

2024

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

XLVII/2024



FECYT-215/2023
Fecha de certificación: 14 de julio de 2016 (5ª convocatoria)
Válido hasta: 28 de julio de 2024

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

ISSN 0210-8178



XLVII



2024

El *Anuario de Estudios Filológicos* es una revista de trabajos de tema filológico, de periodicidad anual, promovida por los Departamentos de Filología Hispánica y Lingüística General, Lenguas Modernas y Literaturas Comparadas, Filología Inglesa y Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Extremadura.

DIRECCIÓN

Ramiro González Delgado (Universidad de Extremadura).

SECRETARÍA

M.ª Pilar Montero Curiel (Universidad de Extremadura).

CONSEJO DE REDACCIÓN

Presidente: Ramiro González Delgado (Universidad de Extremadura).

Vocales: José Luis Bernal Salgado (Universidad de Extremadura). Paul Danler (Universität Innsbruck). M.ª Mercedes Enríquez Aranda (Universidad de Málaga). Salvador Gutiérrez Ordóñez (RAE). M.ª Luisa Harto Trujillo (Universidad de Extremadura). Concepción Hermosilla Álvarez (Universidad de Extremadura). Delfim Ferreira Leão (Universidade de Coimbra). José María Maestre Maestre (Universidad de Cádiz). Christina Ossenkop (Universität Münster). Pablo Ruano San Segundo (Universidad de Extremadura). Bénédicte Vauthier (Universität Bern).

Secretaria: M.ª Pilar Montero Curiel (Universidad de Extremadura).

CONSEJO ASESOR CIENTÍFICO

Ignacio Ahumada Lara (CSIC). Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC). Teresa Araújo (Universidade Nova de Lisboa). Richard H. Armstrong (University of Houston). Jesús Bartolomé Gómez (Universidad del País Vasco/EHU). Júlia Benavent Benavent (Universitat de València). Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo). Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla). Miriam Borham Puyal (Universidad de Salamanca). Rosa M. Calafat Vila (Universität de les Illes Balears). Manuel Casado Velarde (RAE). Valéria Gil Condé (Universidade de São Paulo). Dolores Corbella Díaz (Universidad de La Laguna). Perfecto Cuadrado Fernández (Universitat de les Illes Balears). Ana María Díaz Marcos (University of Connecticut). Laura Dolfi (RAE, Italia). Fernando Durán López (Universidad de Cádiz). Milagros Fernández Pérez (Universidade de Santiago de Compostela). Laura Filardo Llamas (Universidad de Valladolid). M.ª Pilar Garcés García (Universidad de Valladolid). Ángeles García Calderón (Universidad de Córdoba). Francisco García Jurado (Universidad Complutense). Fernando García Romero (Universidad Complutense). Juan Antonio Garrido Ardila (Università ta' Malta-University of Liverpool). Dulce M.ª González Doreste (Universidad de La Laguna). Vicente González Martín (Universidad de Salamanca). Augusto Guarino (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»). Isabel Hernández González (Universidad Complutense). Araceli Iravedra Valea (Universidad de Oviedo). Olga Ivanova (Universidad de Salamanca). Erica Janin (Universidad de Buenos Aires). Juan Luis Jiménez Ruiz (Universidad de Alicante). Brigitte E. Jirku (Universität de València). José Jurado Morales (Universidad de Cádiz). Johannes Kabatek (Universität Zürich). M.ª Azucena López Cobo (Universidad de Málaga). Jesús López-Peláez Casellas (Universidad de Jaén). M.ª Claudia Macías Rodríguez (Universidad Nacional de Seúl). M.ª João Marçalo (Universidade de Évora). Josefa Martín García (Universidad Autónoma de Madrid). Imelda Martín Junquera (Universidad de León). Cristina Martín Puente (Universidad Complutense). Silvia Martínez Falquina (Universidad de Zaragoza). María D. Martos Pérez (UNED). José Francisco Medina Montero (Università degli Studi di Trieste). Michael Metzeltin (Österreichische Akademie der Wissenschaften). Montserrat Morales Peco (Universidad de Castilla-La Mancha). Carmen Morenilla Talens (Universidad de Valencia). Begoña Ortega Villaro (Universidad de Burgos). María Payeras Grau (Universität de les Illes Balears). Azucena Penas Ibáñez (Universidad Autónoma de Madrid). Victoriano Peña Sánchez (Universidad de Granada). M.ª Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel (Universidade de Lisboa). Manuel Prendes Guardiola (Universidad de Piura). Carmen Rivero Iglesias (Westfälische Wilhelms-Universität Münster). Alicia Rodríguez Álvarez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). Alberto Romero Ferrer (Universidad de Cádiz). Germán Ruipérez García (UNED). Antonio Sáez Delgado (Universidade de Évora). Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca). Sabine Schmitz (Universität Paderborn). Marta Segarra (Universität de Barcelona). Juan de Dios Torralbo Caballero (Universidad de Córdoba) †. Laura Eugenia Tudoras (UNED). Cristina Valdés Rodríguez (Universidad de Oviedo). James Valender (Colegio de México). Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo). Joanna Wilk-Racieska (Uniwersytet Śląski w Katowicach). Ulrich Winter (Philipps-Universität Marburg). Andrzej Zielinski (Uniwersytet Jagielloński).

REVISIÓN DE INGLÉS: Mª Mercedes Enríquez Aranda (Universidad de Málaga)

PRESENCIA EN BASES DE DATOS BIBLIOGRÁFICAS Y EN DIRECTORIOS Y PORTALES SOBRE INDICADORES DE CALIDAD
SCOPUS, SJR, Sello Calidad FECYT 2023, DOAJ, ERIHPlus, LATINDEX, REDIB, ISOC, FJN, DICE, RESH, MIAR, CARHUS Plus+, CIRC, Dialnet, LLBA, LBO, MLA, PIO, EZB, Regesta Imperii, ZDB, SUDOC, REBIUN, IBZ, Ulrich's, Interclassica, Hispanismo (Instituto Cervantes), Universia, WorldCat, ExLibris Primo, Google Scholar, Dulcinea (azul).

EDICIÓN

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres.
Teléf. 927 257 041. Fax 927 257 046. E-mail: publicac@unex.es
<https://publicaex.unex.es/>

LOCALIZACIÓN DE LA REVISTA EN INTERNET

<https://doi.org/10.17398/2660-7301>; <https://revista-aei.unex.es/>
http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo_busqueda=CODIGO&clave_revista=111



REPRODUCCIONES Y DERECHOS DE AUTOR:

AEF se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 International (CC BY 40).

DEPÓSITO LEGAL: CC-341-1978

I.S.S.N.: 0210-8178 **E-ISSN:** 2660-7301

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: EDITORIAL SINDÉRESIS

La Universidad de Extremadura, a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Anuario de Estudios Filológicos*, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de restimenes de prensa. Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de *Anuario de Estudios Filológicos* precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

ISSN 0210-8178. E-ISSN: 2660-7301

Vol. XLVII, 2024

SUMARIO

ARTÍCULOS

MARIO ALONSO GONZÁLEZ, <i>Principios cognitivos de la recepción de la lírica: sistematización teórica, metodologías y análisis</i>	5-26
MARÍA TERESA AMADO RODRÍGUEZ, <i>Violencia que engendra miedo, miedo que engendra violencia: Siete contra Tebas</i>	27-46
MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ y CATERINA DURACCIO, <i>El catálogo de escritoras italianas de Francesco Agostino della Chiesa</i>	47-68
HERACLIA CASTELLÓN ALCALÁ, <i>Modelos de argumentos en la narrativa de Murakami</i>	69-91
MARGARITA GARBISU BUESA, <i>El soneto «Mundo continuo» de Jorge Guillén y un experimento de recepción y crítica literarias</i>	93-122
ANA GIMÉNEZ CALPE, <i>Vom Holocaust zur Flüchtlingskrise. Antisemitismus und Islamfeindlichkeit in Vladimir Vertlibs Viktor hilft</i>	123-142
MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ, <i>Dimensiones contemporáneas del ubi sunt?: la poesía de Álvarez Ortega</i>	143-164
IMELDA MARTÍN JUNQUERA, <i>Ethics of care in Chicana lesbian writers</i>	165-186
PILAR PEINADO EXPÓSITO, <i>Sobre mulejas, cachejos, cebolletas y otras cosejas: funcionamiento y distribución de -ejo como sufijo apreciativo en España</i>	187-208
PURIFICACIÓN RIBES TRAVER, <i>Leyendo entre líneas: análisis de la recepción crítica del Mercader de Venecia de Nicolás González Ruiz (Teatro Español, 1947)</i>	209-228
NATALIA ROJO-MEJUTO, <i>Aproximación al estudio comparado del Vocabulario da lingua de Japam (1603) y el Vocabulario de Japón (1630)</i>	229-252
JAVIER SOTO ZARAGOZA, <i>Cantar curso rimado: la rima en las letras de Joaquín Sabina</i>	253-276
DŽEMAL ŠPAGO, <i>When rhetorical questions receive answers: on different types of answers to rhetorical questions in US presidential debates</i> ..	277-306
KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER, <i>La escritura de la memoria como (des)apropiación en Yo también me acuerdo de Margo Glantz y Me acuerdo de Martín Kohan</i>	307-325
RAQUEL VEA ESCARZA, <i>The lexical expression of CIRCUMSTANCE and DEGREE in old English</i>	327-354

NOTAS Y DOCUMENTOS

- ALBERTO RODRÍGUEZ DE RAMOS E ISABEL COLÓN CALDERÓN, *La familia paterna de María de Zayas y Sotomayor: claves del proceso de entrada en la orden de Santiago de Fernando de Zayas* 355-398
- MANUEL SANZ MORALES, *χῶμα 'terraplén', 'dique': interpretación de Plu. Alex. 24.5, Mor. 200B 2 (=Plb. 38.19) y Polyæn. 2.22.1* 399-410

RESEÑAS

- HELENA ESTABLIER PÉREZ (ed.): *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)* [Eva Álvarez Ramos] 411-415
- JOSÉ JURADO MORALES: *República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc* [Carmela Bermejo García]..... 416-418
- JOSÉ TERUEL y SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS (eds.): *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936* [José Luis Bernal Salgado] 419-425
- GUSTAVO ADOLFO RODRÍGUEZ MARTÍN (ed.): *Bernard Shaw and the Spanish-Speaking World* [Jesús Candelario Menacho]..... 426-430
- ANDRÉS DE CLARAMONTE: *Carnero: Tan largo me lo fiáis (El burlador de Sevilla). El infanzón de Illescas*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez [Jorge Ferreira Barrocal]..... 431-435
- ANTONIO NARBONA JIMÉNEZ y ELENA MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES (eds.): *Nuevo retrato lingüístico de Andalucía* [José García Pérez]..... 436-441
- ALBERTO ESCALANTE VARONA: *Fernán González en el teatro de los siglos XVII y XVIII. De héroe castellano a argumento nacional* [Ramiro González Delgado] 442-446
- CRISTINA PIMENTEL Y PAULA MORÃO (coords.): *A Literatura clássica ou os clássicos na Literatura. Presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa*. Vol. VI [Marta Ramos Grané] 447-452
- ELIO ANTONIO DE NEBRIJA: *Introductiones latinae. Recognitio*. Eds. Eustaquio Sánchez Salor, Santiago López Moreda, María Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez [Juan Francisco Reyes Montero] 453-455
- MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ: *Los poetas de Picasso* [Azahara Sánchez-Martínez] 456-459
- ANA ABELLO VERANO: *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual* [Lucía Tena Morillo]..... 460-464

CONTENTS

CONTRIBUTIONS

MARIO ALONSO GONZÁLEZ, <i>Cognitive principles of the reception of lyric poetry: theoretical systematization, methodologies and analysis</i>	5-26
MARÍA TERESA AMADO RODRÍGUEZ, <i>Violence that generates fear, fear that generates violence: Seven against Thebes</i>	27-46
MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ & CATERINA DURACCIO, <i>The catalog of Italian writers by Francesco Agostino della Chiesa</i>	47-68
HERACLIA CASTELLÓN ALCALÁ, <i>Models of arguments in Murakami's narrative</i>	69-91
MARGARITA GARBISU BUESA, <i>The sonnet «Mundo continuo» by Jorge Guillén and an experiment in literary reception and criticism</i>	93-122
ANA GIMÉNEZ CALPE, <i>From the Holocaust to the refugee crisis. Anti-semitism and Islamophobia in Vladimir Vertlib's Viktor hilft</i>	123-142
MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ, <i>Contemporary dimensions of ubi sunt?: the poetry of Álvarez Ortega</i>	143-164
IMELDA MARTÍN JUNQUERA, <i>Ethics of care in Chicana lesbian writers</i> ...	165-186
PILAR PEINADO EXPÓSITO, <i>About mulejas, cachejos, cebollejas and other cosejas: functioning and distributions of -ejo as appreciative suffix in Spain</i>	187-208
PURIFICACIÓN RIBES TRAVER, <i>Reading between the lines: analysis of the critical reception of El Mercader de Venecia by Nicolás González Ruiz (Teatro Español, 1947)</i>	209-228
NATALIA ROJO-MEJUTO, <i>Approach to a comparative study between Vocabulario da lingoa de Japam (1603) and Vocabulario de Japón (1630)</i>	229-252
JAVIER SOTO ZARAGOZA, <i>Singing rhyming verse: the rhyme in Joaquín Sabina's lyrics</i>	253-276
DŽEMAL ŠPAGO, <i>When rhetorical questions receive answers: on different types of answers to rhetorical questions in US presidential debates</i>	277-306
KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER, <i>The writing of memory as (dis)appropriation in Yo también me acuerdo by Margo Glantz and Me acuerdo by Martín Kohan</i>	307-325
RAQUEL VEA ESCARZA, <i>The lexical expression of CIRCUMSTANCE and DEGREE in old English</i>	327-354

NOTES AND DOCUMENTS

- ALBERTO RODRÍGUEZ DE RAMOS & ISABEL COLÓN CALDERÓN, *The paternal family of María de Zayas y Sotomayor: keys to the entry process into the Order of Santiago by Fernando de Zayas* 355-398
- MANUEL SANZ MORALES, *χῶμα 'embankment', 'mole': interpretation of Plu. Alex. 24.5, Mor. 200B 2 (=Plb. 38.19), and Polyæn. 2.22.1*..... 399-410

REVIEWS

- HELENA ESTABLIER PÉREZ (ed.): *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)* [Eva Álvarez Ramos] 411-415
- JOSÉ JURADO MORALES: *República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc* [Carmela Bermejo García] 416-418
- JOSÉ TERUEL & SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS (eds.): *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936* [José Luis Bernal Salgado] 419-425
- GUSTAVO ADOLFO RODRÍGUEZ MARTÍN (ed.): *Bernard Shaw and the Spanish-Speaking World* [Jesús Candelario Menacho]..... 426-430
- ANDRÉS DE CLARAMONTE: CARNERO: *Tan largo me lo fiáis (El burlador de Sevilla). El infanzón de Illescas*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez [Jorge Ferreira Barrocal]..... 431-435
- ANTONIO NARBONA JIMÉNEZ & ELENA MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES (eds.): *Nuevo retrato lingüístico de Andalucía* [José García Pérez] 436-441
- ALBERTO ESCALANTE VARONA: *Fernán González en el teatro de los siglos XVII y XVIII. De héroe castellano a argumento nacional* [Ramiro González Delgado] 442-446
- CRISTINA PIMENTEL & PAULA MORÃO (COORDS.): *A Literatura clássica ou os clássicos na Literatura. Presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa*. Vol. VI [Marta Ramos Grané] 447-452
- ELIO ANTONIO DE NEBRIJA: *Introductiones latinae. Recognitio*. Eds. Eustaquio Sánchez Salor, Santiago López Moreda, María Luisa Harto Trujillo & Joaquín Villalba Álvarez [Juan Francisco Reyes Montero] 453-455
- MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ: *Los poetas de Picasso* [Azahara Sánchez-Martínez] 456-459
- ANA ABELLO VERANO: *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual* [Lucía Tena Morillo] 460-464

PRINCIPIOS COGNITIVOS DE LA RECEPCIÓN DE LA LÍRICA: SISTEMATIZACIÓN TEÓRICA, METODOLOGÍAS Y ANÁLISIS

MARIO ALONSO GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente trabajo pretende realizar una sistematización de las principales problemáticas teóricas de la recepción cognitiva de la lírica (prototipicidad, atención, espacios mentales, deixis y metáfora), así como de sus posibles metodologías, en un intento de acercarlas al ámbito hispano. Con este mismo fin, además, se ha llevado a cabo un análisis práctico de la recepción crítica de un texto lírico de José Ángel Valente desde las problemáticas y la metodología previamente desarrolladas, mostrando así el potencial de este tipo de acercamientos para explicar los procedimientos cognitivos por los cuales se construyen ciertas interpretaciones textuales, lo cual ha permitido ponerlas en duda y proponer otras interpretaciones alternativas.

