérez Valiente nace en Lorca (Murcia) el día 26 de diciembre de 1785 y se bautiza en la parroquia de San Mateo. Su padre, José María Musso Alburquerque (1761-1815), procedía de una familia propietaria de grandes posesiones en el campo de Lorca originaria de Caravaca que se asienta en Lorca en el siglo XVII. Su madre, Joaquina Pérez-Valiente y Brost (1756-1833), era hija de los condes de Casa-Valiente, familia procedente de Granada afincada en Madrid. Celebraron su enlace matrimonial en la iglesia de San Ginés de la capital en 1776, donde ella había sido bautizada. Tras recibir la enseñanza de las primeras letras y latinidad de su preceptor francés el abate Antoine Chevalier, pasa, junto con su hermano Pedro de Alcántara, militar que llegó a ser Mariscal de Campo, a Madrid, en 1795, para cursar estudios de Humanidades en el Seminario de Escuelas Pías de San Fernando de Avapiés durante dos años. Tras su primer aprendizaje, asiste a clases de retórica, poética, lógica, filosofía moral, física experimental y matemáticas, estudios que concluye en 1801. Vuelto a Lorca e iniciada la guerra de la Independencia, en 1809 fue Capitán de la Milicia Honrada de Lorca y diputado por dicha ciudad en la Junta Provincial de Defensa. Contrae matrimonio con María de la Concepción Fontes y Fernández de la Reguera, nacida el 14 de enero de 1792, en San Javier, Murcia, el 21 de julio de 1810. Tienen ocho hijos de los que sobreviven seis: Encarnación (1811-1883), José (1812-1886), Manuel (1816-1906), Ana

(1819-1837), Joaquín (1825-1860) y Juan (1828-1851) Este mismo año es Jefe de dicha Junta y en 1812 Comandante General de la Provincia por la Junta Superior de Defensa. En 1816 es presidente de la Junta de Sanidad y el 13 de febrero de 1820 se le nombra Presidente de la Junta Constitucional. En 1821 es comisionado en Lorca de la Junta Nacional de Crédito Público. Sin perder su carácter liberal, se afilia al partido moderado siendo primer Alcalde constitucional de Lorca. Por problemas surgidos con la facción liberal exaltada y con motivo de una asonada popular, en la que se asalta la casa del juez Eraso, se ve obligado a salir de su ciudad mientras asaltan su casa de campo y matan a su labrador. Refugiado en Madrid, tras los sucesos de julio de 1822, se marcha a Gibraltar donde permanece hasta octubre de 1823. Vuelto de su autoexilio, vive en Madrid ocupado en estudiar Ciencias Naturales, traducir y componer otros escritos, hasta junio de 1830, año en que regresa a Lorca a causa del mal estado de su economía. Muerto Fernando VII y siendo ministro Francisco Javier de Burgos, es nombrado Musso Subdelegado Principal de Fomento de Murcia (diciembre 1833-abril 1835), en cuyo desempeño tuvo que sufrir la epidemia de cólera morbo y la riada de 1834, y más tarde Gobernador civil de Sevilla (abril-octubre de 1835) en donde se enfrenta con las juntas locales. Retirado a Madrid y entregado a su trabajo intelectual, fallece el día 31 de julio de 1838. Perteneció a las Academias de la Historia (1825), Española (1827), Latina Matritense (1829), de San Fernando (1830), de Ciencias Naturales (1837), a la Sociedad de Amigos del País de Murcia, Valencia y Jerez de la Frontera, y participó activamente en el Ateneo y en el Liceo de Madrid.

(2) Leopoldo Augusto de Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III, vol. 67, Madrid, Atlas, 1953, p. 736.

