

JUDÍOS Y CONVERSOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: DE LOS CONVERSOS DEL *BUSCÓN* AL JUDÍO MORDEJAI DE *MISERICORDIA*

Jews and Converts in Spanish Literature: from
Buscón's Converts to the Mordejai Jew of *Misericordia*

PILAR LLADA CIENFUEGOS

Shenzhen University: Shenzhen, Guangdong, China

pilarlladacienfuegos@ucm.es

ORCID: 0000-0002-4573-8661

Recibido: 7-12-2022

Aceptado: 27-3-2023

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi49.366>

RESUMEN

En este artículo se examinan la imagen del judío y el converso como figuras literarias en dos obras significativas del canon literario español: *El Buscón* (1626) de Quevedo y *Misericordia* (1897) de Galdós. A través del personaje de Pablos y del ciego aljamiado Mordejai, analizaremos la imagen que los autores proyectan del converso y el judío como símbolos representativos del imaginario colectivo español, revestidos con los estereotipos que, a lo largo de la historia, culturalmente se les han atribuido.

PALABRAS CLAVE: Comparatismo; Francisco de Quevedo; Benito Pérez Galdós; conversos; picaresca.

ABSTRACT

This article examines the image of the Jew and the converts as literary figures in two significant works of the Spanish literary canon: *El Buscón* (1626) by Quevedo and *Misericordia* (1897) by Galdós. Through the character of Pablos and the blind aljamiado Mordejai, we will analyze the image that the authors project of the Converts and the Jews as representative symbols of the Spanish collective imaginary, coated with the stereotypes that, throughout history, have been culturally attributed to them. .

KEY WORDS: Comparatism, Francisco de Quevedo; Benito Pérez Galdós; Converts; Picaresque.

1. INTRODUCCIÓN

CON OBJETO DE COMPRENDER MEJOR el enfoque de la supuesta animadversión de Francisco de Quevedo por los cristianos nuevos, en contraste con el filojudaísmo de Benito Pérez Galdós, el propósito de este estudio es analizar desde una perspectiva comparatista la representación literaria del personaje converso de Pablos del *Buscón* (1624) y del judío Mordejai de *Misericordia* (1897), ambos contruidos desde dos ópticas muy diferentes y con una intencionalidad también completamente diversa y que constituyen un retrato literario, tan interesante como controvertido, de la Historia de España. La manera en la que los autores los representan nos ayuda, además, a conocer mejor la actitud de la sociedad española hacia los conversos y los semitas en dos épocas de la historia de España muy diferentes entre sí.

Dado que las dos novelas reflejan el pensamiento colectivo que la sociedad española de los siglos (XVII y XIX) tenía de los conversos y los judíos, constituyen un referente de gran valor historiográfico (y no solo literario) en la medida en que retratan la situación social, política y religiosa de dos épocas de vital importancia en la historia de España. Si para Quevedo el descubrimiento de las Indias fue una recompensa de Dios por haber expulsado a los judíos en 1492, y que la decadencia del Imperio en el que «nunca se ponía el sol» era un castigo divino por admitir de nuevo en la corte a los «marranos» portugueses y permitir que los conversos desempeñaran puestos de poder; Galdós, en cambio, «muestra un gran interés hacia el judaísmo, así como una alta opinión de esta religión» [Benaim Lasry, 1980: 21], lo que le llevará a defender a ultranza la propaganda filosefardita del senador Ángel Pulido quien buscaba dar la nacionalidad española a los judíos sefardíes.

Si analizamos cómo han sido retratados los judíos en la literatura, posiblemente, uno de los personajes tipo más recurrente haya sido el del practicante de la usura, al que se le atribuían todos los vicios imaginables, tenido como enemigo de la cristiandad y, por ende, del géne-

ro humano [Benaim Lasry, 1980: 10]. Aunque esta visión del prestador judío despiadado surge por primera vez en los relatos medievales, será en el siglo XVII, con el personaje de Shylock de la obra *El mercader de Venecia* (1600) de Shakespeare, cuando el judío prestamista y explotador de las economías más desfavorecidas se refuerce aún más como estereotipo en la literatura universal. Fue tal el impacto que tuvo en la sociedad angloparlante el personaje judío de *El Mercader*, que llegó a lexicalizarse el nombre de Shylock como sinónimo de prestamista sin escrúpulos.

Ya en el libro del Deuteronomio encontramos la condena hacia el préstamo oneroso «No cobrarás a tu hermano interés por el dinero, ni interés por la comida ni interés por cosa alguna por la que se suele cobrar interés [...]. Al extraño cobrarás interés, mas a tu hermano no se lo cobrarás [...]» [23, 19-20]. Al igual que muchos otros pensadores judíos de la Edad Media, Yosef Caro condena abiertamente dicha práctica y considera que «El que presta a interés viola seis leyes prohibitorias y no llegará a la resurrección de los muertos» [1956: 218-19], mientras que para Maimónides «el usurero muere, inflige dolor a su prójimo comiéndole la carne» [1982: 283].

Además de la representación del judío vinculado con las actividades crediticias está también, naturalmente, el judío de los relatos de las sagradas escrituras. Según Chanan Lehrmann en *L'élément Juif dans la Pensée Européenne* (1947):

Hay tres tipos de judíos en la literatura. El primero es el judío bíblico que aparece bajo una luz de grandeza, de belleza y de gloria. El segundo es el monstruoso usurero de los relatos medievales que inspiró parcialmente la figura de Shylock, protagonista de la obra de Shakespeare, *The Merchant of Venice*. El tercero es el Natan de la obra de Lessing, Natan el Sabio, que se distingue por su tolerancia [citado por Benaim Lasry, 1980: 10].

A pesar de que el judío bíblico es retratado con ese halo de «grandeza y gloria» como señala Lehrmann, la tendencia de representar al ju-

dío como un ser miserable y mezquino procede, en cierta medida, del personaje bíblico de Judas Iscariote: «prototipo del judío traidor, detestado y despreciado» [1980: 10]. Ya en el *Cantar de Mio Cid* (1207) encontramos este prototipo de judío, practicante de la usura, en los personajes de Raquel y Vidas, a los que el Cid logra engañar al dejarles como aval de un préstamo un cofre lleno de arena en lugar de oro y piedras preciosas, como ellos suponen. También en *Los Milagros de Nuestra Señora* (1246) de Gonzalo de Berceo aparece el judío relacionado con las actividades crediticias, sobre todo en el Milagro XXIII titulado «La deuda pagada». Esta misma visión del judío vinculado a la usura la encontramos también en el *Libro de Buen Amor* (1330), el *Libro del caballero Çifar* (1512) y en el *Rimado de Palacio* (1378-1403).