Palabras clave: poética cognitiva, lírica, metáfora, espacios mentales, poesía española.

COGNITIVE PRINCIPLES OF THE RECEPTION OF LYRIC POETRY: THEORETICAL SYSTEMATIZATION, METHODOLOGIES AND ANALYSIS

Abstract

The present work aims to gather a systematization of the main theoretical issues of the cognitive reception of lyric poetry (prototypicality, attention, mental spaces, deixis, and metaphor), as well as of its possible methodologies, in an attempt to bring these discussions to the Hispanic field. For this same purpose, additionally, a practical analysis of the critical reception of a lyric text by José Ángel Valente has been made, according to the cognitive principles and methodologies previously developed, so as to prove that this kind of approaches can explain the cognitive processes by which certain textual interpretations are constructed, questioning them and proposing alternative interpretations.

Keywords: cognitive poetics, lyric poetry, metaphor, mental spaces, Spanish poetry.

1. INTRODUCCIÓN

Se ha intentado explicar la literatura desde las teorías de las ciencias naturales, desde el positivismo (H. Taine, F. Brunetière) con resultados deficientes, por lo que es natural que este tipo de enfoques despierten suspicacias y escepticismos entre los académicos. Particularmente, la interacción de la literatura con el estudio contemporáneo de la mente no es nueva, sino que nace, cuanto menos, con la aplicación de las teorías psicoanalíticas. Sin embargo, las teorías psicoanalíticas han sido refutadas científicamente (Crews, 1996; Paris, 2017; Zepf, 2018). Los acercamientos cognitivos a la literatura representarían una actualización de este tipo de interacción, ya que se sustentan en las teorías de la ciencia cognitiva más actuales y demostradas científicamente.

La teoría cognitiva de la literatura se definiría como la ciencia cuyo objeto es la literatura, y cuyos principios de conocimiento surgen de la interacción con las teorías, las metodologías y los resultados provenientes de la ciencia cognitiva: buscan entender qué ocurre en el cerebro cuando nos enfrentamos a la literatura y cómo entender estos procesos nos puede ayudar a explicar el fenómeno literario. Es importante volver a resaltar que estos principios deben surgir de una interacción, es decir, de una verdadera transformación de los principios de las ciencias cognitivas para aplicarlos a la literatura, como insiste Stockwell (2009: 2). Bajo la definición anterior se agruparían teorías que comparten más puntos de interés que metodologías y paradigmas comunes (Brône y Vandaele, 2009: 3-4; Zunshine, 2015: 1-2). En general, se pueden dividir las teorías cognitivas de la literatura en dos perspectivas fundamentales, según se estudie la literatura desde el punto de vista de la creación o de la recepción. En el presente trabajo abordaré la segunda perspectiva, de manera que las problemáticas tratadas coincidirán mayormente con las de los desarrollos de la poética cognitiva.

En particular, el objeto de este estudio es la lírica, entendida como una de las tres categorías genéricas (Combe, 1992: 124), y, más particularmente, se aplicará al análisis del texto lírico en lengua española. La motivación de estas dos elecciones se encuentra, en primer lugar, en que el estudio cognitivo de la lírica es minoritario con respecto a la narrativa; y, en segundo lugar, en que, dentro de esa marginación, la

mayor parte de los estudios cognitivos líricos son en lengua inglesa, cuyas características se diferencian notoriamente de las de la lírica en otras lenguas. Entre los pocos estudios cognitivos de la lírica en español se encuentran los de Luján Atienza (2006, 2018), Bermúdez (2019, 2020), Martínez-Falero (2020, 2021, 2022) y el volumen editado por Gamoneda y Salgado Ivanich (2021).

Es importante notar que existe un riesgo importante en los estudios cognitivos, especialmente en su aplicación a la práctica, de que estos caigan en dos caminos que deberían evitarse. Por un lado, el objeto de este tipo de estudios literarios debe ser la literatura, sin que esta se convierta en un medio para el desarrollo de teorías cognitivas generales¹. Por otro lado, el metalenguaje cognitivo-literario no debe quedarse solo en eso, es decir, se debe evitar que «la denominación de “cognitivo” [sea] solo un maquillaje para seguir haciendo lo mismo» (Luján Atienza, 2006: 14). En cambio, la teoría cognitiva, partiendo inevitablemente de la tradición literaria, teórica y crítica, debe proponer nuevas conceptualizaciones y herramientas de análisis que, además, aporten nuevas explicaciones, nuevas perspectivas, nuevas lecturas.

En este sentido pretende avanzar el presente trabajo, que buscará realizar una sistematización de las principales problemáticas teóricas de la recepción cognitiva de la lírica y recoger sus dos principales vías metodológicas, para concluir con el análisis de la recepción crítica de un texto lírico de José Ángel Valente, en el que se utilizarán los conceptos previamente desarrollados para explicar los procedimientos cognitivos mediante los cuales se han construido las interpretaciones textuales previamente expuestas. De esta forma, se evidenciará la utilización (consciente o inconsciente) de estrategias cognitivas selectivas que derivan en interpretaciones parciales del texto. En el ejemplo analizado, se mostrará cómo es principalmente la intertextualidad con la propia autopoética del autor la que ha guiado dichas estrategias.

¹ Tsur (1992: 2), el padre de la Poética cognitiva de la poesía lírica, ya hacía hincapié en este aspecto: «the present approach proposes to use cognitive theories to illuminate literature rather than use works of literature to illustrate cognitive theories».

2. LA RECEPCIÓN COGNITIVA DE LA LÍRICA

Antes de adentrarnos en la teoría cognitiva de la lírica propiamente dicha, es importante abordar el concepto de la ‘cognición corporeizada’² (*embodied cognition*). Esta concepción refuta la teoría dualista de la separación entre cuerpo y mente y propone, en cambio, que ambos son una unidad indivisible: la mente está determinada por el cuerpo (corporeizada), anclada en él (Damásio, 2010: 17-26). Además, no solo las respuestas del cerebro en lo que respecta al propio sujeto están corporeizadas, sino que también el mundo externo se recibe con la mediación del cuerpo (Damásio, 2010: 39). Esto nos interesa, ya que la literatura forma parte de ese mundo externo.

Sin embargo, según algunos autores, la cognición no solo sería corporeizada, sino también simbólica (Louwerse y Van Peer, 2009), según la acepción de símbolo de Peirce como signo convencional. Esta perspectiva pone en relieve la naturaleza computacional de los símbolos, pretendiendo explicar la cognición humana como si el cerebro fuera una suerte de complejísima máquina computadora. La hipótesis de base es denominada ‘hipótesis de la interdependencia simbólica’, que afirma que cada símbolo está formado por una combinación de los anteriores (Louwerse y Van Peer, 2009: 429). En lo que respecta a la teoría literaria, esta concepción ha dado lugar recientemente a la Poética neurocognitiva, que, a pesar de su breve trayectoria, ya ha tenido resultados sorprendentes y ha demostrado tener un gran potencial (*cf.* Louwerse 2008, 2009; Louwerse y Qu, 2017; Jacobs, 2017; Jacobs y Kinder, 2020). No obstante, no abordaré esta perspectiva, ya que excedería los límites del presente trabajo.

2.1. Categorías y prototipicidad

Stockwell (2002: 71) afirma que las nociones centrales de la poética cognitiva son la prototipicidad, los fenómenos ‘figura-fondo’ (*figure-ground*) y la metáfora. Las teorías de la prototipicidad surgen en

² La traducción de *embodied* no es trivial. Entre las posibilidades de *encarnado/a* y *corporeizado/a*, he elegido la segunda ya que el verbo *corporeizar* tiene una única acepción según la RAE, «dar cuerpo a una idea o a otra cosa no material», que coincide más claramente con el sentido cognitivo de *embodied*.

oposición a las teorías lingüísticas y psicológicas clásicas de las categorías (Freeman, 2007a: 1176). Frente a la noción de categoría saussuriana definida negativamente respecto a otras por una serie de rasgos, las teorías de la prototipicidad proponen un nuevo tipo de categorización por semejanza a prototipos. De esta manera, el concepto de categoría se sustituye por el de efectos de prototipo: existiría una estructura radial en torno al prototipo con un gradiente de mayor a menor semejanza con este (Stockwell, 2002: 37).

Esta teoría se aplica a dos fenómenos literarios de máxima importancia: la genericidad y la desautomatización. Por un lado, se ha intentado desarrollar una teoría genérica literaria basada en efectos de prototipicidad que se desliga, por tanto, de la concepción genérica literaria tradicional de los géneros y modos como categorías (Combe, 1992:124), para acercarse a la teoría de la architextualidad de Genette. A pesar del interés de este acercamiento, Freeman (2007a: 1177-1178) señala las dificultades en la definición de los géneros como efectos de prototipicidad literaria: principalmente, las estructuras prototípicas pueden ser diferentes o incluso opuestas según los criterios de valor aplicados (preceptivos, críticos, receptivos, etc.). Además, tanto los criterios como las estructuras en sí irían cambiando históricamente, de manera que se necesitaría un modelo dinámico de prototipicidad. Sin embargo, podemos concluir asimismo que existe una estructura prototípica (dinámica) de la lírica, a pesar de las dificultades en definirla.

Por otro lado, como he avanzado, habría un tipo de desautomatización que provendría de subvertir o deformar las estructuras prototípicas del lenguaje con las que se conceptualiza el mundo, los sentimientos, etc., debido a la «organized violence against cognitive processes» que ejerce con particular intensidad la lírica (Tsur, 1992: 5). Esto sería una nueva extensión del principio precognitivo de infracción de la comunicación por parte de la poesía (Oomen, 1999: 148) a una infracción de los procesos cognitivos, en particular de las estructuras prototípicas.

2.2. Fenómenos de la atención

La consideración de los fenómenos de la atención tiene su origen en la teoría cognitiva de la literatura con la aplicación a la misma del fenómeno fondo-figura (Tsur, 1992: 16; Stockwell, 2002: 71). Según esta concepción, en la lectura literaria hay elementos que se ponen en relieve (figura), mientras que otros pasan más desapercibidos (fondo). Naturalmente, este fenómeno deriva del hecho de que las ideas adquieren mayor o menor prominencia en nuestro discurrir mental dependiendo de su valor para el individuo (Damásio, 2010: 61). Más recientemente, esta concepción binaria de la atención ha sido sustituida por un modelo gradual de la atención (Stockwell, 2009: 16-54). Además, complementario al concepto de atención, desde el punto de vista textual en vez de receptivo, encontramos la noción de 'prominencia' (*saliencia*) desarrollada por Giora (1997).

Hay que notar que los elementos en los que se centra la atención primaria pueden ser revertidos a través de mecanismos textuales o de fenómenos de recepción, lo que generaría un nuevo tipo de desautomatización. Este tipo es fácilmente identificable cuando un elemento que parecía ser secundario se vuelve central para la interpretación de un texto. Por último, habría que tener en cuenta la importancia de la competencia literaria (Stockwell, 2002: 29), lírica en nuestro caso, ya que la atención es también una cuestión de aprendizaje y se convierte en una habilidad, que permite discernir qué elementos son merecedores de esta atención.

2.3. Espacios mentales y deixis cognitiva

Antes de pasar a estudiar la figuración literaria ha de abordarse el concepto de espacio mental, puesto que la teoría cognitiva de la figuración hace uso de esta noción. El término «espacios mentales» es definido por Fauconnier y Turner (1996: 113) como «small conceptual packets constructed as we think and talk, for purposes of local understanding and action. They are interconnected and can be modified as thought and discourse unfold». La topología de estos espacios mentales consistiría en elementos informativos y relaciones estructurales de la noción a la que se refieren, que serían activados simultáneamente y

nos permiten definir mentalmente dicha entidad, así como manejarla en relación con otras entidades.

Además, los espacios mentales están siempre localizados por la deixis cognitiva. La deixis cognitiva es definida como «the capacity of language for anchoring meaning to a context» (Stockwell, 2002: 52): es la perspectiva desde la que se construyen el lenguaje y los espacios mentales. La teoría del cambio deíctico introduce el concepto de la proyección deíctica: podemos proyectarnos en una deixis que no se corresponde con la nuestra y asumirla como si lo fuera (Stockwell, 2002: 56-58). La base de esta capacidad cognitiva se encuentra en las 'neuronas espejo' (*mirror neurons*) (Damásio, 2010: 84), que nos permiten simular estados físicos, mentales y emocionales de otras personas. Esta proyección deíctica es lo que permitiría al lector de una obra literaria sumergirse en ella: simular los estados físicos, mentales y emocionales de, por ejemplo, los personajes de una novela. A pesar de que la mayor parte de los desarrollos de esta teoría se han dado en narrativa, considero que su importancia es aún más fundamental en la lírica, donde se produce una proyección del lector en la voz lírica tan poderosa que se llega a hablar de una identificación absoluta (De Sermet, 1996: 97).

2.4. Figuras líricas

Otro de los debates centrales de la poética cognitiva tiene lugar en torno al concepto de metáfora. Sin embargo, como resalta Freeman (2008: 357), la poética cognitiva, en herencia de la lingüística cognitiva, ha teorizado la noción de metáfora desde un punto de vista lingüístico más general, basado en la teoría semiótica de Peirce y en la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson, y no desde su particular uso literario. Esta falta de especificidad ha llevado a desarrollar una teoría de la metáfora como generalización de toda figura y proceso figurativo literario. Si bien esta generalización puede ser operativa y funcional en un uso común de la lengua y de los procesos cognitivos, en literatura existe un amplio campo de figuración con diferencias formales, funcionales y estéticas muy relevantes y significativas para el análisis. Considero que existe, por lo tanto, un déficit muy importante en la teoría cognitiva en tanto que no tiene en cuenta la complejidad y amplitud de la figuración literaria. En cualquier caso, a pesar de este déficit, sigue

siendo un primer acercamiento aceptable a la base común de la totalidad de la figuración literaria (Freeman, 2007a: 1183) y, en particular, es completamente válido para la metáfora.

La teorización cognitiva de la metáfora parte de la célebre obra *Metaphors We Live By* (1980) de Lakoff y Johnson, basada en la idea de que «our ordinary conceptual system is fundamentally metaphorical in nature» (Lakoff y Johnson, 1980: 3). Esta teoría explica solo las metáforas convencionales (cotidianas), mientras que será Mark Turner (*More than cool reason*, 1989; *Reading minds*, 1991) quien explique la creatividad metafórica (Freeman, 2007a: 1182-1183). Posteriormente, se han desarrollado diferentes teorías de la metáfora partiendo de estas teorías cognitivas, entre las que sobresale la teoría de la ‘combinación conceptual’ (*conceptual blending*) de Fauconnier y Turner (2002) por su genericidad.