(3) José Luis Molina Martínez, José Musso Valiente (1785-1838): humanismo y literatura ilustrada, Murcia, Universidad de Murcia-Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999, pp. 9-12. Senu strictu, como Humanismo -cultivo o conocimiento de las humanidades, otro concepto de hombre, centro y fin de todas las cosas- se identifica al periodo en el que aún se escribe en latín, es decir, hasta el siglo XVIII en algunas ramas del saber (vid., G. Méndez Plancarte, *Humanistas del siglo XVIII. Introducción y selección*, Méjico, UNAM, 1941). Mas también, en sentido lato, se puede hablar de Humanismo en el XIX para aquellas personas que se dedicaron a los estudios clásicos. Se pueden consultar otras obras sobre Musso: José Luis Molina Martínez (coord.), José Musso Valiente (1785-1838). Vida y obra, Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales, Lorca, 1998; José Luis Molina Martínez (coord.), José Musso Valiente (1785-1838) Vida y obra. Nuevas aportaciones, Ayuntamiento de Lorca, Lorca, 2000; José Luis Molina Martínez, La villa de Mula (1833-1834) en el Diario de José Musso Valiente, Ayuntamiento de Mula, Mula, 2001; José Luis Molina Martínez, "José Musso Valiente en la Real Academia Española según su Diario (1829-1837) Su intervención en el Diccionario y en la Gramática de la lengua castellana", en Boletín de Real Academia Española, tomo LXXXI, cuaderno CCLXXXIII, 2002, págs. 255-320; Manuel Martínez Arnaldos-José Luis Molina Martínez, La transición socioliteraria del Neoclasicismo al Romanticismo en el Diario (1827-1838) de José Musso Valiente, Nostrum, Madrid, 2002.

(4) Pilar Palomo (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Síntesis, 1997, p. 24.

(5) Francisco Sánchez Blanco, "Prólogo", en *El ensayo español 2. El siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 12-14.

(6) Sus dotes de traductor son exaltadas por Marcelino Menéndez Pelayo (*Obras Completas*, tomo XLIX, VI de "Bibliografía Hispano-Latina Clásica", p. 578).

(7) En verdad, Musso tendría entonces 13 años. Al título, sigue *Por D. J. M. V.*, que bien pudiera ser José Musso Valiente. Sin embargo, ni en su *Diario* ni en su *Memorial de la vida*, hace referencia alguna a esta publicación, lo que genera mis dudas de su autoría. El libro aparece en el Palau y Dulcet (tomo VI, pp. 643-644, n° 116086, entrada por HORACIO).

(8) En su *Diario* da cumplida cuenta de las traducciones de las *Odas* de Horacio.

(9) Vid., Esteban Torre, "Los fragmentos 1 y 31 de Safo y su traducción por José Musso Valiente", en Manuel Martínez Arnaldos-José Luis Molina Martínez-Santos Campoy García (eds.), *Actas del Congreso Internacional "José Musso Valiente y su época (1785-1838). La transición del neoclasicismo al romanticismo"*, Murcia, Universidad de Murcia-Ayuntamiento de Lorca, 2005 (en prensa).

(10) Vid., José Carlos Miralles Maldonado: "Terencio en España: La traducción del *Heautontimorúmenos* realizada por José Musso Valiente", en Manuel Martínez Arnaldos-José Luis Molina Martínez-Santos Campoy García (eds.), *cit.*, 2005 (en prensa).

(11) José Musso Valiente (José Luis Molina Martínez, ed.), *Obras*, 3 tomos, Murcia, Universidad de Murcia-Ayuntamiento de Lorca, 2004, (vid. tomo II, pp. 339-429).

(12) Además de sus obras magnas, *Diario* (1827-1838) y *Memorial de la vida* (1837), citamos algunas otras: 1. *Traducciones de varias obras de Quinto Horacio Flaco y algunas elegías de Publio Ovidio Nasón*, Madrid, Imprenta Real, 1798. 2. Extracto de *El itinerario de Laborde*, Cabrerizo, Valencia, 1817. 3. *Discurso gratulatorio al Señor Don Fernando VII, Rey de las Españas, por haber jurado la*