Más leves son los apuntes de algunas obras del siglo XIV, como el Libro de Buen Amor o el Libro del caballero Çifar, en que encontramos alusiones de pasada a judíos prestamistas; en el Rimado de Palacio del Canciller Pero López de Ayala, además de alguna mención del usurero, se desarrolla un denuesto contra los recaudadores de impuestos judíos «que están parejados/para beber la sangre de pobres cuitados» (sic) [Díaz-Mas, 1994: 97].

Si bien, la imagen del judío no ha proliferado mucho en nuestras letras, sí contamos dentro del acervo literario español con algunas obras que tomaron a los judíos como personajes centrales como *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*¹ (1617) de Lope de Vega (drama histórico que recrea los amores entre el rey Alfonso VIII y la judía Raquel); la novela histórica *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar* (1834) de José de Espronceda; *La gaviota* (1849) de Fernán Caballero o «La rosa de la pasión (leyenda religiosa)» (24-III) de Gustavo Adolfo Béc-

¹ Al igual que ocurriera con el mito de don Juan surgido en el drama de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra* (1616), esta obra de Lope de Vega será retomada por varios autores que le irán dejando su sello personal vinculado a las ideologías de su época, como *La desdichada Raquel* (1635) del doctor Mira de Amescua; *La Judía de Toledo* (1667) de Juan Bautista Diamante, y *Raquel* (1778) de Vicente García de la Huerta, la más aclamada por la crítica y el público.

quer publicada por primera vez en 1864 en *El contemporáneo* de Madrid y cuyo personaje central, Daniel Leví, es descrito por el poeta sevillano con los estereotipos más deleznable que a lo largo de los siglos se les han atribuido a los judíos.

En una de las callejas más oscuras y tortuosas de la ciudad imperial, empotrada y casi escondida entre la alta torre morisca de una antigua parroquia mozárabe y los sombríos y blasonados muros de una casa solariega, tenía hace muchos años su habitación, raquítica, tenebrosa y miserable como su dueño, un judío llamado Daniel Leví. Era este judío rencoroso y vengativo como todos los de su raza, pero más que ninguno engañador e hipócrita. [...] Aborrecedor implacable de los cristianos y de cuanto a ellos pudiera pertenecer, jamás pasó junto a un caballero principal o un canónigo de la Primada, sin quitarse una y hasta diez veces el mugriento bonetillo que cubría su cabeza [...] [Bécquer, 2019: 258].

Pero no será hasta finales del siglo XIX cuando el judío se convierta en protagonista de una novela española con la obra galdosiana *Gloria* (1876-77). Tras este resurgimiento del personaje judío en la literatura española, otros autores seguirán la estela de Galdós y lo incorporarán en sus relatos, como Baroja en *El mundo es así* (1912), *Memorias de un hombre de acción* (1913) y *Comunistas, judíos y demás ralea* (1939); Blasco Ibáñez en *Los muertos mandan* (1908) y *Luna Benamor* (1909); y Concha Espina en *El cáliz rojo* (1923). A pesar de que con el edicto de expulsión desapareció la comunidad judía de España, la imagen del judío ha perdurado en la memoria colectiva de la sociedad española hasta nuestros días, como símbolo de un pasado en el que convivieron las tres culturas.

2. LOS CONVERSOS DEL *BUSCÓN*

El punto fuerte de los estudios quevedianos, dentro de la crítica literaria y la historiografía, amén de uno de los temas predilectos por los estudiosos de su obra, ha sido la judeofobia de Quevedo: «El antisemi-

tismo de Quevedo no es una novedad para los lectores de su obra. Muy por el contrario, estamos en presencia de un verdadero *leit-motiv* literario» [Stuczynski, 1997: 196]. Ahora bien, sobre el pensamiento judeófobo de Quevedo nos encontramos con dos corrientes críticas contrarias: los que consideran que es el eje central de su producción literaria, y del que se debe partir para una correcta interpretación de sus obras; y los que sostienen que el antisemitismo de Quevedo «no era el fin de su discurso sino su medio» [197].

El conjunto de los temas religiosos, económicos y políticos desarrollados por Quevedo en este cuadro XXXIX parece indicar claramente que su objetivo primordial no es escribir un texto antisemita sino criticar la política económica de Olivares con los marranos, del mismo modo que en los cuadros anteriores invitó a su lector a que desconfiara de la política del privado con los franceses, el duque de Saboya o el rey de Inglaterra [citado por Stuczynski, 197].

Para Stuczynski, esto sería extensible a toda la obra quevediana «ya que los motivos antijudíos presentes, por su flexibilidad y su permutabilidad, no parecen corresponder con el carácter del odio obsesivo» [197]. En cambio, según Parello, el antijudaísmo de Quevedo «enronca con toda una literatura polémica que se remonta a mediados del siglo XV y que culmina con la obra de Vicente Acosta titulada *Discurso contra judíos* (1623) en la que el antijudaísmo tradicional medieval se mezcla con nuevas formas de antisemitismo moderno» [2011: 264]. Esta literatura antijudía, que surge en España en torno a 1450, fue desarrollándose en los siglos posteriores hasta alcanzar su mayor apogeo a partir de 1580, momento en el que la corona de Castilla y de Portugal se unen, posibilitando así la entrada en España de los *cristãos novos* portugueses, en su mayoría descendientes de los judíos expulsados en 1492 de los reinos de Castilla y de Aragón [2011: 250].

Aunque Francisco de Quevedo nace en Madrid, su familia procedía de una pequeña comarca de Cantabria, lo que para la mentalidad de la

época, el hecho ya de tener ascendencia norteña, equivalía a un certificado de pureza de sangre. No obstante, y a pesar del origen cántabro de su linaje, Quevedo debe demostrar que no está contaminado por ascendencia de conversos cuando ha de presentar su expediente de pureza de sangre en 1617 para ser ordenado Caballero de la Orden Militar de Santiago, hábito que tomará un año más tarde en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. La defensa que realiza el autor de su linaje y, por tanto, de su pureza de sangre, se ve reflejada en las numerosas referencias que sobre ello realiza en su obra literaria, mostrando abiertamente su profunda inquina hacia los judíos y conversos en las obras: *La isla de los Monopantos* (1650), *La execración contra los judíos* (1633) o el *Buscón* (1626).