La teoría de Fauconnier y Turner (2002) parte del modelo de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson (1980), que a su vez proviene de la teoría de la metáfora de Max Black, con las diferencias de que en el modelo de Lakoff y Johnson cada término metafórico es considerado como espacio mental y la relación metafórica no se considera bidireccional como para Black, sino que las relaciones se establecen siempre en una misma dirección. La teoría de Fauconnier y Turner amplía este modelo añadiendo dos nuevos espacios mentales: genérico y ‘combinado’ (*blended*). El espacio genérico está conformado por el mapeo³ de los elementos y estructuras comunes a los dos espacios de entrada (foco y marco, no necesariamente diferenciados) y permite la proyección selectiva de estos dos espacios en el espacio combinado, donde pueden aparecer elementos y estructuras emergentes.

³ Este anglicismo proviene del concepto cognitivo de *cerebral maps*, que se refiere a la manera en que el cerebro se informa acerca del propio cuerpo y del mundo exterior, generando una suerte de mapas con la información obtenida, de manera que se pueda responder a los diferentes estímulos específicamente.

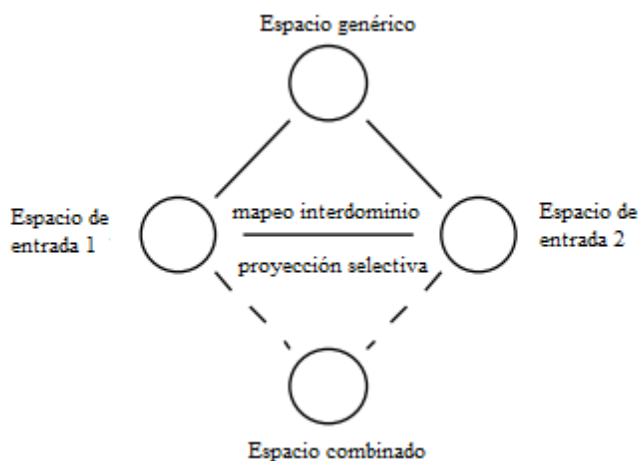


Figura 1: Traducción propia del esquema del modelo metafórico de la combinación conceptual (Fauconnier y Turner, 2002: 46)

De esta forma, el modelo de Fauconnier y Turner soluciona el conflicto en torno a la bidireccionalidad o no del proceso metafórico utilizando el término de ‘mapeo interdominio’ (*interdomain mapping*), que tiene en cuenta todas las posibles interacciones entre los dos espacios de entrada, sin asignar una o dos direcciones definidas. El punto fuerte de esta teoría, según Freeman (2017: 65), es que está basada en la consideración de carácter general de que la metáfora no es «an entity that can be defined, described, and categorised [...] but rather the activity of projection among domains». Otras teorías que tratan de definir y categorizar la metáfora no estarían sino describiendo diferentes modos metafóricos que se pueden reducir al modelo de combinación conceptual. En otras palabras, serían realizaciones particulares de este.

Esta teoría se basa en el principio cognitivo del isomorfismo (Freeman, 2007b: 429-431). Existe en la mente humana un ‘deseo de semejanza’ (*desire for resemblance*) que se convierte en un principio *a priori* por el cual nuestra mente tiene una propensión a establecer relaciones analógicas entre las estructuras y las formas. Sería en base a este principio como se generaría el espacio genérico, que permite emerger al espacio combinado, en el cual se crearían nuevos significados

(Freeman, 2012: 127). Finalmente, en cuanto a las aplicaciones de esta teoría al análisis literario y, en particular, lírico, más allá del análisis propiamente dicho de las metáforas, Freeman (2007a: 1184) afirma que se puede definir un yo lírico según las metáforas que utiliza, o incluso determinar una concepción autorial (Freeman, 2015).

2.5. Modelos cognitivos

Los esquemas o guiones cognitivos son el complemento contextual de la información lingüística necesaria para la comunicación (Tsur, 1992: 225). En una concepción más amplia, los esquemas cognitivos se asocian en patrones idealizados o generalizados llamados modelos cognitivos: «Cognitive models consist on relations between categories, set up socially, culturally, and on the basis of individual experience, as means of understanding the world and our lives through it» (Stockwell, 2002: 43). Estos modelos cognitivos idealizados conforman las estructuras con las que organizamos nuestro conocimiento, de manera que los significados no residen en las palabras que los expresan, sino en los modelos cognitivos asociados a ellas. Estas concepciones tienen dos aplicaciones principales al estudio de la recepción de la literatura y la lírica. Por un lado, los modelos cognitivos compartidos, o modelos culturales, son la base de una comunidad discursiva (Stockwell, 2002: 44). Por otro lado, se pueden obtener efectos estéticos perturbando la atribución automática de esquemas o modelos cognitivos (Tsur, 1992: 11-12), incumpliendo las estructuras prototípicas de los modelos, o incluso infringiéndolas.

3. METODOLOGÍAS DEL ANÁLISIS COGNITIVO DE LA RECEPCIÓN DE LA LÍRICA

Por lo que respecta a la metodología de análisis, existen dos tendencias principales que se diferencian fundamentalmente en la consideración de la posibilidad o imposibilidad de una hermenéutica literaria desde la teoría cognitiva. Por un lado, una primera tendencia basada en dicha imposibilidad (Tsur, 1992: 82; Stockwell, 2002: 8; Brône y Vandaele, 2009: 3) parte de reacciones y respuestas lectoras y críticas particulares para relacionarlas con la estructura textual y así explicar el

fenómeno cognitivo de la recepción literaria. Por otro lado, Freeman (2007a: 1176) y otros autores defienden la posibilidad de una hermenéutica literaria, de manera que su teoría de la iconicidad poética aspiraría a encontrar y proponer nuevos significados de las obras poéticas, sin necesidad de partir de efectos dados. Desde mi perspectiva, ambas opciones pueden constituir metodologías válidas e incluso complementarias que enriquezcan el análisis crítico. Sin embargo, puesto que el desarrollo de la teoría y metodología de análisis de Freeman excedería las limitaciones del presente trabajo, me limitaré a utilizar la primera corriente para el análisis práctico; la segunda corriente será desarrollada en un artículo posterior.

Por lo tanto, el análisis se ha realizado partiendo de respuestas críticas dadas para relacionarlas con la estructura textual y así explicar este tipo de recepción literaria. El texto elegido ha sido el poema en prosa «El cuerpo del amor...» de José Ángel Valente.

4. ANÁLISIS COGNITIVO DEL TEXTO LÍRICO EN LENGUA ESPAÑOLA

La mayor parte de la crítica ha coincidido en centrar en torno a las mismas temáticas la interpretación de este poema de Valente. Ancet (1996: 18-20) lo relaciona con la mística de san Juan de la Cruz, de quien sabemos que Valente fue gran lector y crítico⁴. La noche oscura del alma de san Juan es el lugar de anulación del sujeto, ya que el místico se abandona a la experiencia del dios (que se verbaliza a través de una experiencia corpórea). En el poema, según Ancet, ocurriría lo mismo con el «cantor», el poeta, que se abandona en la noche para no amanecer y se une a ella: «el *yo* sólo se descubre en el *tú*». Es en esta noche donde el poeta puede «decir lo indecible», «lo invisible», ya que en ella «el cuerpo del amor se vuelve transparente», es decir, la poesía se vuelve transparente, potencialmente infinita. Como señala Daydí-Tolson (1994: 37), la poesía de Valente se caracteriza por la ausencia de color. El propio Valente (2005: 27) escribe en otro poema de la misma obra: «Antepupila.

⁴ Cabe destacar su labor como editor de *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz* (Valente y Lara Garrido, 1995) y sus ensayos «Las condiciones del pájaro solitario», «Sobre la operación de las palabras sustanciales» y «Juan de la Cruz, el humilde sin sentido» (Valente, 2008: 275-276, 300-307 y 307-310).

El no color, no el color. No ver. La transparencia». La noche es el lugar del no color, como un muro que, al impedirnos ver, nos incita precisamente a ver más allá (Ferrari, 1996: 30). En definitiva, la noche representa «el vacío como unión» (Ferrari, 1996: 30), búsqueda recurrente en la poesía valentiana. Además, el vacío, la nada, en su indeterminación, representan también una máxima apertura del sentido, una máxima potencialidad (Engelson Marson, 1994: 64). En este sentido, el vacío y la nada tendrían un valor positivo, y no negativo, como analiza Taravacci (2009: 75-79). En conclusión, «no amanece el cantor» ya que se adentra y permanece en la noche, para cantar desde ella, de forma que nace su voz desde la infinita posibilidad de la noche, «esa voz que, como el alba, podría hacer salir la luz» (Ancet, 1996: 19).

En la anterior interpretación, he realizado un salto argumentativo al identificar «el cuerpo del amor» con la poesía en el texto, siguiendo la tradicional asociación entre amor y poesía. Sin embargo, esta asociación se comprenderá aún mejor con la siguiente interpretación de Giorgio Agamben (1996). El filósofo italiano relaciona este poema con la tradición trovadoresca provenzal. En ella, se erige como el tema principal y motivador de la poesía (la *razó de trovar*) la experiencia misma del lenguaje, que se identifica con el Amor. Agamben (1996: 50-51) señala que esta identificación ocurre de igual manera en el poema de Valente, en la tematización del «cuerpo del amor», que después viene referido aún como «cuerpo» hasta en tres ocasiones. Existe una identidad entre el cuerpo y la palabra (Jiménez, 1996: 64), por la que el canto del poeta (cantor) se convierte en su cuerpo, que es «el cuerpo del amor», de la poesía, la *razó de trovar* que es el Amor. Ya que, en palabras del propio Valente, «sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras» (*apud* Andújar Almansa, 2011: 139).

El culmen de esta unión se observa en «Venir a ti, cuerpo, mi cuerpo, donde mi cuerpo está dormido en todas tus salivas». El primer «cuerpo» se refiere al «cuerpo del amor» (es decir, la poesía) a quien se dirige el poema, que inmediatamente después se convierte en «mi cuerpo», fusionando ambos, asumiendo el poeta la materia de la poesía como su propio cuerpo. Sin embargo, «mi cuerpo» se repite aún en una tercera ocasión, para confundir ingeniosamente. La afirmación «mi cuerpo, donde mi cuerpo está dormido» podría parecer una incongruencia lógica, pero en realidad diferencia el primer «mi cuerpo», como el cuerpo

de la poesía hecho propio, de este tercero, el «verdadero» cuerpo del poeta, que «duerme en tus salivas [las de la poesía]», es decir, que duerme en la boca de la poesía. En una nueva analogía con san Juan, el poeta reclina su cuerpo sobre el cuerpo (sobre la boca, donde nace la palabra) de la Amada, de la poesía.

Como sostiene Andújar Almansa (2011: 125), la palabra poética de Valente está estratificada: «Alcanzar el núcleo último de su palabra magmática conlleva un descenso radical a lo que el poeta denominó la memoria de la materia: lugar del no yo y de la palabra convertida en materia misma». El poeta, por lo tanto, se erige como «intérprete de la materia» (López Castro, 1992: 295-297), y en este proceso se produce una desobjetivación del yo lírico, el sujeto de la enunciación desaparece o es otro⁵, lo cual será una característica de *No amanece el cantor* y muy en particular de este poema (Agamben, 1996: 53). Además, Agamben (1996: 54-55) establece otro nexo con la tradición trovadoresca, y es que este poema se correspondería con una variación del género del alba provenzal. Este género se caracteriza por el encuentro de dos enamorados durante la noche, que se separan al alba. Según Agamben, los dos enamorados serían el poeta y la poesía (en una identificación de la mujer con la poesía de tradición trovadoresca y después *stilnovista*, que Valente retoma), aunque la de Valente sería «un *alba* sin alba», «*alba* del no surgir o no amanecer el cantor, poema sin inicio ni fin, ni nacimiento ni muerte» (Agamben, 1996: 55).

Estas dos serían, por lo tanto, las interpretaciones principales del poema, siendo la primera mayoritaria, ya que, como señala Andújar Almansa (2019: 72) la gran cantidad de textos metapoéticos y autopoéticos de Valente ha guiado fuertemente su interpretación crítica (en la línea de Ancet). No obstante, considero que también la interpretación de Agamben es perfectamente válida⁶ y coherente con el texto. De hecho, tanto la tradición mística como la provenzal coinciden en su aspiración erótica, dado que también la tradición mística en la que

⁵ El propio Valente (1996: 11) justifica este desdoblamiento del yo lírico ya que «muchas veces, al yo del texto es preferible llamarle tú. [...] Ese yo –que es tú porque también me habla– no existe antes de iniciarse el acto de escritura».

⁶ Puede observarse, además, que Valente incluye una cita del poeta provenzal Arnaut Daniel al inicio de *Fragmentos de un libro futuro*, lo que evidencia su cercanía con la poesía provenzal.

se incluye san Juan, inspirada en el *Cantar de los cantares*, encarnará el contacto con la divinidad en el encuentro con la amada. Como afirma Krupa (2016: 599), «los poemas eróticos de Valente evocan una larga tradición que ensambla el amor humano con el amor divino, sin embargo, parece que al recrearla desplazan su centro de gravedad hacia la corporeidad». Esta unión del cuerpo con la divinidad a través de la ascensión erótica de la palabra (material, para Valente) se identifica en el símbolo de la *mandorla* de Valente, definido en sus propias palabras de la siguiente manera: «Por supuesto, la mandorla –espacio vacío y fecundante, donde se acoplan lo visible y lo invisible– es símbolo del sexo femenino. [...] Mandorla, lo cóncavo, lo hueco, la matriz, el vacío, la nada» (Krupa, 2016: 599). Además, este símbolo, como las anteriores interpretaciones, es a la vez religioso y pagano.

Consideremos ahora el origen textual de dichas interpretaciones desde la teoría cognitiva. Por un lado, como hemos visto, ambas interpretaciones se basan en una fuerte intertextualidad con otras composiciones del autor y con las tradiciones mística y provenzal, ya que los significados que se le atribuyen al texto en las diferentes interpretaciones están bastante lejos de la literalidad de las palabras. Se trata de una estrategia que, como analiza Debicki (1992), Valente utiliza pródigamente a lo largo de su creación poética: utilizar la intertextualidad para guiar la respuesta lectora. Esta estrategia presupone unas competencias lectoras poco comunes, lo cual generará una disparidad entre estas interpretaciones y las posibles respuestas de lectores no críticos. Esto ocurre dado que la competencia literaria, como se ha visto, presupone una adquisición previa de unos modelos cognitivos literarios: el conocimiento de una tradición literaria y crítica y la capacidad de establecer ciertas relaciones intertextuales.

Por lo tanto, se podría afirmar que una de las principales fuentes de sentido en los textos de Valente proviene de la combinación conceptual de la estructura del texto con los modelos cognitivos correspondientes al resto de su creación poética y autopoética, y con otros modelos cognitivos de la tradición literaria (mística y provenzal). Ejemplificaré esta combinación conceptual con la manera en que Valente tematiza en este poema la propia creación poética sin nombrarla ni siquiera de la forma más remota, al menos dentro de la literalidad. Para empezar, quizás la referencia más obvia a la poesía es el «cantor» con el que acaba

el poema. Un lector con una cierta competencia poética puede empezar a sospechar que se trata de un texto metapoético dado que en el modelo cognitivo poético la palabra 'canción' (cantar, cantor, etc.) está íntimamente asociada a la palabra 'poesía'.

Todas las demás referencias se constituyen a través de la intertextualidad, como ya he explicado. De esta manera, si encontramos las referencias a san Juan («dormido [...] En esta noche»), combinamos la idea de la creación poética con la experiencia de la noche oscura del alma como unión amorosa y corporal con la divinidad. Además, si conocemos la autopoética de Valente, en la que se da especial importancia a la materialidad de las palabras, que llegan a unirse con el propio cuerpo, podemos combinar estas características con el «cuerpo» que se repite en el poema. El resultado es que la palabra poética se proyecta en estos modelos cognitivos como una experiencia de corporalidad y, al mismo tiempo, una experiencia amorosa a la manera de la mística, de tal forma que emerge su concepción unitaria como «el cuerpo del amor». De una manera similar ocurriría si consideráramos la combinación con la tradición provenzal, o incluso si consideráramos ambas al mismo tiempo. Por lo demás, el resto de las interpretaciones se suceden consecuentemente: por la misma combinación con la mística, la creación poética adquiere la característica de ocurrir en la noche (que se prolonga a través de la autopoética valentiana como la nada o el vacío, con su potencialidad máxima, etc.), emergiendo la significación de que en dicha creación poética existe un contacto con la divinidad.