constitución política de esta monarquía. Premiado por la Academia Española en Junta de 15 de marzo de 1821. Su autor, D. José Musso y Valiente, vecino de la ciudad de Lorca. Madrid, por Ibarra, impresor de Cámara de S. M. 1821. 4. “Noticia biográfica de Don Leandro Fernández de Moratín”, en *Obras de Moratín*, Real Academia de la Historia, Imprenta Real, Madrid, 1830. 5. *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Sr. D. Fernando VII, que se conservan en sus reales palacios, museos y Academia de San Fernando, con inclusión de los del Real Monasterio de El Escorial. Obra dedicada a S. M. y litografiada por hábiles artistas bajo la dirección de D. José de Madrazo, pintor de Cámara de S. M., Director de la Real Academia de San Fernando y académico de mérito de la Insigne de San Lucas de Roma. Con el texto por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez, consiliario de la dicha Real Academia de San Fernando, censor de la de la Historia e individuo de otras Academias*, Madrid, 1826. Musso escribió los textos a raíz del fallecimiento de Ceán Bermúdez, libro XII. 6. “Memoria sobre los riegos de Lorca” (1833), en *Tratado sobre el movimiento y aplicación de las aguas*, tomo III, de José Mariano Vallejo. 7. Colaboraciones en *La Minerva o El Revisor General* (1817-1818), poesías originales y traducciones de los clásicos; *El Chismoso* (Murcia, 1822), carta sobre las injurias que este periódico vertía sobre él; *Semanario Pintoresco* (artículos sobre ópera; en 1844 reproduce algunos artículos de los que escribió para la Colección Litográfica, con el título genérico de “Galería de Pinturas”); en *La España* (“Estudios de la edad media”, con motivo de la publicación de *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores), en el *Liceo Artístico y Literario* (1837-1838). 8. *Sermón sobre la Soledad de María Santísima* (1838). 9. *De la certidumbre histórica*. Aparecida en *Revista de Madrid*, 1838, pp. 131-154. 10. “De la existencia de Dios”, en *Revista andaluza*, Sevilla, 1841, pp. 747-748. 11. “Discurso en acción de gracias leído en la Real Academia por don José Musso Valiente, al tomar plaza de honorario”, en *Memorias de la Real Academia Española*, III, 1871.

(13) Para el análisis de términos básicos que hemos tenido en cuenta para nuestra elección de *motivo* frente a *tópico*, vid., entre otros, Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 93-121 y 248-303; Cristina Nauper, *La tematología comparatista entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libro, 2001, pp. 105-119; Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1994; Miguel Ángel Márquez, “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, en *Exemplaria Classica*, 6, 2002, pp. 251-256; Susana Gil Albarellos, “Literatura Comparada y Tematología”, en *Exemplaria Classica*, 6, 2002, pp. 209-231). Nosotros, como punto de partida, nos circunscribimos a la propuesta de Miguel A. Márquez<sup>1</sup> y a su esclarecedora definición conceptual. Así, encontramos que para este teórico el concepto de *tema* debe ser el de significado más amplio, por encima de cualquier otro que se utilice. Para Márquez, *tema* constituye el término menos determinado y designa *cualquier materia literaria más o menos amplia, y más o menos general*. El segundo concepto a considerar es el de *tópico*, que define como “el uso actualizado y contextualizado por un escritor de una materia literaria abstracta o general que es reconocida como común por un círculo de cultura.” *Motivo* es la tercera noción básica en Tematología. Márquez lo explica con las siguientes palabras: “De acuerdo con su etimología, debemos considerar el motivo literario como materia que se repite o está presente en el desarrollo de una obra literaria. A este rasgo cuantitativo podemos añadir otro cualitativo: el motivo sería el tema que, repetido a lo largo de un corpus literario, resulta decisivo para su comprensión”. Resulta interesante el modo en que este teórico relaciona motivo y tópico, pues los describe como *conceptos imbricados*. Así el *tópico*, tema general y común, se convierte también en *motivo* cuando se repite en una obra cumpliendo una función integradora en ese corpus. A su vez, el *motivo* será también un *tópico* si es a su vez un tema común. Esta doble contingencia nos parece fundamental a la hora de identificar ambos conceptos en nuestro particular análisis de este soneto, lo que hace que nos inclinemos por “motivo” frente a “tópico” por ser menos amplio, es decir, “unidad temática no divisible”.