Por su ascendencia hidalga y cristiana vieja, don Francisco de Quevedo experimentaba un odio manifiesto hacia los conversos, quienes, a su parecer, amenazaban los cimientos de la religión católica y de la sociedad estamental, practicando en secreto la ley de sus antepasados e infiltrándose en los círculos de la nobleza mediante el dinero, las alianzas matrimoniales, los estudios, las redes clientelares, etc. [citado por Parelló, 2011: 251].

La vida del Buscón llamado don Pablos, también llamada *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*² pertenece al género de la novela picaresca y fue escrita entre 1603 y 1605, bajo el reinado de Felipe II y poco más de un siglo después del edicto de expulsión de los judíos promulgado por los Reyes Católicos. La novela fue impresa en 1626, sin permiso del autor. Esta obra, además, posee la particularidad de ser la única novela escrita por Quevedo

² Del *Buscón* existen distintas variantes textuales y se conservan varios manuscritos: el de Rodríguez-Moñino (C), el de Santander (S) y el denominado manuscrito (B), considerado por la crítica quevedista el documento más fiel al texto original y que se encuentra en la Fundación Lázaro Galdiano. Según Jauralde, el manuscrito (B) «representa la redacción más cercana al texto auténtico del *Buscón*», a diferencia del resto de los manuscritos, que «son deturpaciones o versiones posteriores, ajenas a Quevedo» [1988: 83-104].

cuya autoría nunca admitió. En opinión de Jauralde, una posible explicación de por qué Quevedo no admitió la autoría del *Buscón* sería porque se realizaron en vida del autor distintas copias de la primera redacción del manuscrito (B), en las que posteriormente se añadieron fragmentos y se alteraron algunos pasajes desvirtuando con ello el texto original:

[...] nuestra hipótesis sobre el *Buscón* es la de una primera redacción de Quevedo (ms B) seguida de un complejo proceso de transmisión y copias, en el cual se realizaron, entre otras muchas manipulaciones, intentos de intervenir el texto con nuevos pasajes, chistes, fragmentos. [...] Es bastante probable –es seguro– que los cambios sobre el capítulo primero iban a engrosar el carácter de «bruja» de la madre del protagonista, que ya contenía el texto originario de manera menos directa. [...] Es muy difícil saber cuántas manos y en cuántos momentos intervinieron en este proceso, que sólo la impresión de la obra detuvo en 1626, presentando un texto del que Quevedo pudo sinceramente renegar, como así se lo admitió la Inquisición [1988: 86].

Sabemos que Quevedo escribe el *Buscón* en un momento en el que la novela picaresca está de moda y, posiblemente, influenciado por las lecturas del *Lazarillo* (1554) y la primera parte de *Guzmán de Alfarache*, publicada en 1599 y la segunda parte en 1604, fecha en la que se data aproximadamente la redacción del *Buscón*. Una de las características que comparten las obras del género picaresco es la narración en primera persona de un individuo de baja condición social, en ocasiones de ascendencia conversa, que ha de sobrevivir en un medio profundamente hostil. Sin embargo, Quevedo va a ir un paso más allá para dar a su novela una dimensión distinta al género netamente picaresco, pues aunque hereda los tipos duales propios del género, ampliará estos rasgos a través de la técnica del conceptismo.

Además de esto, incorpora numerosos elementos cómicos a través del retrato grotesco, rebasando las fronteras de lo meramente humorístico y que aparecen unidos a elementos de otro tipo: ya sea escatológicos como en la escena en la que Pablos finge un ataque al corazón

para ocultar que durante la noche había ensuciado la cama: «[...] y agarraba de la ropa. Yo la tenía asida con los dientes por no mostrar la caca. Y cuando ellos vieron que no había remedio por aquel camino, dijo uno: -¡Cuerpo de Dios y cómo hiede!» [libro I: 28]; o los pasteles de a cuatro y el sentido macabro de las empanadas de carne: «Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro, y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su *requiem aeternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes» [libro I: 52].

Esta combinación de lo cómico con lo escatológico y lo macabro, que podríamos definir como «grotesca», está también presente en la descripción de los protagonistas. Quevedo construye el perfil psicológico de los personajes con un patrón genérico buscando un rasgo dominante que le permita su caracterización y que, a su vez, coincida con un concepto que describa sus rasgos definitorios. De esta manera construye a Pablillos, como burla antisemita, a través de su nombre, pues San Pablo fue judío y a los judíos siempre se los ha relacionado con las actividades crediticias y el robo usurario. Lo que diferencia a *Buscón* de otras novelas cuyos personajes desarraigados y marginales viven en los aledaños de la sociedad es, sin duda, el alegato político que subyace en la obra: apartar del gobierno a los cristianos nuevos. Precisamente, las dos ideas principales que sustentan la obra del *Buscón* son el cristiano viejo y el converso, temas que van a ir estructurando toda la trama argumental de la novela y que van a permitir a Quevedo poner de manifiesto su profundo rechazo a que los conversos ostentasen puestos de poder.

En efecto, a pesar del «racismo» circundante y de los estatutos de limpieza de sangre que fueron desarrollándose a partir de la segunda mitad del siglo XVI, muchos conversos que formaban parte de la burguesía mercantil y financiera lograron incorporarse a los estratos superiores de la sociedad, tras haber legitimado, de alguna u otra manera, su rango y su función [citado por Parello, 2011: 251].

Si en algo coinciden muchos de los estudiosos de la obra del autor, es en el manifiesto encono contra judíos y conversos que proyecta abiertamente Quevedo en varias de sus obras. Esta aparente «animadversión» ha sido objeto de controversia y uno de los temas de estudio predilectos de los críticos quevedistas. Para Henry Ettinghausen [2017: 9-13] resulta imposible analizar correctamente la obra del *Buscón* sin considerar las ideas antisemitas del autor. Ettinghausen hace referencia también a la cuestión política como uno de los elementos imprescindibles a tener en cuenta a la hora de abordar el análisis crítico de la obra quevediana:

No sería del todo descabellado aseverar que en Quevedo casi todo es política. Posicionamientos ideológicos se desprenden, desde luego, continuamente en su obra festiva, satírica, filosófica y religiosa, y por supuesto en sus obras políticas, sin hablar de sus escritos circunstanciales y de su correspondencia. Desde el comienzo hasta el final aflora en su corpus literario una especie de desesperación política [Ettinghausen, 2017: 8].