Por otro lado, como ya hemos visto, estas interpretaciones se encuentran fuertemente guiadas por la propia autopoética de Valente (Andújar Almansa, 2019: 72), probablemente por tratarse de «una de las escrituras más autoconscientes de la literatura española contemporánea» (Saldaña, 2009: 171). Se trata de un fenómeno de la atención: existe una cierta predisposición crítica que impulsa a detectar y seleccionar aquellos elementos textuales susceptibles de una interpretación guiada por dicha autopoética. Si bien es cierto que estos elementos son mayoritarios, poner el foco de la atención interpretativa sobre ellos significa dejar en una posición secundaria otros elementos que también forman parte del entramado textual. Principalmente, podríamos destacar el segundo y el tercer enunciado del poema como los grandes olvidados: «Tiene capas de tiempo y húmedos, demorados depósitos de luz. Su

espejo es la memoria donde ardía». Ninguno de estos elementos es comentado por los críticos recogidos, quizás a excepción de la luz, que Ancet asocia a la poesía que nace en la noche, basándose (imaginamos, ya que no lo argumenta) en la asociación neoplatónica entre luz y amor/divinidad y, en el texto, amor/divinidad y poesía. Sin embargo, considero insatisfactoria esta interpretación.

Estas dos oraciones adquieren sentido si las ponemos en relación con otra tradición: la mística judía, cuyo conocimiento evidencia Valente en diferentes textos poéticos y ensayísticos⁷. Además, la herencia de la mística judía le llega también a través de la obra del poeta Edmond Jabès, a quien el orensano admiraba y en cuya poética se inspiró para la suya propia (Martínez-Falero, 2010: 83). Un concepto central de la poética de Jabès, proveniente precisamente de la mística judía, es el de la escucha. La escucha «permite asimilar el mundo que nos rodea y nuestro mundo interior» en una unión en la que la percepción más allá de nuestros sentidos genera conocimiento. «Tras la *escucha*, el tiempo de la memoria es el tiempo del poema» (Martínez-Falero, 2010: 84), ya que se debe rememorar lo *escuchado*. De nuevo, podemos interpretar las dos oraciones anteriores a través de la combinación conceptual con esta intertextualidad, es decir, con este modelo cognitivo acerca de la inspiración y la creación poética.

Parece claro, siguiendo este sentido, que el «espejo» del «cuerpo del amor» (la poesía) es la memoria, ya que en ella recupera su experiencia original, la de la escucha, donde «ardía» de amor, en la plenitud de la experiencia mística. Las «capas de tiempo» se referirían, precisamente, a dicha memoria. Por último, se dice también que «el cuerpo del amor [...] tiene [...] húmedos, demorados depósitos de luz». Mientras que la luz se suele asociar con la poesía, como hemos visto que hacía Ancet, no podría aplicarse a este texto, ya que en la oración anterior la poesía sería contenedora de sí misma ('la poesía tiene poesía', digamos, traduciendo). En cambio, si sabemos que la disolución del sujeto sucede en la noche, la luz podría ser la experiencia del día, es decir, antes de dicha disolución:

⁷ Por recoger algunos ejemplos: en su ensayo «La hermenéutica y la cortedad del decir» (Valente, 2008: 89) cita los estudios de la tradición semítica de Gershom Scholem; en su poemario *Tres lecciones de tiniebla* (1980) (Valente, 2014: 393-403) las composiciones parten de las letras del alfabeto hebreo; y también aparece reflejada en su *Diario anónimo* (Valente, 2011: 156).

la experiencia de la vida del sujeto, en la que estaría basada su poesía, unida con la experiencia del mundo a través de la escucha, como hemos visto. Esta experiencia vital sería «húmeda» en tanto que corpórea y «demorada» en tanto que pospuesta a través de la escucha y la memoria. Esta doble génesis es lo que, según Martínez-Falero (2010: 81), situaría la poesía de Valente en «tensión entre lo personal y lo universal, entre lo que se cierra, por constituir un lenguaje propio, [...] y la apertura comunicativa que supone el acto literario».

5. CONCLUSIONES

En primer lugar, en el presente trabajo se han recogido las principales problemáticas de las teorías cognitivas de la recepción de la lírica (prototipicidad, fenómenos de la atención, espacios mentales y figuras líricas, principalmente la metáfora), así como sus aplicaciones para explicar fenómenos literarios y líricos de máxima importancia, tales como la desautomatización, la genericidad o las comunidades interpretativas; de igual forma que los puntos que aún necesitan ser desarrollados (por ejemplo, una teoría de las figuras líricas más allá de la metáfora). Asimismo, se han recogido las dos principales corrientes metodológicas en los estudios cognitivos, según partan de los efectos percibidos para vincularlos con la estructura lírica (estudios de respuesta lectora) o de la estructura lírica para desarrollar posibles efectos producidos por el texto (en un estudio propiamente hermenéutico).

A lo largo de este camino, se ha tenido especial cuidado en que, a pesar de proyectar inevitablemente la tradición literaria teórica, crítica y creativa, los nuevos conceptos aportados por las teorías cognitivas de la lírica constituyeran concepciones verdaderamente innovadoras, que aportaran una mayor profundidad en el estudio de la recepción de la lírica, y desde las cuales se analizaran críticamente los textos. La conclusión que se deriva de este estudio teórico es que las teorías cognitivas de la recepción lírica aportan conceptos que verdaderamente enriquecen el análisis literario, analizando aspectos que antes se pasaban por alto y ahora se revelan centrales, o aportando nuevas perspectivas para comprender la manera en que los textos funcionan en nuestro cerebro.

Finalmente, se ha realizado un estudio práctico sobre un texto lírico (un poema en prosa) de José Ángel Valente, partiendo de los principios y las herramientas desarrollados teóricamente. Este análisis se ha planteado siguiendo la primera vía metodológica antes descrita, por lo tanto, partiendo de respuestas críticas (académicas) al poema de Valente para relacionarlas con su estructura textual, es decir, llegar a explicar su génesis, sus focos de atención y los espacios mentales asociados a las interpretaciones realizadas por los críticos. De esta manera, se ha evidenciado una considerable predeterminación en tanto que dichas interpretaciones estaban fuertemente guiadas por la propia autopoética de Valente y obviaban los fragmentos textuales que no encajaban en ellas. Estos fragmentos han sido analizados desde una perspectiva diferente, demostrando que contribuyen a una mayor riqueza significativa y proponiendo, por tanto, una interpretación alternativa.

Estos resultados prácticos constituyen una demostración de que las teorías previamente desarrolladas no se quedan simplemente en desarrollos teóricos abstractos, sino que tienen un gran potencial para llegar a estudiar en la práctica la recepción de textos líricos en lengua española. Si bien esto no constituye más que uno de los primeros pasos de las teorías cognitivas de la literatura, evidencia que existe un camino interesantísimo que puede y debe ser explorado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA. VV. (1996): *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza.
- AGAMBEN, Giorgio (1996): «No amanece el cantor» (AA. VV., 1996: 47-58).
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2011): «El limo y la ciudad celeste». En Andújar Almansa, José y Lafarque, Antonio (eds.): *El guardián del fin de los desiertos*. Valencia: Pre-Textos, 117-158.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2019). «Valente y la palabra sumergida». *Prosemas*, 4, 53-84 (<https://doi.org/10.17811/rep.4.2019.53-84>).
- ANCET, JACQUES (1996): «La voz y el dolor» (AA. VV., 1996: 17-22).
- BERMÚDEZ, Víctor (2019): «Dinámicas de la interpretación poética: emoción y estética cognitiva en la lectura literaria». *Signa*, 28, 139-171 (<https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25044>).

- BERMUDEZ, Víctor (2020): «Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr». *Çédille*, 18, 337-364 (<https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.18.14>).
- BRÔNE, Geert y VANDAELE, Jeroen (ed.) (2009): *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- COMBE, Dominique (1992): *Les genres littéraires*. Paris: Hachette.
- CREWS, Frederick (1996): «The Verdict on Freud». *Psychological Science*, 7.2, 63-68.
- DAMÁSIO, António (2010): *Self Comes to Mind*. New York: Pantheon Books.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1994): «Las sombras y la luz: representación visual en la obra de José Ángel Valente» (Rodríguez Fer, 1994: 33-42).
- DEBICKI, Andrew Peter (1992): «La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)» (Rodríguez Fer, 1992: 54-73).
- DE SERMET, Joëlle (1996): *L'adresse lyrique*. En Rabaté, Dominique (ed.): *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF.
- ENGELSON MARSON, Ellen (1994): «Una peregrinación por el pensamiento crítico de José Ángel Valente: en busca del centro crítico» (Rodríguez Fer, 1994: 57-74).
- FAUCONNIER, Gilles y TURNER, Mark (1996): «Blending as a Central Process of Grammar». En Goldberg, Adele (ed.): *Conceptual Structure, Discourse and Language*. Standford: Center for the Study of Language and Information, 113-130.
- FAUCONNIER, Gilles y TURNER, Mark (2002): *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- FERRARI, Américo (1996): «El poema: ¿último animal visible de lo invisible?» (AA. VV., 1996: 23-32).
- FREEMAN, Margaret H. (2007a): «Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics». En Geeraerts, Dirk y Cuyckens, Hubert (eds.): *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: OUP, 1175-1202.
- FREEMAN, Margaret H. (2007b): «Poetic Iconicity». En Chłopicki, Wladyslaw *et al.* (eds.): *Cognition in Language: Volume in Honour of Professor Elzbieta Tabakowska*. Krakow: Tertium, 423-452.
- FREEMAN, Margaret H. (2008): «Revisiting/Revisioning the Icon through Metaphor». *Poetics Today*, 29.2, 353-370 (<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-028>).
- FREEMAN, Margaret H. (2012): «Blending and Beyond: Form and Feeling in Poetic Iconicity». En Jaén, Isabel y Simon, Julien J. (eds.): *Cognitive Literary*

- Studies: Current Themes and New Directions*. Austin: University of Texas, 127-143.
- FREEMAN, Margaret H. (2015): «Authorial Presence in Poetry: Some Cognitive Reappraisals». *Poetics Today*, 36.3, 201-231 (<https://doi.org/10.1215/03335372-3160733>).
- FREEMAN, Margaret H. (2017): «Multimodalities of metaphor: A perspective from the poetic arts». *Poetics Today*, 38.1, 61-92 (<https://doi.org/10.1215/03335372-3716228>).
- GAMONEDA, Amelia y SALGADO IVANICH, Candela (eds.) (2021): *Paisajes cognitivos de la poesía*. Salamanca: Delirio.
- GIORA, Rachel (1997): «Understanding figurative and literal language: the graded salience hypothesis». *Cognitive Linguistics*, 8.3, 183-206.
- JACOBS, Arthur M. (2017): «Quantifying the Beauty of Words: A Neurocognitive Poetics Perspective». *Frontiers in Human Neuroscience*, 11:622 (<https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00622>).
- JACOBS, Arthur M. y KINDER, Annette (2020): «Computing the Affective-Aesthetic Potential of Literary Texts». *Artificial Intelligence*, 1.1, 11-27 (<https://doi.org/10.3390/ai1010002>).
- JIMÉNEZ, JOSÉ (1996): «El vuelo de la imagen» (AA. VV., 1996: 59-74).
- KRUPA, Marlena (2016): «Mandorla la mística y lo corpóreo en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz y *El fulgor* de José Ángel Valente». *Revista de literatura*, 156, 597-620.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1992): «Tapiès y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada» (Rodríguez Fer, 1992: 295-304).
- LOUWERSE, Max (2008): «Embodied relations are encoded in language». *Psychonomic Bulletin & Review*, 15.4, 838-844.
- LOUWERSE, Max (2009): «Symbol Interdependency in Symbolic and Embodied Cognition». *Topics in Cognitive Science*, 3, 273-302.
- LOUWERSE, Max y VAN PEER, Willie (2009): «How cognitive is cognitive poetics? Adding a symbolic approach to the embodied one» (Brône y Vandaele, 2009: 423-444).
- LOUWERSE, Max y Qu, Zhan (2017): «Estimating valence from the sound of a word: Computational, experimental, and cross-linguistic evidence». *Psychonomic Bulletin Review*, 24, 849-855 (<https://doi.org/10.3758/s13423-016-1142-2>).

- LUJÁN ATIENZA, Ángel (2006): «El estudio de la poesía desde una perspectiva cognitiva: panorama y propuesta». *Revista de Literatura*, 135, 11-39.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel (2018): «Elementos para un análisis cognitivo del discurso poético». *Verba hispánica*, 26, 213-232 (<https://doi.org/10.4312/vh.26.1.213-232>).
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2010): «Las *Cántigas de alén* de José Ángel Valente: tradición y ruptura de la poesía gallega». *Madrygal*, 13, 79-87.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2020): «Una propuesta sobre la creatividad literaria desde la Teoría de la Literatura y la Neurociencia». *Archivum*, 71.1, 147-164 (<https://doi.org/10.17811/arc.70.1.2020.147-164>).
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2021): «El estilo de habla y el estilo literario: algunas consideraciones sobre estilística cognitiva». En Cervera, Ángel y Hernando, Alberto H. (eds.): *Pragmática y análisis del discurso en español*. Madrid: Arco/Libros, 125-148.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2022): «Teoría cognitiva y construcción textual del poema: patrones rítmicos y representación semántica». *DeSignis*, 35, 149-161 (<http://dx.doi.org/10.35659/designis.i35p149-161>).
- OOMEN, Ursula (1999): «Sobre algunos elementos de la comunicación poética». En Mayoral, José Antonio (ed.) (1999): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 137-150.
- PARIS, Joel (2017): «Is Psychoanalysis Still Relevant to Psychiatry?». *Canadian Journal of Psychiatry*, 62.5, 308-312 (<https://doi.org/10.1177/0706743717692306>).
- RAE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2022): *Diccionario de la lengua española* (en línea: <<https://dle.rae.es>>, consulta: 12 de marzo de 2023).
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.) (1992): *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.) (1994): *Material Valente*. Madrid: Júcar.
- SALDAÑA, Alfredo (2009): «José Ángel Valente: la voz que viene del desierto». *Revista de Literatura*, 141, 171-192.
- STOCKWELL, Peter (2002): *Cognitive poetics: An introduction*. Hoboken: Routledge.
- STOCKWELL, Peter (2009): *Texture: A cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh: Edinburgh University.
- TARAVACCI, Pietro (2009): «Hacia el saber de la nada en Valente». *La Página*, 78/79, 75-91.
- TSUR, Reuven (1992): *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: North-Holland Elsevier Science Publishing.
- VALENTE, José Ángel (1996): «Imágenes» (AA. VV., 1996: 9-13).

- VALENTE, José Ángel (2005): *No amanece el cantor*. Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, José Ángel (2008): *Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2011): *Diario anónimo (1959-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2014): *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel y LARA GARRIDO, José (1995): *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos.
- ZEPF, Siegfried (2018): «Psychoanalysis Today – A Pseudoscience? A Critique of the Arbitrary Nature of Psychoanalytic Theories and Practice». *Psychodynamic Psychiatry*, 46.1, 115-134 (<https://doi.org/10.1521/pdps.2018.46.1.115>).
- ZUNSHINE, Lisa (ed.) (2015): *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford: OUP.

Mario ALONSO GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid
maria12@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-3683-183X>

VIOLENCIA QUE ENGENDRA MIEDO, MIEDO QUE ENGENDRA VIOLENCIA: *SIETE CONTRA TEBAS*

MARÍA TERESA AMADO RODRÍGUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

En *Siete contra Tebas*, en el contexto del inminente asalto a la ciudad, la violencia de la guerra genera reacciones diferentes en ciudadanos y en mujeres. Mientras aquellos abordan la situación con serenidad y racionalidad, las jóvenes del coro responden con una explosión emocional que irrita al rey. En este trabajo analizaremos con perspectiva de género las actitudes de personajes y coro y la sorprendente respuesta de Eteocles, violenta, desmesurada y tan emocional como la de ellas.