(14) Cornelio Tácito, *Anales (T. 2): Libros XI-XVI*, Madrid, Gredos, 1986, (vid., libro 13, párrafo 45).

(15) El retrato de Popea -no en la anécdota del velo- parece modelado sobre el que de Sempronina hiciera Salustio, según José Luis Moralejo (“Historiografía. Siglo II. 1. Tácito”, en Carmen Codoñer (ed.), *Historia de la Literatura Latina*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 621). Vid., Salustio, *De coniuratione Catilinae*, traducción de Manuel C. Díaz y Díaz, XXV, Madrid, Gredos, 1983, p. 60-62.

(16) Tenía un cabello de color azafrán que intentaba conseguir el resto de las damas romanas; se pintaba los labios con una barra compuesta de ocre, óxido de hierro y fucus, y se ponía en el rostro, para evitar las arrugas, una máscara de harina con leche de burra y miel. Ovidio se ocupa del maquillaje y otros elementos de belleza femeninos en *Medicamina faciei feminae*.

(17) Mi reconocimiento al profesor Dr. José Carlos Miralles Maldonado (Universidad de Murcia) por facilitarme el texto latino.

(18) “Hay muchas cosas que conviene que los hombres ignoren; si no les ocultas estas interioridades, la mayoría de los hombres se ofendería”.