Quevedo construye el retrato grotesco de los personajes a través de la descripción de los rasgos físicos (prosopografía), su carácter (etopeya), los oficios que ejercen y las circunstancias en las que se desenvuelven (pragmatografía). El componente onomasiológico (definición del personaje a través de un nombre caracterizador) es también clave para la creación del tipo, pues este está impregnado de los rasgos externos e internos que lo definen. Así, Pablos no deja de ser un pretexto del que se sirve el autor para describir al cristiano nuevo como un «buscón» que, a través del engaño y la argucia, es capaz de cualquier cosa con el fin de lograr sus objetivos. Con esta idea, Quevedo satiriza a los descendientes de conversos revistiéndolos, de forma exagerada, de las creencias populares que circulaban en su contra ya desde la Edad Media. Son descritos como individuos avarientos, de poco fiar, practicantes de la usura y con una vivencia gazmoña de la religión cristiana. Esta caracterización paródica y burlesca que realiza el autor de los persona-

jes conversos, degradándolos de manera caricaturesca, tanto física como moralmente, sigue en opinión de Maxime Chevalier con la tradición del «retrato del monstruo» [1992: 88-89].

Un elemento notorio de la comicidad grotesca de la obra es el del «retrato esperpéntico» de uno de los personajes más destacados del *Buscón* y sobre el que más atención han puesto los estudiosos de la obra, el dómine Cabra. La singularidad del personaje del licenciado Cabra radica en su deformidad moral (es avariento hasta lo indecible) y en los rasgos fisonómicos que intensifican su conducta deplorable. El origen converso del clérigo se intuye, ya de antemano, en su apellido, puesto que uno de los rasgos característicos en los judíos y conversos era el de poseer, entre otros, apellidos con nombres de animales:

Son muy abundantes entre los judíos toda suerte de apellidos consistentes en nombres de animales. [...] Entre nuestras notas sobre el particular tenemos documentados los siguientes apellidos, usados por judíos o indudables conversos: Azor, Bicha, Cabra, Cabrit... [Márquez Villanueva, 1960: 47].

Otro aspecto con el que se identifica a judíos y conversos es la avaricia, rasgo que el autor amplifica hasta el extremo en la caracterización psicológica y moral de maese Cabra, al que representa como la personificación literaria del avaro. Quevedo lo describe como «clérigo cerbatana, largo solo en el talle» (lo que viene a significar claramente «avaro»); de nariz «entre Roma y Francia», caricaturización de uno de los rasgos físicos distintivos de los judíos y que Quevedo utilizará en repetidas ocasiones para burlarse también de Góngora y acusarlo de judaizante. Si nos detenemos en la prosopografía grotesca que realiza el autor del personaje, observamos que este es un tema recurrente, tanto en la literatura como en los dichos populares, que ha pervivido hasta nuestros días a través de los refranes:

Aun en España, en nuestros días, el tener la nariz y los labios de forma especial, el demostrar ciertos intereses, el poseer fama de tal o cual cosa (de

avaro, de tartufo, de vanidoso y dado a las honras mundanas, e incluso de inteligente), puede y suele servir para insinuar que la persona a que se atribuyen estos rasgos debe tener origen judío [Caro Baroja, 2000: Vol. I: 12].

La mayoría de los refranes castellanos dirigidos a los judíos hacen referencia a la caracterización arquetípica y los tópicos a los que se les han vinculado a lo largo de la historia: la avaricia y la fisonomía de la nariz típicamente judía: «Así, en primer término, los hay que aluden a características físicas, como la de la forma de la nariz, tenida por típica: larga y ganchuda. [...] Los refranes más abundantes, sin embargo, aluden a la avaricia de la raza» [Vol. I: 93].

La ínfima posición social a la que pertenece Pablos viene dada por la condición marginal de sus progenitores, debido a los oficios que ejercen. De ahí que el retrato con el que nos presenta el autor a los padres del personaje se centre principalmente en la descripción moral de los mismos. El propio Pablos nos cuenta que su padre es barbero aunque su verdadero oficio es el de ladrón, por lo que acabará siendo injusticiado: «Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero [...]. Decíame mi padre: Hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánica sino liberal» [Quevedo, 1948: libro I: 9]. El retrato grotesco continúa con la descripción caricaturesca que Pablos realiza del resto de los rasgos de su padre, al que define como «aficionado al vino, con buena presencia y veleidades con la tijera». De su madre, connotada de manera negativa por su ascendencia conversa, afirma que «sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja», para a continuación declarar que ejerce los oficios de bruja, prostituta y alcahueta, por lo que será quemada en auto de fe:

Hubo fama que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas, empañaba piernas con pantorrillas postizas. Y con no tratarla nadie que se le cubriese pelo, solas las calvas se la cubría, porque hacía cabelleras; poblaba quijadas con dientes; al fin vivía de adornar hombres y era remendona de cuerpos. Unos la llamaban zurcidora de gustos, otros, algebrista de voluntades desconcertadas; otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carnes y por mal nombre alcagüeta [libro I: 10].

Quevedo construye el retrato de la madre de Pablos combinando los «rasgos infamantes» de la judía, de la bruja y de la alcahueta, tomando como modelo los personajes de *La Celestina* y de *La lozana andaluza*, quienes, al igual que ella, ejercen el lenocinio, pactan con el Diablo, remiendan virgos perdidos y zurcen voluntades, por lo que no es de extrañar que fuera acusada por la Inquisición por delito de herejía y superstición y acabase en la hoguera. [Parello, 2011: 258]. Desde el comienzo de la obra, la madre de Pablos es presentada de forma irónica como «Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal», tras los que esconde su origen converso bajo apariencia de «cristiana vieja». Esta retahíla de apellidos formados con nombres de santos complementa, desde la hipérbole cómica, el juego burlesco que realiza Quevedo satirizando una práctica bastante común entre los nuevos cristianos, la de adoptar apellidos hagianímicos tras la conversión a la fe cristiana: «Entre los conversos existió una cierta inclinación, al menos al principio, de tomar nombres de animales, tales como Conejo, Gavilán, Gato, Cabra, Capón, o de Santos: Santa María, San Pedro, San Pablo, Santángel [...]» [Fernández Domingo, 2017: 150].