Palabras clave: Esquilo, tragedia, violencia de género, miedo.

VIOLENCE THAT GENERATES FEAR, FEAR THAT GENERATES VIOLENCE: *SEVEN AGAINST THEBES*

Abstract

In *Seven against Thebes*, in the context of the imminent attack on the city, the violence of war generates different reactions in citizens and women. While those approach the situation with serenity and rationality, the young women of the chorus respond with an emotional outburst that irritates the king. In this work we will analyze from a gender perspective the attitudes of the characters and the chorus and the surprising reaction of Eteocles, violent, disproportionate, and as emotional as that of the women's.

Keywords: Aeschylus, tragedy, gender violence, fear.

1. INTRODUCCIÓN

En el agón de las *Ranas* de Aristófanes, Esquilo, que encarna la moral tradicional vinculada al mundo heroico, fundamenta su superioridad sobre Eurípides en el poder educativo de sus obras. Están estas protagonizadas por héroes llenos de ἀρετή, que, erigidos en paradigma de conducta, transforman a los hombres de la ciudad haciéndolos mejores, al despertar en ellos el deseo de emulación. La comedia se representa en las Leneas del 405, casi al final de la guerra del Peloponeso. En una Atenas que «sumida en el caos y la discordia, al borde de la guerra civil, se había quedado sin quien la guiara» (Macía Aparicio, 2007: 204), no resulta extraño que Aristófanes haga que Esquilo reivindique, como eficaz estímulo del tan necesario ardor guerrero, su tragedia los *Siete contra Tebas*, a la que se refiere como δράμα Ἄρεως μεστόν, ‘un drama lleno de Ares’ (Ar. *Ra.* 1021). La expresión no puede ser más adecuada, pues la guerra impregna toda la obra, como motivo argumental y como marco referencial idóneo para que los personajes demuestren su excelencia y en el que los conflictos se polarizan en enfrentamiento de contrarios: lo humano y lo divino, tebanos y no tebanos, la πόλις y el οἶκος, la razón y la pasión y, por supuesto, lo masculino y lo femenino, la confrontación de sexos, uno de los principios organizativos habituales de las tragedias de Esquilo (Zeitlin, 1990: 103) y que aquí se aborda también con el recurso a la violencia como si de una guerra se tratase. Con este planteamiento la tragedia parte de una situación inicial de peligro inminente. La ciudad asediada espera un ataque que, por los indicios, será devastador. La reacción del rey y el comportamiento del espía responden a lo que se espera de ellos como varones, cumpliendo la función que a cada uno le corresponde, según su puesto en la organización jerárquica de la πόλις, con eficacia, sin concesiones al sentimentalismo, centrados en el aquí y ahora. Por el contrario, las doncellas del coro, excluidas de la función militar, se sitúan en el futuro, ante una eventual derrota, y se imaginan víctimas de la violencia física que esta lleva implícita. El miedo las invade. Profundamente enojado por las manifestaciones de lo que considera pérdida de control emocional, Eteocles responde con otro tipo de violencia, la psicológica, y trascendiendo la circunstancia concreta, hace del asunto una cuestión de género, estigmatizando a todas las mujeres. En el contexto de la guerra y en la particular batalla que el rey libra con el coro, la violencia y el miedo

se retroalimentan mutuamente. Centrándonos en el prólogo y en el primer episodio de la obra, vamos a analizar los acontecimientos, la reacción de los varones y de las mujeres ante ellos y la del rey con el coro, para terminar con una reflexión sobre el proceso emocional que podría explicar la desmesurada violencia de Eteocles contra las jóvenes.

2. UNA SITUACIÓN DE EXTREMA GRAVEDAD

El principio de *Siete contra Tebas* presenta un panorama de la situación de la ciudad desde tres perspectivas, la de Eteocles, la del espía y la del coro, que progresivamente añaden información y van haciendo más evidente la gravedad de la misma, incrementando al tiempo la tensión emocional en el espectador.

Por Eteocles, el personaje que abre la obra, conocemos el peligro que se cierne sobre la ciudad en ese momento concreto de la guerra. Él habla como dirigente y responsable máximo de su πόλις desde dentro de los muros. No tiene, por tanto, la evidencia que proporciona la contemplación directa de lo que ocurre fuera, pero confía en el testimonio del adivino, quien, con su ἀψευδεῖ τέχνη (v. 26: 'ciencia que no engaña'), ha anunciado que μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιίδα / νυκτηγορεῖσθαι κάπιβουλεύσειν πόλει (vv. 28-29: 'durante la noche se planea el mayor ataque aqueo y el asalto a la ciudad'). Todavía no conoce los detalles, algo imprescindible para planificar una defensa más eficaz, pero ya ha tomado medidas, enviando espías al campo enemigo.

El regreso de uno de ellos aporta la información que el rey demandaba, pues comunica que el enemigo se está organizando para el asalto de las puertas, es decir, para la batalla decisiva de la guerra, e incluye una descripción del paisaje bélico, con el avance de las tropas, que sin duda resulta alarmante: ἐγγὺς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἀργείων στρατὸς / χωρεῖ, κονίει, πεδία δ' ἀργηστής ἀφρός / χραίνει σταλαγμοῖς ἵπτικῶν ἐκ πλευμίωνων (vv. 59-61: 'ya cerca el ejército argivo con todas sus armas avanza, levanta el polvo y blanca espuma con las babas de los jadeos de los caballos mancha la planicie'). El espía traduce a palabras lo que acaba de ver al otro lado de la muralla.

A partir de esa realidad que contemplan sus ojos se forma un juicio de la disposición de ánimo con la que el ejército aborda tan grave trance y hace una caracterización del enemigo que resulta ser acorde con lo que se espera de un guerrero ejemplar: οἶκτος δ' οὔτις ἦν διὰ στόμα. / σιδηρόφρων γὰρ θυμὸς ἀνδρείᾳ φλέγων / ἔπνει λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκότων (vv. 51-53: 'ni un lamento salía de su boca, pues su férreo ánimo resollaba inflamado de valentía como leones con Ares en su mirada'). En línea con la tradición homérica, al compararlos con «the heroic animal *par excellence*» (Friedrich, 1981: 121), se reconoce en los soldados la misma fiereza e ímpetu que caracterizan a la bestia. Estamos ante un enemigo peligroso y una batalla de proporciones épicas.

La actitud del ejército, silencioso y en la mejor disposición para la lucha, recuerda la de los aqueos a punto de enfrentarse a los ruidosos troyanos al comienzo del libro tercero de la *Ilíada*¹. Allí los griegos acuden al combate dando la imagen de pueblo civilizado, en contraste con el vocerío de los troyanos que indica un cierto nivel de desorganización, asociada a barbarie. Sin embargo, en la tragedia, pese a esta actitud civilizada, Esquilo adorna al enemigo con rasgos propios de los persas, de los que el público ateniense tenía recuerdo cercano², barbarizándolos sin ningún fundamento histórico, con objeto, como apunta Rosenmeyer (1962: 52), de «to point up the viciousness of war and to deepen the gulf between the city and the forces beyond». El ritual sangriento del sacrificio del toro, con los siete caudillos mojando sus manos en la sangre del animal y jurando la destrucción de la ciudad (vv. 42-48), además de destacar la barbarie del enemigo y, por tanto, su potencial agresividad y peligro, produce efectos aterradores e impresionantes que conmueven al espectador (Hutchinson, 1985: XXXIII)³.

Las últimas referencias del espía a lo que ocurre más allá de la muralla indican el fin de los preparativos y el inicio de las operaciones

¹ *Il.* 3, 8-9: οἱ δ' ἄρ' ἴσαν σιγῇ μένεα πνείοντες Ἀχαιοί, / ἐν θυμῷ μεμαῶτες ἀλεξέμεν ἀλλήλοισιν ('en cambio los aqueos marchaban en silencio respirando furor, ansiosos en su ánimo de protegerse mutuamente').

² La obra se representa en las Grandes Diosinias del 467 a. C., solo trece años después de que los persas destruyesen Atenas y quemasen la acrópolis.

³ Para un análisis de otros rasgos de barbarie del ejército argivo, Rosenmeyer (1962: 52-53).

militares e introducen un nuevo elemento, el ruido del ejército en marcha, que será clave en el canto del coro: $\beta\omicron\tilde{\alpha}$ γὰρ κῶμα χερσαῖον στρατοῦ (v. 64: ‘pues ruge la ola terrestre del ejército’). En ese $\beta\omicron\tilde{\alpha}$ se concentran los gritos de los soldados, el ruido de las armas, el golpe de los cascos de los caballos, las pisadas de una multitud en marcha. El coro, que, como el rey y el resto de la población está dentro de los muros y, por tanto, no ve lo de fuera, y además no escuchó el relato del espía, solo tiene la información que deduce de la percepción del estruendo, y por eso su intervención está focalizada en los sonidos, que discrimina y traduce en imágenes aterradoras con las que transmiten a la audiencia su propio pánico. La sinestesia del verso 103, $\kappa\tau\acute{\upsilon}\pi\omicron\nu$ δέδορκα (‘percibo con los ojos el estruendo’), refleja muy bien esa conexión de lo visual y lo aural. Es posible que esta técnica dramática esté utilizada por Esquilo intencionadamente (Trieschnigg, 2016: 224), pues igual que en las películas de terror, oír ruidos sin ver lo que los causa, hace el miedo más intenso. En definitiva, la perspectiva de las mujeres eleva un punto más la intensidad emocional relacionada con lo que está ocurriendo al otro lado del muro. El espectador ya tiene suficiente información para reconocer como crítica la situación de Tebas: se espera el asalto definitivo, por tanto, un episodio de extrema violencia. Veamos cómo la afronta cada uno.

3. VARONES ANTE LA VIOLENCIA: SERENIDAD Y RACIONALIDAD

Los versos iniciales de la obra indican que estamos ante un problema público y el rey responde como se espera de él. Se dirige a los $\pi\omicron\lambda\iota\tau\alpha\iota$ y sus palabras evidencian compromiso con la ciudad y aceptación de las responsabilidades de su cargo: $\text{Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καίρια / ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως / οἴακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ}$ (vv. 1-3, ‘Ciudadanos del pueblo de Cadmo, es preciso que diga oportunas palabras el que vela por los asuntos públicos, manejando en la popa el timón de la ciudad, sin cerrar los párpados con sueño’). Con la imagen de la nave, cuyo timón empuña⁴, Eteocles subraya su posición de líder y

⁴ La imagen de la nave del estado se emplea frecuentemente en contextos de peligro y se complementa con la imaginería del agua en movimiento para el avance devastador del ejército. Fowler (1970) estudia estas imágenes en *Siete contra Tebas*.

de garante de la seguridad de su πόλις, entendida como espacio físico y como estado del que es responsable. En consecuencia, tiene el deber de ocuparse del problema que se les presenta y cuya gravedad conoce por las advertencias del adivino. Sus palabras emanan serenidad y firmeza, dice lo que debe, τὰ καίρια (v. 1), pues como máxima autoridad no cabe otra cosa. No hay lugar para emociones que pudieran interferir en la eficacia de la planificación estratégica. Habla y actúa guiado por la razón, lo cual, como afirma Rosenmeyer (1962: 55), «is only another way of saying that it is Eteocles' role to think of others and for others».

Eteocles actúa como estratega. Tiene ideas claras y las transmite con la misma claridad, con órdenes precisas, sin retórica innecesaria, evidenciando la firmeza que lo caracteriza y su carácter práctico. En primer lugar, juzga necesario movilizar a los ciudadanos en pro de la patria. Con la llamada a los varones que no están en edad militar por jóvenes o por viejos (vv. 10-13), Eteocles «focuses his entire energy on unity and cohesion to safeguard the city and prevent the enemies from conquering it» (Bierl, 2018: 20), además de reconocer la magnitud de la batalla inminente que obliga a la movilización de aquellos a quienes por edad no les correspondería⁵. Las indicaciones sobre las estrategias militares y la actitud con la que un guerrero debe afrontar la defensa de su patria son muy precisas: ἔς τ' ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων / ὀρμᾶσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχία, / πληροῦτε θωρακεῖα, κἀπὶ σέλμασιν / πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις / μίμνοντες εὖ θαρσεῖτε, μηδ' ἐπηλύδων / ταρβεῖτ' ἄγαν ὄμιλον (vv. 30-35, corred todos a las almenas y a las puertas de los muros, acudid con todo el armamento, ocupad los baluartes, situaros en las plataformas de las torres, y firmes en las salidas de las puertas tened valor, no temáis excesivamente a la multitud foránea').

La contundencia de las órdenes es equiparable a la autoexigencia del rey en su compromiso con la ciudad. Pide a los ciudadanos lo mismo que él da: que ocupen el puesto que les corresponde y actúen con valentía. Exige porque él ya ha cumplido su parte y está dispuesto a cumplirla en el futuro, según la situación lo reclame. Por lo pronto ya dio los pasos que debía: σκοποῦς δὲ κἀγὼ καὶ κατοπτῆρας στρατοῦ / ἔπειψα, τοὺς πέποιθα

⁵ Estos versos tienen problemas textuales. Sin entrar en detalles, para los que remitimos al comentario de Hutchinson (1985: 44-45), entendemos que se está pidiendo la colaboración de todo el colectivo ciudadano que no está en edad de combatir, algo justificable por la gravedad de la situación.

μη ματᾶν ὁδῶ (vv. 36-37, 'yo por mi parte, envié espías y exploradores del ejército; confío que no harán en vano el camino').

Eteocles también es exigente con la divinidad. Antes de la párodos dirige a los dioses una plegaria, que a veces parece una orden y en su parte final casi una amenaza: ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν, / πόλις γὰρ εὔπράσσοσα δαίμονας τίει (vv. 76-77, 'creo que hablo de lo que nos es común, pues una ciudad próspera honra a sus dioses'). Es el mismo lenguaje de la autoridad política, regido igualmente por la razón, más que por la piedad, expresión del sentido utilitarista de la religión que tiene el rey.

Estamos ante un personaje que, tal vez es «the most strongly individualized of all Aeschylus' characters» (Fritz, 2007: 141). Un líder cuyas obras y palabras derivan del análisis racional de la situación, un rey entregado a su pueblo, diligente en el cumplimiento de sus deberes, firme en sus decisiones, que encara un peligro extremo con serenidad y autocontrol, buen estratega y cumplidor de los rituales debidos a los dioses. Para algunos, el dirigente perfecto⁶.

Con parecida serenidad y firmeza actúa el otro personaje masculino del prólogo, el espía. Igual que el rey, solo piensa en afrontar la situación desempeñando su papel de la mejor forma posible. Él, que ha visto con sus propios ojos lo que ocurre en el campamento enemigo y por tanto tiene de primera mano más elementos de juicio que nadie, confirma la gravedad de los hechos y relata lo visto con la claridad y precisión de un parte de guerra, sin concesiones al sentimentalismo, con el objetivo de encontrar la mejor estrategia de defensa y asesorar sobre la táctica más ajustada a la situación comprobada: πρὸς ταῦτ' ἀρίστους ἄνδρας ἐκκρίτους πόλεως / πυλῶν ἐπ' ἐξόδοισι τάγευσαι τάχος / ἐγγὺς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἀργείων στρατὸς / χωρεῖ (vv. 57-60, 'por tanto sitúa rápidamente en las salidas de las puertas a los mejores varones escogidos de la ciudad, pues

⁶ La discrepancia en este punto está relacionada con el papel del hado y la libertad de elección y el cambio del personaje en la segunda parte de la obra. Las opiniones van desde la consideración de Eteocles como soberano perfecto, que es consciente de la maldición familiar y acepta voluntariamente el sacrificio por la salvación de su pueblo, hasta los que creen que el comportamiento del rey es interesado, porque al menos en la primera parte de la obra confía en la salvación. Un buen resumen del estado de la cuestión, en Fritz (2007). No es objeto de este trabajo tratar este punto, sino analizar unas reacciones concretas y su motivación inmediata.

ya cerca avanza el ejército argivo con todas sus armas'). Sabe lo que se debe hacer y por eso traza el camino que ha de seguir el rey. También conoce su misión como colaborador y miembro de una comunidad que debe estar unida para enfrentarse a lo que se avecina: *καγὼ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον / ὀφθαλμὸν ἔξω, καὶ σαφηνεῖα λόγου / εἰδὼς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβῆς ἔση* (vv. 66-68, 'yo por mi parte en adelante tendré el ojo vigilante y fiel y tú, al conocer con exactitud lo que ocurre fuera, estarás seguro').