- (19) “Raro es el rostro que no tenga alguna imperfección; oculta las imperfecciones y, mientras puedas, disimula cualquier defecto de tu físico”.
- (20) “Pon una puerta y que el portero te diga amenazante: ‘No puedes pasar’. El rechazo te incitará a amarla”.
- (21) Aunque no cite a Popea, sí asevera la continuidad del tema “Nerón” en la literatura romance.
- (22) Philipp Vandenberg, *Lo Schiavo di Pompei*, Milano, Sugarco, 1987. Versión española: *El Pompeyano*, Barcelona, Península, 1998.
- (23) Si por un lado Boccaccio inaugura un tipo de literatura profeminista con su *De claris mulieribus*, que siguen en España Juan Rodríguez Padrón (*El triunfo de las donas*), Álvaro de Luna (*El libro de las claras e virtuosas mujeres*) o Mosén Diego Valera (*Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*), por otro, con su *Corbaccio*, al que tienen por modelo Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera (*Corbacho o Reprobación del amor mundano*), Alonso de Madrigal, el Tostado (*Tractado de cómo al ome es necesario amar*) o Luis de Lucena (*Repetición de amores*), inicia también la tendencia antifeminista.
- (24) Johan Boccaccio, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Horus, Alemán de Constancia, 1494, José Luis Canet (ed.). [En línea]. Dirección URL: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Mujeres/Index.html>>. [Consulta: 12 julio 2005].
- (25) Johannes Ravisius (ed.), *De memorabilis et claris mulieribus: aliquot diversorum scriptorum opera*, Paris, Simon de Colines, 1521, cap. LXIX, fol. 546. [En línea]. Dirección URL: <<http://www.un-mannheim.de/mateo/camenaref/muliers/muliers1/s108.html>>. [Consulta: 12 julio 2005].
- (26) François Nicolas Coëffeteau (1574-1623), *Histoire romaine contenant tout ce qui s'est passé de plus mémorable depuis le commencement de l'empire Auguste, jusqu'à celui de Constantin le Grand* / par F. N. Coëffeteau, livre V, Paris, G. Loyson, 1646, p. 371. [En línea]. Dirección URL: <<http://gallica.bnf.fr/textes.htm>>. [Consulta: 12 julio 2005].
- (27) Vid., cap. XI. “No ser malilla. Sátira”, en Baltasar Gracián (Luys de Santa Marina, editor. Introducción y notas, Raquel Asun), *El Héroe, El Discreto, Oráculo manual y arte de prudencia*, Barcelona, Planeta, 1984, pp. 84-85.
- (28) Baltasar Gracián, *El discreto* (Aurora Egido, ed<sup>a</sup>.), Madrid, Alianza, 1997, p. 248.
- (29) En la edición de Joaquín Marco, Juan Meléndez Valdés, *Poesía y prosa*, Barcelona, Planeta, 1990, p. 212, existe una pequeña modificación en el primer verso: “Quita, *quita*, Clori mía.”
- (30) Lope de Vega, *Rimas (1602)*, [en línea]. Edición de Ramón García González. Dirección URL: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05814963289458462977857/p0000001.htm#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05814963289458462977857/p0000001.htm#I_2_). [Consulta: 13 julio 2005].
- (31) Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, José Manuel Blecua ed., Barcelona, Planeta, 1981, p. 344.
- (32) Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Cristóbal Cuevas, ed., Madrid, Cátedra, 1985, p. 780.
- (33) *Epístola moral a Fabio y otras poesías del barroco sevillano*, José Onrubia de Mendoza, ed., Barcelona, Bruguera, 1974, p. 328.
- (34) El “velo” era una clase de “toca”, según Carmen Bernis Madrazo (*Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, vol. I. *La mujeres*, Madrid, CSIC, 1979). Mi agradecimiento a Jacqueline Ferreras (U. Paris X, Naterre) por esta información.
- (35) “Letrilla atribuida LXVI, copla 5”, Luis de Góngora y Argote, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980.
- (36) “[...] Quedamos en que me instalé a la vera de mi novia, que por cierto estaba guapisima con su mantilla blanca de encaje rancio. [...] No llevaba guantes, y su manita, cuajada de sortijas, relucía al manejar el abanico, un gran pericón manileño sembrado de flores extravagantes, imposibles. [...] La aureola de la mantilla, haciendo sombra a frente y sienas, profundizaba sus ojos atrayentes e insondables... [...] ¡Cuánto placer en el capullo cerrado, cuánta delicia en rasgar el velo...! [...] Su perfil, de entre las ondas de la mantilla, salía acentuado, como adelgazado por una contracción nerviosa. [...] Y su mano, cual relicario de anillos de pedrería, engaste de la joya más valiosa aún de los dedos ebúrneos y las uñas rosadas, alzaba airoosamente el abierto abanico madrileño, poniéndolo como un biombo ante la vista del cuerpo de la sardina despanzurrada [...] De estas cosas feas, lo mejor es defenderse con el abanico -murmuró, traduciendo a su manera la pregunta de mis ojos-. Porque no viéndolas, ¿verdad?, es lo mismo que si no las hubiese... [...] Me precio de prudente, de hábil, y tardé aún seis meses en retirar de un modo suave e insensible mi candidatura a la mano ensortijada de Bertina. En este tiempo pude cerciorarme de que el sistema del abanico lo aplicaba a todos los casos posibles. Tapar, tapar, que ojos que no ven, corazón que no quiebra... ¡Y yo no quiero un corazón que se regula por la materialidad de los ojos! -No estaba usted enamorado de Bertina -objeté-. Si lo estuviese, prescindiría de estos tiquis miquis; y aun sin estarlo, debió usted comprender que su actitud era eminentemente social. Nadie hace otra cosa. No se mira lo que no puede evitarse. La sociedad esgrime un abanico inmenso”. (Emilia Pardo Bazán, *El abanico*, [en línea]. Edición digital a partir de la de “Blanco y Negro” núm. 908, 1908, y cotejada con la

edición crítica de Juan Paredes Núñez (*Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, T. III, pp. 33-36). Edición URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350597566682382199680/index.htm>>. [Consulta: 13 julio 2005].