Ya venimos señalando la ideología y la actitud contra los judíos y conversos de Quevedo como uno de los rasgos más definitorios del *Buscón*. No obstante, será *Execración contra los judíos* (1633), dirigida a Felipe IV, donde manifieste de forma más contundente su «odio ceraval» hacia ellos:

[...] ratones son, Señor, enemigos de la luz, amigos de las tinieblas, inmundos, hidiondos, asquerosos, subterráneos. Lo que les fian roen y lo que les sobra inficionan. Sus uñas despedazan la tierra en calabozos y agujeros, sus dientes tienen por alimento todas las cosas, o para comerlas o para destruirlas (...). Sierpes son, Señor, que caminan sin pies, que vuelan sin alas, resbaladizos, que disimulan su estatura anudándola, que se vibran flecha y arco con su lengua en los círculos sinuosos de su cuerpo, que se encogen para alargarse, que pagan en veneno desentomecido el abrigo que se les da [1996: 63-64].

Según Pablo Jauralde, Quevedo escribe el *Buscón* con dos propósitos: satirizar al judío converso y recoger el pensar generalizado de una sociedad profundamente antijudía³. A lo largo de la novela, Pablos lucha por hacerse un hueco en una sociedad estamental y hermética que imposibilita su ascenso social por sus orígenes conversos. Las aspiraciones de Pablos son claras, él lo que de verdad ansía es ser otra persona y medrar socialmente, así se lo manifiesta a don Diego: «más alto pico, y más autoridad me importa tener» [libro I, cap. VII: 36]. A fin de conseguirlo, ha de borrar sus orígenes y alejarse de sus consanguíneos para que la sombra de la sospecha, por ser descendiente de conversos, no siga obstaculizando su posibilidad de ascenso social. En la carta que le escribe a su tío, el verdugo, lo deja bien claro: «No pregunte por mí, ni me nombre, porque me importa negar la sangre que tenemos» [libro I, cap. XII: 55]. Sin embargo, todos los intentos de Pablos por escapar de la penuria y de su miserable vida fracasan. Precisamente, esa es la intención de Quevedo, imposibilitar el ascenso social de los cristianos nuevos, por lo que somete al personaje a una vida ruin y mezquina, solo por el hecho de pertenecer a la casta de los llamados «manchados», de la que no logra deshacerse. Pablos es plenamente consciente de que su condición marginal se debe a su origen converso. Por ello, tras los golpes y desengaños que va sufriendo a lo largo de la novela, decide finalmente tomar las riendas de su destino para concederse el honor de ser miserable por méritos propios. A partir de ahora, al personaje ya no le van a importar más ni su linaje ni su pureza de sangre y va a poner todos sus esfuerzos en dejar libres su instinto y su naturaleza, pues ahora solo tiene el firme propósito de prosperar pese a quien pese.

³ Sobre la imagen del judío en la sociedad española y las referencias antisemitas en la obra de Quevedo véase *El Antisemitismo en España*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, coordinadores: Gonzalo Álvarez Chillida y Ricardo Izquierdo Benito; Sor Esperanza de Sión. «Los judíos en la obra de Quevedo» en *El Olivo*, nº 13, 1981, pp. 101-122.

Para Jauralde, es precisamente en este momento cuando el personaje se torna verdaderamente real para el lector. Según el crítico, la técnica que emplea Quevedo es la de dejarlo libre para ponerlo a prueba a ver si con algo de ingenio y astucia logra conseguir lo que pretende, ser alguien en la vida a pesar de sus orígenes. Por ese motivo, Quevedo le otorga a Pablos una segunda oportunidad enviándolo al Nuevo Mundo. Sin embargo, el resultado va a ser nefasto para el personaje, ya que tampoco allí alcanza sus objetivos, sino que, como él mismo relata, le va mucho peor: Determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como vuestra merced verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres» [libro II, cap. XI: 48].

3. EL JUDÍO MORDEJAI DE *MISERICORDIA*

El retrato grotesco que realiza Quevedo de los personajes conversos que aparecen en el *Buscón* nada tiene que ver con el retrato melancólico, casi nostálgico, que nos presenta Galdós del moro-judío Mordejai en *Misericordia*. Sin embargo, en los recursos lingüísticos y formales utilizados por los autores subyace una ideología acorde al contexto socio-histórico del momento de composición de cada una de ellas. Si bien Quevedo escribe el *Buscón* en una época de profunda intolerancia religiosa, Galdós, lejos de las ideas de Quevedo y con una óptica diametralmente opuesta, concebirá *Misericordia* en una España en la que ya había cierta tolerancia religiosa, tras la entrada en vigor de la Constitución de 1876 que promulgaba el respeto a la libertad de credos, aunque la religión oficial siguiera siendo el catolicismo. También la manera en la que el autor canario aborda el tema de la miseria y los desamparados es otro aspecto clave que refleja el impacto social y cultural que supuso la promulgación en 1891 de la primera encíclica so-

cial *Rerum Novarum* por el Papa Leon XIII y cuyos principios fundamentales abordaban la cuestión social y obrera. Con esta renovación espiritual, que se está produciendo en la Iglesia, se pretende solucionar la miseria de las clases trabajadoras exhortando la prohibición del trabajo infantil; la protección a la mujer trabajadora; el reconocimiento de un salario justo; la prevención social y el descanso dominical de los trabajadores.

Otro aspecto importante a tener en cuenta es el filojudaísmo de Galdós, ya que fue activo colaborador del Movimiento pro-sefardita que llevó acabo el senador Ángel Pulido a principios del siglo XX y de la Sociedad Israelita Española de Viena «La Esperanza». Este Movimiento reivindicaba la herencia judía de España y apostaba por un acercamiento con las comunidades sefardíes, con el fin de reintegrarlos de nuevo en el país y darles la nacionalidad española, lo que ocurrirá finalmente en 1924 con Primo de Rivera.

Las cartas conservadas en la Casa-Museo de Benito Pérez Galdós revelan la activa cooperación que mantuvo con el Senador Pulido, enviando copias de sus obras con el fin de ayudar a los jóvenes sefardíes a mejorar su español y «mantener la lengua española y hacer posible a sus miembros la instrucción científica y literaria» [citado por Vernon A. Chamberlin, 1981: 92]. Pulido valora enormemente el apoyo que recibe de Galdós, como se aprecia en la carta que le escribe en 1904: «En la regeneración del idioma ladino debe Vd. aparecer como uno de los escritores más dignos de ser conocidos y de servir de modelo» [92]. Sin embargo, la labor filosefardita que desempeñó con ahínco el senador Pulido no fue bien acogida por la mayoría de la sociedad española del momento, que todavía percibía al judío con una visión de desconfianza y rechazo. Aunque los sefardíes conservaban la lengua y las tradiciones de sus antepasados hispánicos, no eran vistos todavía como parte de la herencia cultural española.