En resumen, rey y mensajero afrontan de manera racional la situación de violencia, concentrándose en las estrategias para enfrentarse a ella. Se mueven con seguridad y soltura en un escenario de guerra, que es para ellos el marco en el que pueden actualizar su excelencia. La guerra es cosa de hombres.

4. EL CORO DE MUJERES: MIEDO ANTE LA VIOLENCIA

Cuando Eteocles abandona la escena el coro entra en la orquesta. Son un grupo de mujeres jóvenes, que se llaman a sí mismas *παρθένων / ἱκέσιον λόχον* (vv. 110-111, 'tropa suplicante de vírgenes'), por tanto, adolescentes próximas a la edad del matrimonio, que han oído el estruendo del ejército enemigo en marcha y salen a la calle en estado de conmoción emocional, contrapunto a la serenidad mostrada por los varones ante el mismo estímulo. El primer verso de su intervención, *θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη* (v. 78, 'grito grandes dolores que me aterrorizan'), define el contenido y el tono del resto de la párodos (Fernández Deagustini, 2023: 18-19). El verbo, de uso exclusivamente femenino (*LSJ* s. v.), significa 'gemir', 'balbucear', 'llorar a gritos' e indica que se trata de un lamento, género predominante, aunque no exclusivo, asignado a los personajes femeninos en la literatura arcaica y clásica, en la creencia de que las mujeres tenían una predisposición natural al llanto y a la tristeza (McClure, 1999: 40), aunque también podría interpretarse como una manifestación de sororidad de un grupo marginado compartiendo desgracias y prestándose apoyo mutuo. Alterado por el miedo, el coro desborda sus sentimientos en exclamaciones y gritos no métricos, acompañados de desplazamientos de una a otra estatua de los dioses, para dirigir a cada uno una súplica particular (vv. 114-155). Las interrogaciones directas y las frases breves sin partículas conectivas

evidencian su turbación y la inseguridad y debilidad que experimentan, motivadas por la certeza de la gravedad de la situación, dada la magnitud del ejército enemigo. Lo deducen de las señales que perciben, las visuales, que son indicio del rápido movimiento de la tropa (αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ', / ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος, vv.81-82, 'me convence el polvo que se ve en el aire, mensajero mudo, claro y verdadero') y, sobre todo, las auditivas, a las que se refieren insistentemente en la párodos, indicativas del abundante y poderoso armamento que porta y del ardor con que afronta el combate. La imagen ποτᾶται, βρέμει δ' / ἀμαχέτου δίκαν ὕδατος ὀροτύπου (vv.84-85, 'vuela, ruge, cual invencible torrente que cae por una montaña'), expresa bien estos aspectos de la marcha del ejército y el adjetivo ἀμαχέτου apunta a la derrota tebana, que consideran segura o altamente probable, y a la desconfianza en las posibilidades de Eteocles para salvar la ciudad⁷. Al fin y al cabo, conocen la maldición familiar y la inexorabilidad de su cumplimiento. Ante esto, las doncellas, condenadas por su condición femenina a la espera pasiva, cambian su rol y, asumiendo un papel activo, salen por iniciativa propia a realizar un ritual público, poniendo su confianza en los dioses, sabedoras de que nada ocurre al margen de ellos (ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι, v. 98, 'es el momento de abrazar las estatuas'), y comienzan a suplicar, lo mejor que se puede hacer en la guerra, con desesperación, pero con humildad⁸. Los últimos versos de la párodos ejemplifican esa actitud, bien diferente de la casi amenazante de Eteocles: ἰὼ φίλοι δαίμονες, / λυτήριοί τ' ἀμφιβάντες πόλιν / δείξαθ' ὡς φιλοπόλεις, / μέλεσθέ θ' ἱερῶν δημίων, / μελόμενοι δ' ἀρήξατε· / φιλοθύτων δέ τοι πόλεος ὀργίων / μνήστορες ἐστέ μοι (vv. 174-180, 'Ay dioses amados, liberadores y protectores de la ciudad, mostrad vuestro amor por ella, cuidad los templos del pueblo, y al cuidarlos, ayudadles; y de los rituales de la ciudad ofrecidos por los devotos acordados en nuestro favor').

Pero ¿qué teme en concreto el coro? y, en consecuencia, ¿cuál es el contenido de sus ruegos? De modo general temen la derrota de Tebas,

⁷ La imagen de un elemento líquido en su condición de fluyente es un cliché metafórico que ya aparece en Homero, pero que Esquilo emplea de forma recurrente con transformaciones y ampliaciones que le añaden nuevos matices y eficacia expresiva, como ha demostrado Crespo (2009-2010).

⁸ El papel activo del coro va más allá de esta decisión y en el segundo episodio (vv. 680-684) intentará persuadir a Eteocles para que evite enfrentarse con su hermano (Bruit-Zaidman, 2015: 89-90).

pero sobre todo las consecuencias que tendrá para ellas. Por eso primero suplican por su propia suerte: ἴδετε παρθένων / ἰκέσιον λόχον δουλοσύνας ὕπερ (vv. 110-111, ‘contemplad la tropa de vírgenes que suplica la liberación de la esclavitud’). Y posponen unos versos la súplica por la ciudad: σύ τ’, ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος, / ῥυσίπολις γενοῦ, / Παλλάς (vv. 128-130, ‘Y tú, hija de Zeus, potencia belicosa, sé la salvadora de la ciudad, ¡oh Palas!’). Las mujeres son conscientes de lo que sucederá, si Tebas cae en manos enemigas. Para los varones la guerra es la ocasión para actualizar su ἀρετή. Sus opciones son matar o morir, de modo que con la derrota llega inevitablemente la muerte, pero también el fin del sufrimiento. Por eso se centran en el presente y no piensan en el futuro. Por el contrario, ellas, mientras dura la contienda, mantienen el οἶκος y padecen la ausencia de sus varones y las penurias del asedio, pero el fin de la guerra no les trae el fin de sus males. En caso de derrota comenzará para ellas una situación de esclavitud que durará toda su vida, pues como cualquier otra propiedad valiosa, forman parte del botín, y serán utilizadas para satisfacer las necesidades sexuales del enemigo. Desgraciadamente el rapto y la violación, entonces como ahora, son parte de la dinámica de la guerra.

De esta realidad surge su miedo y su súplica y de ahí que, después de oír los duros reproches de Eteocles, se sitúen en el futuro, imaginando con detalle el horror que les espera, para ofrecer la perspectiva femenina de la guerra y demostrar que sus lamentos están más que justificados.

La segunda estrofa del primer estásimo dibuja la salida de las mujeres cautivas hacia una vida llena de desgracias, tratadas sin consideración como animales: τὰς δὲ κεχειρωμένας ἄγεσθαι, / ἔ ἔ, νέας τε καὶ παλαιὰς / ἵπτηδὸν πλοκάμων, περιρ- / ρηγνυμένων φαρέων (vv.325-328, ‘llevadas prisioneras, ¡ay, ay!, jóvenes y ancianas, por los cabellos, como yeguas, rotos por completo sus velos’). Sus vestidos destrozados indican ya la violencia sexual que sufren, independientemente de la edad, y que se convertirá en motivo y eje de sus lamentos en los siguientes versos. Por su condición de vírgenes, el coro insistirá especialmente en el dolor de quienes, como ellas, casi niñas, sufrirán la vejación de sus cuerpos. La juventud, la inocencia y la fragilidad de las víctimas, tan bien plasmadas en la imagen de los vv. 292-294, δράκοντας ὡς τις τέκνων / ὑπερδέδουκεν λεχαίων δυσευνήτορας / πάντρομος πελειάς (‘una temblorosa paloma que teme por sus crías ante unas serpientes aciagas compañeras de nido’), se

presenta como agravante de las atrocidades que harán con ellas los varones: κλαυτὸν δ' ἄρτιδρόποις ὠμοδρόπων / νομίμων προπάροιθεν διαμεῖψαι / δωμάτων στυγεράν ὀδόν (vv. 333-335, 'es causa de llanto para las que apenas son muchachas, como frutos sin madurar, antes de los ritos nupciales, emprender el camino de odiosas moradas'). Y con mucha más dureza: δμῳίδες δὲ καινοπήμονες νέαι / τλάμιον' εὐνὰν αἰχμάλωτον / ἀνδρὸς εὐτυχοῦντος, ὡς / δυσμενοῦς ὑπερτέρου, / ἔλπις ἔστι νύκτερον τέλος μολεῖν, / παγκλαύτων ἀλγέων ἐπίρροθον (vv. 363-369, 'hay cautivas jóvenes, novatas en estos males: un desgraciado lecho de esclava de un hombre de buena fortuna, con el temor de que llegue la coerción nocturna de un enemigo más fuerte que incrementa sus lamentables penas'). En todo el episodio, y particularmente en estos versos, parece establecerse una relación entre rapto, violación y matrimonio, con el rechazo implícito de este último, aun siendo consentido, como ha sugerido Byrne (1997: 146). No sería extraño, pues las decisiones que afectan a la vida de las mujeres griegas, incluido el matrimonio, las toman los hombres sin tener en cuenta sus deseos, preferencias o animadversiones y en este texto se evidenciaría el pesar que les causa la exclusión en algo que va a determinar todo su futuro. Ahora bien, teniendo en cuenta que la institución familiar es uno de los pilares de la πόλις, quienes así se manifiestan ¿podrían ser consideradas subversivas y una amenaza real para la estabilidad del sistema? Pensamos que no, pues no es más que un lamento justificado, sin intención alguna de rebelión, aunque desde la perspectiva masculina cualquier objeción al sistema patriarcal merece reprobación y control para evitar males mayores.

5. ETEOCLES Y LAS MUJERES: VIOLENCIA ANTE EL MIEDO

El lamento del coro mueve a compasión al lector moderno y quizá también movería a los espectadores de su tiempo, impresionados aún por el recuerdo de una guerra demasiado próxima⁹, pero no a Eteocles. Sería

⁹ *Siete contra Tebas* ilustra el conocimiento que tenían los atenienses de las desgracias que la guerra acarrea a las mujeres (González González, 2021: 103-104), no solo porque las suyas las habían sufrido, sino porque ellos mismos infringían idéntica violencia contra las de los enemigos vencidos. Pero debido al poder de la tragedia para «to induce empathy and emotion beyond one's usual or expected attitude to a given situation» (Meineck, 2017: 66), el público podría empatizar con la situación de unas

comprensible cierta contrariedad del rey, porque el pesimismo de las mujeres perturba el ambiente, pero no lo es tanto que él, tan sereno en sus funciones políticas, pierda la calma y tenga una reacción de ira, emocional como la de las mujeres y excesiva, y que, llevado por ella, añada violencia real a aquella eventual que ellas imaginan y temen. Desde su posición de autoridad por su cargo, edad y género, emplea contra el coro estrategias de violencia psicológica para denigrarlo, humillarlo y desacreditar la condición femenina, según veremos a continuación¹⁰.

Tras la reacción del rey subyace un mecanismo de naturalización, que consiste en considerar la inferioridad de capacidades de las mujeres y su carácter impetuoso e incontrolable como algo inherente a su naturaleza. Es una táctica social propia de las organizaciones patriarcales, para legitimar el orden de un sistema de privilegios masculinos. Apelando a las diferencias naturales entre hombres y mujeres, se asignan a cada sexo unas funciones y unos espacios. Es propio de hombres dedicarse a la política y a la guerra y en consecuencia su espacio natural es la πόλις, el ámbito público, mientras que el de la mujer es el οἶκος, a cuya organización se debe. La exclusión, por tanto, funciona también como mecanismo de violencia psicológica complementario de la naturalización. Conforme a esto, la irrupción del coro en el espacio público y su discurso son impropios. Cuando Eteocles dice estas palabras de resonancia homérica: μέλει γὰρ ἀνδρὶ –μὴ γυνὴ βουλευέτω– / τᾶξωθεν· ἔνδον δ' οὔσα μὴ βλάβην τίθει (vv. 200-201, 'lo de fuera es cosa del hombre, que la mujer no intervenga: quieta dentro y no causes daño'), o también σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων (v. 232, 'lo tuyo es callar y quedarte dentro de casa')¹¹, está recordándole esa restricción espacial y recrimina al coro porque interpreta la transgresión como un desafío a su autoridad (Zeitlin, 1999: 109). El aislamiento dentro del οἶκος es un arma eficaz de control para evitar todo lo que suponga un peligro para el patriarcado,

cautivas enemigas, aunque después de una batalla actuase contra ellas de la misma manera.

¹⁰ Para los mecanismos y estrategias de violencia contra las mujeres nos hemos basado en la clasificación de Romito (2007: 60-117).

¹¹ Estas palabras son eco de las de Héctor a Andrómaca en la *Iliada*, como señala el escoliasta a 200a: μέλει γάρ: τὸν Ὅμηρον παραφράζει: [εἰς οἶκον ἰοῦσα] τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε / ἰστὸν τ' ἡλακάτην τε [καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποίχεσθαι (Z 490-491). Aunque es un tópico frecuente en la literatura griega, Ieranò (2002) demostró la dependencia directa del texto homérico, basándose en analogías entre ambas obras.

en este caso el discurso público femenino, considerado subversivo en sí mismo (Byrne, 1997: 143). Por más que el coro no tenga una capacidad real para poner en peligro la estabilidad del sistema, Eteocles interpreta que:

women's lament can unite an otherwise powerless marginal group into a collective body that may potentially resist masculine authority through its discourse. And yet because that body threatens to intrude into the public and martial sphere, it is ultimately contained (McClure, 1999: 46).

Por eso las manda a casa. Pero el coro no puede dejar de cantar ni abandonar la orquesta, porque va contra los principios del género dramático, y también porque las mujeres tienen un papel ritual oficialmente reconocido en las ceremonias de súplica, que la autoridad política del rey no debe anular. Así, este rectifica y trata de reconducir la forma de ese ritual hacia otra más contenida, más acorde con su lógica militar (Bierl, 2018: 23), ἐκτὸς οὖσ' ἀγαμάτων (v. 265, 'apartadas de las imágenes'), μηδ' ἐν ματαίοις κἀγρίοις ποιφύγμασι (v. 280, 'sin gemidos ni suspiros'), y las insta a entonar un ὄλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ (v. 268, 'sagrado clamor propiciatorio'), abandonando el tono de súplica que presupone la derrota de ciudad y proponiendo la imitación de sus propias plegarias, como si lo que le molestase no fuese la heterodoxia de las mujeres, sino su heteropraxia¹². Sin embargo, la súplica del coro no es un conjunto de alaridos y gritos histéricos como sugieren las palabras del rey (αἶεν, λακάζειν v. 186), ni sus movimientos son διάδρομοι φυγαί (v. 191, 'huidas a la carrera'), como de ménades llevadas por el entusiasmo divino, sino un ritual ordenado, aunque mucho más cercano a las manifestaciones de la religiosidad popular, y no menos correcto ni menos eficaz que el del rey (González González, 2023: 22-25)¹³. Por tanto, la amonestación parece justificarse solo como una forma más de desacreditar y reprimir cualquier actitud o comportamiento que proceda de las mujeres. Tras las palabras del rey hay algo más que un enfado contra un grupo de mujeres por un hecho puntual. Más bien este hecho puntual actúa como

¹² Un resumen de las características de las manifestaciones de la religiosidad masculina y femenina, en Giordano-Zecharya (2006: 53).