(37) “Memorial de la vida”, en José Musso Valiente, *cit.*, vol. I, 2004, p. 335. Se refiere a Dios, a quien dirige este libro de Memorias. “El papel de Dios como instancia a la que se dirige la narración configura el marco lingüístico que técnicamente consiste en una conversación asimétrica, es decir, en una conversación en la que no hay intercambio, sino que una persona habla (Musso) y la otra calla (Dios). La elección no es en absoluto inocente o algo que provenga de la mera devoción religiosa de Musso o de la tradición agustiniana. Antes bien, se trata de la clave de lectura del sistema retórico de la obra. Musso es consciente de que la cuestión del narratario es uno de los problemas fundamentales de toda autobiografía, dado que el autobiógrafo no aborda todos los hechos que ha vivido ni todos los hechos que recuerda. La cuestión de a quién contar la experiencia determina la elección de lo que se cuenta y de cómo se cuenta. Según la elección del narratario se pueden decir cosas que, dichas a un receptor impreciso, pueden considerarse secundarias o no entenderse por carecer de contexto. Afirmamos sin ambages que el *Memorial* es una gran obra no solamente porque lo que narra tiene un valor histórico de primer orden, sino también porque su construcción literaria es un logro, dada su gran cohesión interna, debida a la presencia de ese narratario que no es simplemente alguien que ejerce de marco, sino que además es invocado continuamente con la función de recordar el carácter de lo que fue el hilo conductor de la vida de Musso y luego lo es de su narración. Estilísticamente el *Memorial de la vida* nos parece también una obra notable porque la prosa del académico conjuga con magistral discreción detallismo y dinamismo, intentando evitar en todo momento la sensación de pesantez en la lectura, cosa que a nuestro juicio se consigue satisfactoriamente. Frecuentemente en el discurso se abren pequeños fragmentos, casi 50 en total, de entre 5 y 10 líneas normalmente, en los que el narrador se dirige a Dios para reforzar el carácter y la verosimilitud de su discurso o, en otras palabras, para mantener alta su capacidad de discurso” (Jaime Céspedes, “Análisis socioliterario del memorial de la vida de José Musso Valiente (1837)”, en Manuel Martínez Arnaldos-José Luis Molina Martínez-Santos Campoy García (eds.) *cit.*, Universidad de Murcia-Ayuntamiento de Lorca, 2005 (en prensa).

(38) Sobre esta dama hace el siguiente comentario el Marqués de Valmart en su “Noticia biográfica” de Musso: “Cuando apenas contaba veinticinco años (...) contrajo matrimonio con la señora doña María de la Concepción Fontes y Reguera, de singular virtud y belleza.” Vid., Leopoldo Augusto de Cueto, *cit.*, Madrid, 1953.

(39) Vid., José Musso Valiente, *cit.*, vol. I, Murcia, 2004, p. 450.

(40) El concepto de sensibilidad y sentimiento arranca en las ideas neoplatónicas de críticos empiristas ingleses del siglo XVIII, como Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Burke y Akenzide, entre otros, para los que la emoción sublime se convierte en un fin estético que pensadores como Kant o Lessing rescataran para la poética alemana del arte. (Vid., René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. *La segunda mitad del siglo del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1959, pp. 127-158, 170-205; Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1973; Valeriano Bozal, *El gusto*, Madrid, Visor, 1999).

(41) El asalto a la fortaleza (del amor), tema típicamente medieval. *Militia amoris*: tópico de la literatura erótica que consiste en concebir el amor y sus escarceos como una empresa militar (vid. Ovidio, *Amores*, I, 9, 1: *Militat omnis amans et habet sua castra Cupido*).

(42) Elías Rivers, *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1993, p. 11.

(43) Justo Alarcón, *Poemas de Francisco de Rojas* (sic), [en línea]. Dirección URL: <<http://www.los-poetas.com/h/rioja.htm>>. [Consulta: 13 julio 2005]. Vid., además, Francisco de Rioja *Epístola moral a Fabio y otras poesías del barroco sevillano*, José Onrubia de Mendoza, ed., Barcelona, Bruguera, 1974, p. 334.