No obstante, a pesar de las diferencias entre Galdós y Quevedo acerca de los judíos, el legado del *Buscón* en *Misericordia* establece un nota-

ble paralelismo entre ambas obras, pues Galdós recurre con frecuencia a la obra de Quevedo. La influencia de la picaresca en *Misericordia* se aprecia desde el momento en el que el autor canario retrata el universo de mendigos, miserables y desclasados que giran en torno a la iglesia de San Sebastián. Galdós introduce al lector en la miseria de los desclasados, en la mendicidad profesional y en la caridad con la que sobreviven al amparo de la Iglesia, lo que nos permite establecer conexiones intertextuales también entre el *Lazarillo* y *Misericordia*. Por ejemplo, el personaje de Benina, quien pide dinero para comprar comida y medicinas con las que sostener a su ama doña Paca encarnaría el modelo del criado que mantiene al amo, y no al revés, siguiendo el patrón de Lázaro en el tratado III.

Galdós proyecta en *Misericordia* un retrato magistral de los bajos fondos del Madrid de la época, donde los personajes se mueven entre la miseria, la imposibilidad de ascender socialmente y las falsas apariencias, igual que los personajes tipo de la novela picaresca. En 1913, en el prefacio de *Misericordia*, que redactó dieciséis años después de escribirla, el autor explica el propósito de su novela:

En *Misericordia* me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad matritense, describiendo y presentando a los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria dolorosa casi siempre, en algunos casos, picaresca o criminal y merecedora de corrección [2003: 69].

Si bien aquí Galdós declara que su intención es la de sumergirse en el submundo de la marginalidad y los desamparados, la presencia de Almudena nos obliga a observar con mucho más detalle ciertos aspectos, sobrepasando la mera representación simbólica de una serie de personajes desheredados y abocados a la vida mendicante. El personaje del ciego aljamiado, al que el autor describe en ocasiones como moro y otras como judío y converso, representa de forma alegórica el pasado español en el que convivieron las tres culturas. Para Robert

Ricard, en Almudena existe una relación inequívoca entre la realidad y la fantasía que constituye, a su vez, un doble símbolo, el del semitismo y el de la tolerancia. Ricard plantea que la intención de Galdós a la hora de construir a Mordejai parte del interés del autor por rememorar el pasado semítico de España: «También es posible que el gran novelista haya querido evocar aquellos tiempos lejanos de la historia española en que estas tres religiones coexistían en su tierra como existen en la persona de Almudena, judío, musulmán y bautizado» [Ricard, 1959: 25].

Siguiendo la línea apuntada por Ricard, Sara Shyfter observa en los personajes judíos de Galdós una fuerte vinculación entre la crítica social y la intolerancia religiosa que sufrieron los judíos hispanos, además de un intento de recuperación de la memoria histórica:

Solo un escritor de la magnitud de Galdós podría, sin conocer a muchos judíos, tener la posibilidad de inventar a unos personajes tan diferentes. Galdós logra identificarse con unos personajes, que a pesar de conocerlos poco, puede llegar a sentir la realidad psicológica e histórica de los mismos. [...] Es consciente de que el judío ha sufrido mucho y quiere, en cierto modo, dar testimonio de lo que ha pasado con el pueblo judío. Los judíos de Galdós representan el pensamiento liberal del autor y el deseo de unificar España, incluso de ir hacia atrás y permitir que los judíos y los moros vuelvan a entrar en la memoria y en la psicología del pueblo español⁴ [Shyfter, 2013].

A través de la representación del ciego Mordejai, un moro-judío aljamiado del que no queda muy claro si se trata de un judío sefardí o de un musulmán, Galdós va a jugar con esta ambivalencia a lo largo de toda la novela para captar la atención del lector a través de la fascinación que rezuma por lo exótico y misterioso de su identidad cultural, con su lenguaje aljamiado, sus supersticiones e interés por el mundo

⁴ Sara Shyfter, entrevista realizada en la presentación de su libro *Los judíos de Benito Pérez Galdós*, en la librería Rosario Castellanos del Fondo de Cultura y Economía. Pról. de Hugo Hiriart Jus, México, 2013.

esotérico, sus creencias orientales y sus oraciones hebreas. La complejidad psicológica de Almudena es perceptible desde el primer momento en que el autor nos lo presenta como un mendigo aljamiado de origen hispano-semita que pide limosna en la puerta de la iglesia de San Sebastián y que, además, realiza sortilegios e invocaciones a seres del inframundo. Que sea precisamente en la puerta de un templo cristiano a donde acuda a buscar la caridad de los feligreses y que manifieste inclinaciones por la magia y la hechicería resulta, ya de antemano, algo insólito dado el origen étnico del personaje.

Ante estas «particularidades», no es de extrañar que algunos críticos consideren que los personajes judíos de Galdós precisamente resultan interesantes para el lector por lo poco que tienen que ver con la realidad, ya que Almudena encarna muchas de las creencias populares que son consideradas como paganas (es supersticioso y cree en magias, sortilegios y brujería), prácticas totalmente contrarias tanto a la fe judía como a la musulmana, que condenan la práctica de la magia y la creencia en la hechicería. Aun así, es bien sabido que dichas prácticas están presentes en las tres religiones monoteístas desde tiempos remotos. Según Schyfter, una posible interpretación de las inclinaciones esotéricas de Almudena estaría relacionada con la práctica de la magia folklórica entre los judíos de Marruecos y que tendría, a su vez, afinidad con la magia marroquí musulmana [citado por Benaim Lasry, 55].