¹³ La autora demuestra que el recorrido del coro por las estatuas de los dioses no obedece a un impulso desordenado, sino que sigue un ritual establecido, sugerido por el propio orden de las invocaciones, acorde con el propósito de hacer de los dioses sus aliados.

detonante de la misoginia que forma parte de su idiosincrasia. Así lo indica su manifestación de desprecio a todo el género femenino, muy próxima al espíritu de Semónides en su *Yambo de las mujeres*, haciendo de un conflicto ocasional una guerra de sexos: μήτ' ἐν κακοῖσι μήτ' ἐν εὐεστοῖ φίλη / ξύνοικος εἶην τῷ γυναικείῳ γένει. / κρατοῦσα μὲν γὰρ οὐχ ὀμιλητὸν θράσος, / δείσασα δ' οἴκῳ καὶ πόλει πλέον κακόν (vv. 187-190, '¡ni en la desgracia ni en la preciada prosperidad comparto yo casa con la casta femenina! Pues cuando se empodera, su audacia es insoportable, pero cuando tiene miedo, es una desgracia mayor para su casa y para su pueblo').

Este desprecio incluye también el repudio a compartir con ellas su vida en el οἶκος, y en consecuencia al papel de esposo y de padre que le corresponde asumir en él como varón. Es decir, un rechazo a la institución familiar y al γένος, tras el que podría estar el recuerdo del abominable matrimonio de su padre Edipo y la maldición de Layo. En definitiva, una evidencia de las contradicciones de quien lleva la defensa de la πόλις por bandera y al tiempo reniega de uno de los pilares que la sostienen.

Eteocles también recurre a la deshumanización por medio del insulto. Cuando entra en escena e interrumpe los cantos del coro, se dirige a las mujeres llamándoles θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά (v. 181, 'criaturas insoportables'). El sustantivo no es en sí mismo vejatorio, pero aquí, como en otros pasajes de tragedia, adquiere valor despectivo al ir acompañado de un adjetivo degradante¹⁴. Por su género neutro y su referencia habitual a las crías de los animales, posee connotaciones de animalización, despersonalización, falta de inteligencia e inmadurez, rasgos que, atribuidos a la mujer, inciden en la necesidad de tenerla permanentemente tutelada y controlada. En la misma línea está la definición de su comportamiento y sus actos como σωφρόνων μισήματα (v. 185, 'cosas odiosas para los sensatos'), pues de la expresión se deduce su insensatez, que está en consonancia con su condición de θρέμματ', al tiempo que la índole odiosa de sus actos justifica el οὐκ ἀνασχετά ('insoportables'), con el que las calificaba al comienzo.

¹⁴ En E. *Andr.* 261, Hermíone llama a Andrómaca ὃ βάρβαρον σὺ θρέμμα, antes de amenazarla de muerte. En S. *El.* 622 Clitemnestra se dirige a Electra como θρέμμ' ἀναιδές, ante su actitud hostil.

Una de las técnicas de violencia psicológica más destructivas es la culpabilización de las víctimas, que las hace sentirse merecedoras de la violencia que reciben. El discurso de Eteocles está encaminado a provocar este sentimiento en el coro y este, al escucharlo, tiene la necesidad de exculparse y señala el miedo como justificación de sus actos, que son presentados como un ritual de piedad y confianza en los dioses para colaborar en la salvación de la ciudad: ἔδεις' ἀκού- / σασα τὸν ἄρματόκτυπον ὄτοβον (vv. 203-204, 'Sentí miedo al oír el ruido de los carros'), ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἄρ- / χαῖα βρέτη, θεοῖς πίσυνος, νιφάδος / ὄτ' ὀλοῶς νειφομένης βρόμος ἐν πύλαις / δὴ τότε ἦρθην φόβῳ πρὸς μακάρων λιτάς, πόλεως / ἴν' ὑπερέχοιεν ἀλκάν (vv. 211-215, 'por eso vine en vanguardia a las antiguas estatuas de las deidades, confiada en los dioses, cuando hubo en las puertas un estruendo de funesta nevada que caía; entonces, por el miedo, elevé plegarias a los bienaventurados, para que protegiesen la ciudad').

La respuesta de Eteocles es muy significativa: πύργον στέγειν εὐχεσθε πολέμιον δόρυ. / οὐκοῦν τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν. ἀλλ' οὖν θεοὺς / τοὺς τῆς ἀλούσης πόλεως ἐκλείπειν λόγος (vv. 216-218, 'rogad que la muralla nos proteja de la lanza enemiga. ¿Esto no procede también de los dioses? Pero se dice que los dioses de la ciudad conquistada la abandonan'). Además de entrañar una cierta ὕβρις y evidenciar su concepción utilitarista de la religión, al insistir en la estrategia militar como recurso para ganar la guerra, está destacando los valores masculinos como los únicos loables y, por contraste, denigrando a las mujeres, además de negar su derecho a suplicar a los dioses (Oliveira Pulquério, 1992: 14), que es su forma de tomar parte en la defensa de la ciudad (Bruit-Zaidman, 2015: 90).

La presión sobre el coro es más intensa cuando, además de subrayar lo inapropiado de su conducta, se le indican las consecuencias de esta sobre el ejército. Lo acusa de destruir su valor heroico y en último término lo hace culpable de la eventual derrota de la ciudad y, por tanto, lo equipara con los argivos en tanto que, como ellos, es enemigo de Tebas (Trieschnigg 2016: 226): καὶ νῦν πολίταις τάσδε διαδρόμους φυγὰς / θεῖσαι διερροθήσατ' ἄψυχον κάκην. / τὰ τῶν θύραθεν δ' ὡς ἄριστ' ὀφέλλετε, / αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν πορθοῦμεθα (vv. 191-194, 'y ahora con vuestras huidas a la carrera habéis infundido medrosa cobardía a los ciudadanos; así ayudáis en máximo grado a los de fuera, mientras que dentro nos

destruimos nosotros mismos’). Como estrategia de violencia psicológica, es una acusación perversa y puede ser eficaz, pero no deja de sorprender que unas doncellas, en su debilidad, con sus lamentos ante las estatuas de los dioses, puedan producir tan graves efectos y desencadenar tales desgracias. La exagerada acusación de Eteocles dibuja unos varones asustadizos, muy poco dignos de su condición de guerreros en busca de la excelencia. No imaginamos al Héctor de la *Ilíada* sucumbiendo ante el temor de Andrómaca sobre su futuro y el de su hijo.

Eteocles usa también la amenaza como forma de coacción para influir en la voluntad de las mujeres del coro. Él no acepta que se cuestione su autoridad política y considera que cualquier empresa de la πόλις está abocada al fracaso si se quiebra la estabilidad de las jerarquías y de las funciones asociadas a ellas: πειθαρχία γάρ ἐστὶ τῆς εὐπραξίας / μήτηρ, γυνὴ σωτήρως (vv. 224-225, ‘la obediencia al mando es madre del éxito y esposa del salvador’), le recuerda al coro. Y como jefe supremo de la ciudad, amenaza con la lapidación de cualquiera que le desobedezca: κεί μή τις ἀρχῆς τῆς ἐμῆς ἀκούσεται, / ἀνὴρ γυνή τε χῶ τι τῶν μεταίχμιον, / ψῆφος κατ’ αὐτῶν ὀλεθρία βουλευέσεται, / λευστήρα δήμου δ’ οὐ τι μὴ φύγη μόρον (vv. 196-199, ‘si alguien no obedece a mi mando –hombre o mujer o lo que haya entre ellos¹⁵–, se decretará contra él voto de muerte y no hay medio de que escape a una muerte por lapidación a manos del pueblo’). La decisión sobre la vida y la muerte de sus súbditos es una ostentación de autoridad y una forma de controlar al coro con el miedo, pero excesiva e innecesaria, pues a un rey como Eteocles, capaz de diseñar estrategias contra un ejército poderoso de manera racional, le sobrarían recursos para dominar a un grupo de adolescentes.

¹⁵ Los escolios al v. 197 ἀνὴρ γυνή τε χῶ τι τῶν μεταίχμιον reflejan la polémica de los antiguos sobre el sentido del término μεταίχμιον. Unos ven una referencia a edad y por tanto indicaría niños o ancianos, y otros a sexo e indicaría eunucos. En cualquier caso, la expresión insiste en la universalidad del castigo para todo el que desobedezca, sea cual sea su condición.

6. REFLEXIÓN FINAL

Las reacciones y comportamientos de los personajes ante el ataque de la tropa enemiga nos llevan a esta reflexión final.

Una inminente situación de violencia extrema que afecta a toda la ciudad genera reacciones opuestas, según sexos. Eteocles y el espía responden como se espera de los varones de la πόλις, conforme a los principios y valores de la ἀρετή heroica tradicional. Centrados en la realidad presente, buscan estrategias y toman medidas para afrontar el problema de manera racional, con control total de las emociones que pudieran interferir en la eficacia y en sus actos y decisiones.

Por el contrario, las doncellas, al oír el fragor de la tropa enemiga, se sitúan en un escenario futuro de eventual derrota y salen del espacio que les corresponde, el οἶκος, para acudir ante los dioses, muy afectadas emocionalmente, pero asumiendo de manera consciente el papel de suplicantes, como forma de colaborar en la defensa de la ciudad. La violencia genera en ellas miedo, pero no un miedo invalidante que les haga perder el control, pues a lo largo de la obra muestran un comportamiento bastante más sensato que el del propio Eteocles.

A su vez, ante las manifestaciones de su miedo, Eteocles responde de manera agresiva y sorprendente, por venir de quien acaba de demostrar tanto aplomo. ¿Podemos decir, entonces, que el miedo del coro genera violencia en Eteocles? No exactamente. Cuando hablamos de miedo y violencia, nos referimos a conceptos de naturaleza distinta: el miedo es un sentimiento y la violencia una acción o un comportamiento (Lindón, 2008: 8). Ambos forman una secuencia que va precedida por el pensamiento y que se puede repetir. Es decir, un pensamiento libera un sentimiento y este una acción, que a su vez puede provocar en otros un pensamiento y así sucesivamente. Ante el asalto a Tebas, las mujeres piensan en las desgracias que les esperan, lo que les provoca miedo y este les impulsa a desarrollar una conducta determinada que busca hacer a los dioses aliados de su causa. Ante la misma situación los varones piensan en la ἀρετή y el sentimiento heroico los impulsa a actuar buscando gloria y honor. Para entender la reacción de Eteocles contra las mujeres, tendríamos que preguntarnos primero qué piensa y qué siente. Si Eteocles abordase la situación como un hecho político y viese

en el comportamiento del coro un desafío a su autoridad y al orden establecido y un obstáculo para la consecución de sus objetivos militares, pensaría que neutralizar a un grupo de doncellas entraña bastante menos dificultad que librar la batalla que se avecina, y dispondría las medidas para solucionarla con la misma seguridad y serenidad con las que planeó la estrategia bélica en el prólogo. Pero no es así. Su reacción es tan emocional como la del coro, y su violencia surge de la ira que lo invade. Pero ¿qué pensamientos generan esta ira? Intentemos reconstruir el proceso emocional. Tal vez Eteocles no contempla la situación con perspectiva política, o solo política. Hasta este momento lo vimos centrado en la πόλις, como su máxima autoridad, y obviando el γένος, como si la guerra no hubiese surgido de un conflicto familiar. Pero ahora la presencia femenina trae a su mente la situación de su familia, no solo las desgracias pasadas y presentes, sino también las futuras, ya que Tebas y su linaje son incompatibles, como la historia familiar indica. Eteocles conoce la maldición de Layo y no ignora que él ha provocado la situación actual, al romper el pacto establecido con Polinices, aunque en su insensatez, como es propio de los héroes de Esquilo, tiene esperanza de salir bien parado¹⁶. Pero su encuentro con el coro de mujeres supone un choque con la realidad que subyace a la guerra y que no se soluciona con estrategia militar. Esta puede dirimir la suerte de una batalla, pero no solventar el problema de un γένος abocado a la extinción. Al adquirir un mayor grado de conciencia de esta realidad por la presencia femenina, Eteocles siente miedo e inseguridad¹⁷, que generan hostilidad y, para protegerse, canaliza esta hostilidad a través de la ira que concluye en agresión contra el coro, por ser este el desencadenante del proceso¹⁸.

¹⁶ Para este rasgo tan característico de los héroes de Esquilo, Bañuls y Morenilla (2008).

¹⁷ La inseguridad de Eteocles ya había sido sugerida por Patzer (Fritz, 2007: 146). Byrne (1997: 150-151) señala también el miedo como desencadenante de la violencia del rey contra las mujeres. Pero no el miedo a la extinción de su γένος, sino a que se vea empañada su imagen política, que lucha por mantener sin mancha, por el recuerdo del asesinato de Penteo a manos de su madre en pleno éxtasis dionisiaco. La semejanza de los rituales del coro con los de un cortejo de ménades traerían estos hechos a la memoria del pueblo. Sin embargo, estas mujeres no pierden el control ni hay en ellas furor báquico. Su simple presencia incomoda al rey porque las asocia al γένος y le ponen ante sus ojos el final que le espera, y no porque se pueda poner en cuestión su autoridad política.

¹⁸ Para el análisis de la ira y el miedo y sus reacciones, Chóliz Montañés (2005: 12-15).

Visto así, sí podemos afirmar que el miedo genera la violencia de Eteocles, pero el miedo del propio Eteocles, no el de las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAÑULS OLLER, José Vicente y MORENILLA TALENS, Carmen (2008): «Rasgos esquileos en la caracterización de algunos personajes sofocleos». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, 73-87.
- BIERL, Anton (2018): «The mise en scène of Kingship and Power in Aeschylus' *Seven Against Thebes*: Ritual Performativity or Goos, Cledonancy and Catharsis». *Skenè*, 4.2, 19-54 (<https://doi.org/10.13136/sjtds.v4i2.177>).
- BRUIT-ZAIDMAN, Louise (2015): «Women and war. From the Theban Cycle to Greek Tragedy». En Fabre-Serris, Jacquelin y Keith, Alison (eds.): *Women and war in antiquity*. Baltimor: Johns Hopkins, 82-99.
- BYRNE, LUCY (1997): «Fear in the *Seven against Thebes*». En Pierce, Karen F. y Deacy, Susan (eds.): *Rape in Antiquity*. London: Duckworth, 143-162.
- CHÓLIZ MONTAÑÉS, Mariano (2005): *Psicología de la emoción: el proceso emocional* (en línea: <<https://www.uv.es/=cholz/Proceso%20emocional.pdf>>, consulta: 3 de octubre de 2023).
- CRESPO, M.^a Inés (2009-2010): «El cliché metafórico en *Siete contra Tebas*: inclusión estructural y función extratextual». *Ordía Prima*, 8-9, 81-120.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M.^a del Pilar (2023): «¿Dónde debo cantar? Autoridad, espacio y voz coral en *Siete contra Tebas*». *Circe de clásicos y modernos* 27.1, 13-30 (<http://dx.doi.org/10.19137/circe-2023-270101>).
- FOWLER, Barbara Hughes (1970): «The *imagery* of the *Seven against Thebes*». *Symbolae Osloenses*, 45.1, 24-37.
- FRIEDRICH, Rainer (1981): «On the Compositional Use of Similes in *Odyssey*». *The American Journal of Philology*, 102.2, 120-137.
- FRITZ, Kurt von (2007): «The Character of Eteocles in Aeschylus' *Seven Against Thebes*». En Lloyd, Michael (ed.): *Aeschylus*. Oxford: OUP, 141-173.
- GIORDANO-ZECHARYA, Manuela (2006): «*Ritual* Appropriateness in *Seven Against Thebes*. Civic Religion in a Time of War». *Mnemosyne*, 59.1, 53-74.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2021): «Recuerdos del bien y del mal. Guerra y violación en la tragedia Ática». En López Gregoris, Rosario (coord.): *Mujer y violencia en el teatro antiguo. Arquetipo de Grecia y Roma*. Madrid: Los libros de la catarata, 98-112.