A pesar de que en el perfil psicológico de Almudena confluyen dos identidades hasta cierto punto contradictorias, esto podría tratarse de una licencia literaria que le permitiría al autor recrear, a través de la ficción, la memoria histórica del pueblo hispano-semita y de su pertenencia a España. El juego de Galdós se percibe desde el momento en que aparece el personaje del ciego al que llama Mordejai, nombre claramente judío. Sin embargo, inmediatamente señala que, por estar siempre frente a la iglesia de la Virgen de la Almudena, es conocido por todos como «Almudena», nombre, como sabemos, de origen árabe. Así, Galdós reviste al personaje con dos identidades, la mahometana y

la judía, que no define en ningún momento y que lo llenan de contradicciones inverosímiles. Esta indeterminación con la que es descrito probablemente sea lo que lo vuelve más interesante y atractivo para el lector. De hecho, las contradicciones que subyacen en el personaje han sido las que más interés han despertado entre los estudiosos de la obra. Esta inverosimilitud resulta interesante porque le permite a Galdós potenciar aún más la excentricidad y la magia que desprende el ciego Almudena, con ambiguos rasgos entre moro y judío.

Una de las numerosas discordancias la encontramos en el prefacio, donde Galdós explica cómo fue su encuentro: «Le llevé conmigo por las calles céntricas de Madrid, con escala en varias tabernas donde le invité a confortar su desmayado cuerpo con libaciones contrarias a las leyes de su raza» [2003: 70]. Como es sabido, de las tres religiones monoteístas o abrahámicas, solo el islam tiene prohibido el alcohol, por lo que ante esta afirmación de Galdós no cabría duda del origen musulmán de Almudena:

Esta última observación solo puede aplicarse a un musulmán, ya que para Israel siempre fue bienvenida la alegría del vino y con este oficio en más de una liturgia. Así, que si nos atuviéramos a estas palabras del novelista, daríamos a su interesante ciego Almudena por moro y mahometano, dejando ya descifrada definitivamente su aljamía [Cansinos Assens, 2001: 85].

Sin embargo, cuando Benina le pregunta en qué religión cree, él declara sin vacilar que es judío: «¿Tú qué religión tienes? –pregúntale una mendiga, Benina, su Dulcinea, la luz de sus ciegos ojos. Y él le responde: –“Ser eibrío”». Y unas páginas más adelante, cuando Almudena le revela a Benina la forma de invocar a Samday, vuelve el autor a poner de manifiesto su origen judío:

–El Rey de baixo terra: pedir tú lo que quierer, y darlo ti él.
 –¿Y la oración?
 –Mi enseñarla ti; dicir tú: Semá Israel Adonai Elohino Adonai Ishat... [Cansinos Assens, 2001: 85].

Aunque las prácticas mágicas de Almudena parecieran contrarias a sus proclamas monoteístas, para Schyfter sería un error creer que por ello fuera considerado menos judío o un simple seguidor de las tradiciones paganas o árabes, ya que precisamente tanto sus relatos sobrenaturales como sus supersticiones lo vinculan inexorablemente con su origen judío:

Almudena's magical stories though they serve to underscore his attitudes towards money, love, ambition, and the supernatural seen difficult to reconcile with simple monotheistic proclamations. Nevertheless, it would be a mistake to conclude that his superstitions make Almudena any less a Jew or a simple follower of pagan or Arabic traditions. Almudena's schemes and supernatural tales link him unquestionably with his Jewish past [1978: 93].

De hecho, Schyfter sostiene que la práctica de la magia en Almudena estaría vinculada a las leyendas y el folclore popular entre los judíos, hecho este que se vería aún más reforzado con la presencia de Samdai: «Almudena's magic seems to parallel authentic Jewish popular legends and folklore, a fact which is further corroborated by the presence of Samdai» (95). La invocación de Samdai, por tanto, tendría una inequívoca vinculación con el término hebreo *Ashmedai* el rey de los demonios «*Ashmedai*, or as he is also known, Asmodeus, is a popular hero in Biblical legends» y que con frecuencia aparece en los relatos del rey Salomón [1978: 95].

Así, tanto la invocación a Samdai como la oración hebrea que le enseña a Benina nos proporcionaría una evidencia definitiva del origen judío del ciego aljamiado. Más aún, la Shemá en realidad no sería considerada como una oración propiamente dicha, sino que se trataría, como así constata el rabino Hayim Halevy Donin en *El ser judío*, de una proclamación de fe, una promesa de fidelidad al Dios único, una afirmación de judaísmo:

Aunque el Shemá es una parte integral de los servicios matutinos y vespertinos, no es, hablando técnicamente, una oración. Es una declaración de fe. Es una afirmación de la unidad de Dios que nos recuerda nuestras obligaciones para con El, recuerda los signos del Pacto y nos advierte contra los desvíos de querer seguir los deseos vanos del corazón y las inmoralidades que los ojos puedan ansiar [1983: 176].

Lo dicho por Halevy Donin entronca directamente con lo que afirma Cansinos Assens en este punto: «Ahora bien, la oración no es otra cosa que la profesión de la fe judía, el equivalente del “La Allah illa Allah” de los musulmanes (sic)» [2001: 85]. Basándonos en estas afirmaciones, no cabe duda de que el «moro Almudena» era hebreo desde el punto de vista étnico y además profesaba la fe judía. Debemos de nuevo pararnos en las consideraciones que Assens desarrolla más adelante sobre la verdadera identidad del personaje:

Semejantes razones autorizan, pues, a pensar que el «moro Almudena» no era tal moro, sino un hebreo español, un sefardí, descendiente de los que cruzaron el Estrecho en los días del éxodo luctoso. [...] Por hebreo le tomamos nosotros gracias a esa profesión de fe y le damos cabida en nuestra galería de figuras literarias judaicas [2001: 86].

La Shemá, además de ser el mayor punto de referencia en el conocimiento de la identidad del personaje, para Schyfter, que la recite en sus sortilegios e invocaciones, no sería inverosímil puesto que «la magia judía está íntimamente ligada a la religión judía y usa rezos hebreos en sus conjuraciones» por lo que «no es sorprendente que Almudena recite la shemá en sus prácticas de magia» [citado por Benaim Lasry, 55].

Llegados a este punto, cabe preguntarse si las contradicciones cometidas por Galdós surgen de la necesidad de construir a su protagonista como un símbolo del semitismo español, como apunta Albert Ricard, o, por el contrario, de su desconocimiento del mundo hebreo. Algo similar ocurre en su novela *Gloria*, donde el protagonista es otro judío llamado David Morton, personaje que, según apunta Assens,

también muestra ciertas incompatibilidades con la realidad que el autor describe:

A pesar de toda su visión moderna, don Benito Pérez Galdós, que no habría tenido ocasión probablemente de observar a un judío de carne y hueso, atribuye a su Daniel Morton rasgos convenidos que cuadrarían más bien a un judío polaco, pobre y recluido en su gueto, que no a un judío de Altona, con casa en Hamburgo y en Londres, que se ha criado en un ambiente de alta banca, ya que su padre Moisés Morton presta dinero a los mismos reyes [2001: 85].

Más allá de la controvertida representación simbólica del ciego aljamiado, lo que sí resulta evidente es la intención de Galdós de explorar la miseria «picaresca o criminal y merecedora de corrección». Sin embargo, el retrato literario que hace de esta realidad marginal en la que se mueven sus personajes no tiene un estilo característicamente picaresco, entendiéndolo como una visión satírica y grotesca, como sí podemos apreciar en la novela de Quevedo. No obstante, vemos que sí se encuentran los mismos elementos que habíamos señalado en el *Buscón*: el nombre caracterizador, situaciones cotidianas que rozan lo grotesco y un trazo hiperbólico de rasgos físicos y morales. En cuanto a los personajes de *Misericordia*, estos conmueven por la indigencia en la que sobreviven y, en el caso del ciego Almudena y Nina, por la generosidad que desprenden, lo que provoca que el lector rápidamente sienta empatía hacia ellos, a diferencia del *Buscón*, que no hace sino recoger y expresar los sentimientos y el pensar generalizado de la sociedad de su tiempo en contra de los cristianos nuevos.

CONCLUSIÓN

Al hilo de lo expuesto, podemos concluir que aunque las actitudes de Quevedo y Galdós hacia los judíos son completamente opuestas, tienen en común que proyectan la imagen de los conversos y de los ju-

díos como símbolos representativos de la situación social y política de su tiempo. También la miseria y la hambruna están presentes en las dos novelas, sin embargo, en *Misericordia* la sienten y la viven no solo los pobres de solemnidad, sino aquellos que han descendido en la escala social, como doña Paca, a la que tiene que mantener su criada con lo poco que saca de la mendicidad, mientras que en el *Buscón*, Pablos lucha contra las adversidades con el único objeto de medrar socialmente. Tanto Quevedo como Galdós se sirven de la descripción realista de una sociedad profundamente en crisis y de unos personajes marginales, mendigos y pícaros que hacen de la ociosidad, la vagancia, el engaño y el hurto su modo de vida, frente a una sociedad que los mantiene aislados y en la marginación social, para reflejar otra realidad sutilmente camuflada a través de las vicisitudes que golpean a los personajes por la casta a la que pertenecen. Sin embargo, en el análisis del *Buscón* hemos visto cómo Quevedo expresa sin tapujos su animadversión e inquina hacia los conversos a través del personaje de Pablos al que somete a la marginalidad, impidiéndole el ascenso social y abocándole a una vida miserable por el hecho de ser descendiente de conversos. Galdós, en cambio, proyecta una visión más apologetica, recordando, en cierto modo, la España de las tres culturas a través del judío aljamiado Mordejai.

Con esta sucinta revisión sobre dos de las obras más importantes del canon literario español, que toman como protagonistas a un converso y a un judío sefardí, volvemos para finalizar a las palabras con las que nos presenta Galdós la extraordinaria y entrañable figura del moro-aljamiado: «El moro Almudena, “Mordejai”, que parte tan principal tiene en la acción de *Misericordia*, fue arrancado del natural por una feliz coincidencia» [Galdós, 2003: 70]. El autor lo recuerda con cierta nostalgia y se lamenta de no haber podido recoger todo lo que pudo escuchar de este ser que le maravilló por su salvaje rudeza: «quedé maravillado de la salvaje rudeza de aquel infeliz, que en español aljamiado interrumpido a cada instante por juramentos terroríficos, me prome-

tió contarme su romántica historia a cambio de un modesto socorro» [2003: 70].

BIBLIOGRAFÍA

- BENAIN LASRY, Anita (1980): *El judío como héroe de novela*, Madrid, Centro de Estudios Judeo-Cristianos.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2019): *Rimas y leyendas*, La baragaña, Biblioteca virtual ACEB.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (2001): *Los judíos en la literatura española*, Valencia, Pretextos.
- CARO BAROJA, Julio (2000): *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Tomo I, Madrid, Istmo.
- CARO, Yosef (1956): *Síntesis del Shuljan Aruj*, Buenos Aires.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1996): «Las huellas judías en la literatura española». *Luces y sombras de la judería europea (siglos XI-XVII)*: Primeros Encuentros Judaicos de Tudela, 5, 6 y 7 de octubre de 1994, 87-120.
- CHAMBERLIN, Vernon (1981): «Galdós and the Movimiento pro-sefardita», *Anales galdosianos*, Año XVI, 91-103.
- CHEVALIER, Maxime (1992): *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.
- CRESPIL, Marcel (1972): «La fe religiosa de Almudena en Misericordia», *Romance Notes*, 13, 3, 463- 467.
- ETTINGHAUSEN, Henry (2017): «Ideas, actitudes y actuaciones políticas de Quevedo», *La Perinola*, 21, 9-13.
- FERNÁNDEZ DOMINGO, Jesús Ignacio (2017): *El nombre de las personas*, Madrid, Editorial Reus.
- HALEVY DONIN, Hayim (1983): *El ser judío*, traducido del inglés por Ariei Comay, Nueva York, publicaciones del Departamento de Educación y Cultura Religiosa para la Diáspora de la Organización Sionista Mundial.
- JAUURALDE, Pablo (1988): «El texto del Buscón, de Quevedo», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7: 83-103.
- MAIMÓNIDES (1982). *Mishné Torá*. Ed: VV.AA. T. II. Jerusalén.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1960): *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española.

- PARELLO, Vicent (2011): «Judío, puto y cornudo», *Sociocriticism*, 26, 1: 245-266.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2003): *Misericordia*, Madrid, Akal.
- QUEVEDO, Francisco de (1993): *La vida del Buscón*, Barcelona, Cátedra.
- RICARD, Robert (1959): «Sur le personnage d'Almudena' dans *Misericordia*», *Bulletin Hispanique*, 61: 12-25.
- SCHYFTER, Sara (1978). *The Jew in the novels of Benito Pérez Galdós*, Londres, Tamesis.
- STUCZYNSKI, Claude (1997): «El antisemitismo de Francisco de Quevedo: ¿obsesivo o residual? Apuntes crítico-bibliográficos en torno a la publicación de la *Execración contra los judíos*». *Sefarad*, Vol. 57, Fasc. 1: 195-204.