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2023): «On the correct way to supplicate the gods in *Seven against Thebes*». *Ágora. Estudios Clàssicos em debate*, 25, 13-28 (<https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31385>).
- HUTCHINSON, Gregory Owen (1985): *Aeschylus. Septem contra Tebas*. Oxford: OCP.
- IERANÒ, Giorgio (2002): «La città delle donne. Il sesto canto dell'*Iliade* e i *Sette contro Tebe* di Eschilo». En Aloni, Antonio (ed.): *Atti del Seminario Internazionale I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*. Bologna: Patron, 73-92.
- LINDÓN, Alicia (2008): «Violencia/miedo, especialidades y ciudad». *Casa del tiempo*, 4, 8-14.
- MACÍA APARICIO, Luis Miguel (2007): *Aristófanes. Comedias* (vol. III). Madrid: Gredos.
- MCCLURE, Laura (1999): *Spoken like a woman*. Princeton: PUP.
- MEINECK, Peter (2017): «Thebes as high-collateral-damage target». En Torrance, Isabelle (coord.): *Aeschylus and War*. New York: Routledge, 49-69.
- OLIVEIRA PULQUÉRIO, Manuel de (1992): «A personalidade de Etéocles nos *Sete contra Tebas* de Ésquilo». *Máthesis*, 1, 11-19.
- ROMITO, Patrizia (2007): *Un silencio ensordecedor. La violencia ocultada contra mujeres y niños*. Barcelona: Montesinos.
- ROSENMEYER, Thomas (1962): «*Seven against Thebes*. The Tragedy of War». *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 1.1, 48-78.
- TRIESCHNIGG, Caroline (2016): «Turning Sound into Sight in the Chorus' Entrance Song of Aeschylus». En Cazzato, Vanessa y Lardinois, Andre (eds.): *Greek Song and the Visual. Studies in Archaic and Classical Greek Song*. Leiden-Boston: Brill, vol. I, 217-237 (https://doi.org/10.1163/9789004314849_010).
- ZEITLIN, Froma (1990): «Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven against Thebes* and the Danaid Trilogy». En Griffith, Mark y Mastronarde, Donald (eds.): *Cabinet of Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas Rosenmeyer*. Atlanta: Scholar Press, 103-115.

María Teresa AMADO RODRÍGUEZ
Universidade de Santiago de Compostela
mariateresa.amado@usc.es
<https://orcid.org/0000-0002-0328-1915>

EL CATÁLOGO DE ESCRITORAS ITALIANAS DE FRANCESCO AGOSTINO DELLA CHIESA

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ
Universidad de Sevilla

CATERINA DURACCIO
Universidad Pablo de Olavide

Resumen

El presente artículo se plantea como objetivo analizar los perfiles de escritoras italianas presentes en el *Theatro delle donne letterate*, que Francesco Agostino della Chiesa publica en 1620. Este catálogo comprende 574 biografías de mujeres de diferentes épocas, países y clases sociales. Nuestro análisis contextualiza este texto en la tradición ejemplificadora, biográfica y laudatoria del debate cultural de la ‘Querella de las mujeres’, demostrando la intertextualidad que lo relaciona con otros textos y autores anteriores. Se indaga en los motivos del autor y se clarifica su posición en este debate con respecto a otros autores y otros textos; por último, se analiza la estructura de estas biografías para poner de manifiesto los esquemas compositivos y las estrategias retóricas que el autor utiliza en el contenido y presentación de estas escritoras.

Palabras clave: biografías de mujeres, Agostino della Chiesa, escritoras italianas.

THE CATALOG OF ITALIAN WOMEN WRITERS BY FRANCESCO AGOSTINO DELLA CHIESA

Abstract

The objective of this article is to analyze the profiles of Italian women writers present in the *Theatro delle donne letterate*, which Agostino della Chiesa published in 1620. This catalog includes 574 biographies of women from different periods, countries, and social classes. Our analysis contextualizes this text in the exemplifying, biographical and laudatory tradition of the cultural debate of the *Querelle des femmes*, demonstrating the intertextuality that relates it to other texts and previous authors. The author’s motives are

investigated and his position in this debate is clarified with respect to other authors and other texts. Finally, the structure of these biographies is analyzed to reveal the compositional schemes and rhetorical strategies that the author uses in the content and presentation of these women writers.

Keywords: women's biographies, Agostino della Chiesa, Italian women writers.

1. AGOSTINO DELLA CHIESA Y SU *THEATRO DELLE DONNE LETTERATE*

En 1620 Francesco Agostino della Chiesa¹ publica *Theatro delle donne letterate*. A pesar de su título, no todas las 574 biografías de mujeres que contiene están dedicadas a escritoras. Su autor entiende el adjetivo «letterate» en un sentido amplio, sinónimo de mujeres instruidas o, más genéricamente, mujeres ilustres del pasado. Su obra incluye personajes bíblicos, profetisas, filósofas, santas, reinas, princesas, monjas, etc., antiguas y modernas de diferentes países. Siguiendo el ejemplo de otros catálogos anteriores², se dedican también perfiles a

¹ Francesco Agostino della Chiesa nació en Saluzzo, el 6 de octubre de 1593, en el seno de una familia noble e ilustre que se distinguió por su servicio a la casa de Saboya. Empezó estudios de forense y después la carrera eclesiástica. En 1614 publica en Turín el *Catalogo degli scrittori piemontesi, savoiardí e nizzardi, raccolto già da Monsignore Franc.co Agostino Della Chiesa De' Conti di Cerignasco, Vescovo di Saluzzo, Consigliere & Historico della R.A. di Savoia*. En 1618 fue ordenado diácono por el obispo de Saluzzo y, posteriormente, fue capellán de la catedral de Vercelli, recibiendo el encargo de protonotario apostólico. Con motivo del matrimonio del príncipe de Piemonte, Vittorio Amedeo, con Cristina de Francia, escribe la *Compendiosa Historia genealogica delle Case regali di Francia e di Savoia*, manuscrito que se conserva en el Archivo de Estado de Turín. En 1629, escribe la vida del obispo de Saluzzo, Giovenale Ancina. En 1635 publica la *Relazione dello stato presente del Piemonte* y en 1655 *I fiori di blasoneria per ornare la Corona di Savoia con i fregi di nobiltà*. En dos volúmenes escribe, entre 1655 y 1657, la *Corona reale di Savoia, o sia Relatione delle province e titoli ad essa appartenenti*. Es nombrado obispo por Urbano VIII el 14 de julio de 1642. En 1645, financiada por la corte, publica *Historia chronologica S. R. E. cardinalium, archiepiscoporum, episcoporum et abbatum Pedemontanae regionis*. Murió en Saluzzo, el 11 de septiembre de 1662 (Della Rocca, 2019).

² Existe una larga tradición a partir de *De mulieribus claris* de Boccaccio, que se inserta en el debate de la 'Querrela de las Mujeres': el *Libro delle Lodi* (c. 1479-1486) de Vespasiano da Bisticci, *Gynevera o de le clare donne* (c. 1489-1492) de Giovanni Sabadino degli Arienti, *De Laudibus Mulierum* (c. 1487) de Bartolomeo Goggio, *De plurimis claris selectisque mulieribus* (1497) de Jacopo Filippo Foresti, *De mulieribus* (1501) de Mario Equicola, la *Defensio mulierum* (1501) de Agostino Strozzi, *Della eccellenza e dignità*

personajes femeninos mitológicos, junto con mujeres reales, famosas de su época y de siglos anteriores, cuya actividad nada tiene que ver con la escritura. El orden de presentación es alfabético (por el nombre) y, al mismo tiempo, cronológico (aunque no hay fecha de inicio, puesto que se recogen personajes mitológicos y bíblicos, llega hasta su época).

El texto está dirigido a la duquesa de Mantua, Margarita de Saboya³ que, tras la muerte de su marido Federico Gonzaga, había vuelto a Turín (Romano Martín y La Mantia, 2023). En el íncipit de su texto *Della Chiesa*⁴, siguiendo el esquema presente en otros catálogos y tratados de autores filóginos, presenta a su dedicataria como ejemplo viviente de la perfección a la que pueden llegar las mujeres que cultivan las letras:

Volendo io seguitar tal ragionevole usanza per protetione d'una mia opera, che con non poca fatica, minor diligéza mosso da meriti d'alcune valorose Signore, le quali con la penna, & inchiostro sono rese degne d'immortal gloria ho messo insieme, nella quale si rappresentano brevi Elogii di Donne letterate, cò un discorso intorno alla perfettione Donnesca, non già per desiderio di quella metter in preggio con gl'huomini intelligenti più di ciò, che portino i meriti della fatica; ma farlo per defenderla da gl'ignoranti hò pensato drizzarla, e mandarla in luce sotto il glorioso nome d'uno de' nostri Invittissimi Prencipi, frà cui non conoscendo à chi meglio si convenga per soggetto di quello che si tratta, e per la mentione che in essa si fà di molte Serenissime Prencipesse, Regine, & Imperatrici, che à V. A. specchio e perfettione Donnesca, ammirato,

delle donne (1525) de Galeazzo Capra, *Orazione in lode delle Donne* (1551) de Alessandro Piccolomini, *Nobiltà delle donne* (1551) de Lodovico Domenichi, *Difese delle donne* (1552) de M. Domenico Bruni da Pistoia, *Bella e dotta: difesa delle Donne* (1554) de Dardano, *Discorso della virtù femmine e donnesca* (1582) de Torquato Tasso y *Vite delle Donne illustri della Scrittura Sacra* (1586) de Tommaso Garzoni. Como sostiene Kolsky (2005), estos catálogos están unidos por una fuerte intertextualidad en la que los últimos cronológicamente recogen y amplían las biografías anteriores.

³ Margarita de Saboya (1589-1655), nieta de Felipe II, duquesa de Mantua y virreina gobernadora de Portugal, se rodeó de intelectuales y artistas, entre ellos Francesco Agostino della Chiesa. La familia Della Chiesa estuvo al servicio de los Saboya. Sus tíos, el abad Francesco Scipione y el conde Ludovico fueron historiadores de corte y sus hermanos Carlo, Silvestro y Flaminio murieron en el campo de batalla al mando del ejército de los Saboya. El prestigio del que gozaba Francesco Agostino della Chiesa en la corte le proporcionó una pensión de 150 escudos de oro en 1639, que le fue confirmada en 1650. En 1642, la duquesa regente lo propuso como obispo de Saluzzo.

⁴ Solo indicaremos entre paréntesis el número de página para citar la obra de *Della Chiesa* (1620).

onorato, essaltato da tutti i supremi Principi, & Illustri donne, poiche l'ha il Cielo non solo sopra tutte le altre Principesse del secol nostro dotata d'acume ingegno, di rara prudenza, di quell'alto d'animo, e di quell'eccellente spirito che sà tutta l'Italia, e di tutte quelle altre qualità che ad un affetto cóposto nella Donnesca perfezzione convienli; ma etiandio abbellita d'una natura molto inclinata al studio delle lettere (II).

El carácter encomiástico y celebrativo de este texto lo señala Claretta (1868: 103):

Ancor questo opuscolo, oggidì quasi irreperibile, può ritenersi un solo compendio di poche donne, che l'autore scelse per farne una collana, in cui tengono principal luogo alcune principesse della Casa di Savoia, e specialmente Luisa duchessa di Angoulême, madre di Francesco I.

La formación de Francesco Agostino della Chiesa es la del historiador, no la del filólogo. Se había educado en la escuela histórica de su tío Scipione della Chiesa, con el que compartía ideas filóginas. El *Theatro* se coloca en la línea de recuperación histórica que había iniciado en 1914 con la publicación del *Catalogo degli scrittori piemontesi, savoiardí e nizzardi*, dirigiendo esta vez su atención hacia las mujeres ilustres, entre las que destacan las escritoras italianas y de otros países europeos. Merlotti (2003: 23) señala que la fama del autor aumentó considerablemente tras la publicación de este catálogo, aunque «negli anni successivi gli avrebbe creato qualche problema con le autorità ecclesiastiche». En 1622, Carlo Emanuel lo nombra consejero de estado y director de los archivos ducales. Posteriormente Victorio Amedeo, en 1636, le concede el cargo de Historiador y Cosmógrafo «come persona sperimentata delle istorie e pratichissimo in ogni sorta di scrittura e carattere di lingue⁵» (Claretta, 1868: 103). Paroletti (1824: 175) señala otros cargos y distinciones recibidas por parte de las autoridades eclesiásticas:

⁵ Paroletti (1824: 181) escribe: «Salito poi al Trono di Savoia, nel 1630, il Duca Vittorio Amedeo I., il 16 febbrajo 1633, desideroso di mostrare in quanta stima tenesse i virtuosi e letterati Personaggi, chiamò Francesco Agostino Della Chiesa a Consigliere, Cosmografo ed Istoriografo della Corona. Avendogli quindi Madama Reale, la Duchessa Cristina, accordata una ricca pensione, questa gli fu poi confermata dal Duca Carlo Emanuele II».

Talmentechè, cominciando a divulgarsi la fama di questo accurato scrittore, li successivi Vescovi di Saluzzo, Giacobino Marengo, e Pietro Bellino, lo nominarono loro Vicario generale, esempio seguitato dal Vescovo d'Asti, Ottavio Broglia, per l'abbazia della Villa San Costanzo.

Francesco Agostino della Chiesa abre su obra con el *Discorso della preminenza del sesso donnesco*, que nos proporciona claves interpretativas sobre los motivos que lo conducen a escribir su catálogo, que se encuadra por completo dentro del debate de la 'Querella de las mujeres', dado el objetivo que se propone: «fare con un breve discorso conoscer al mondo, la donna nó esser meno habile in ben operare, ne meno perfetta dell'huomo» (2); «Con firmissime ragioni, per quali si può conoscer quanta eccellenza sia in questo sesso quelle confirmarò con molti essempli di valorose donne» (5). Nuestro autor demuestra conocer perfectamente este debate y no duda en posicionarse en contra de quien mantiene posiciones misóginas: «Cominciando dunque il mio ragionaméto, alla prima risponderò alle leggierrissime ragioni, che tutto il giorno la gente idiota, & poco saggia contro le donne» (3); «Cessino per tanto l'invide, e malevoli –così a torto vituperare, e biasimare questo nobilissimo sesso» (20).

En la misma línea argumentativa de otros escritores filóginos (Lodovico Domenichi, Luigi Dardano, Tommaso Garzoni, Alessandro Piccolomini o Bruni da Pistoia) inicia su discurso bajo la fórmula de una respuesta polémica contra otros hombres, de los que toma distancia y a los que califica de vulgares e ignorantes, señalándose indirectamente como representante de un grupo selecto de hombres, aliados, abogados o defensores de las mujeres⁶:

Ma vedendo ogni giorno che alcuni poco prudentemente instigati più sdegno, odio, & invidia, che da qualche fondo ragione, con bocca piena di veleno si affaticano con le atroci loro parole di mordere, e lacerare à guisa di rabbiosi cani le povere donne, cóculcando, & abbattendo la dignità, & riputazione di quelle, attribuendoli malignamente molti difetti più

⁶ Señala Dialetti (2003) que el conflicto cultural entre defensores y enemigos de las mujeres cuenta con al menos tres corrientes misóginas: la que rechaza el sexo femenino en su totalidad considerándolo malvado, inmoral y peligroso; la corriente moralista, que se basa en las enseñanzas de la Iglesia católica e impone a las mujeres un rol pasivo que las limita a la esfera privada; y un discurso popular, a menudo humorístico, que vitupera y denigra a las mujeres.

communi a gli huomini, ch'alle donne; hó amato esser bene avanti di passar più oltre (2).

Della Chiesa se presenta como un historiador que quiere incluir en la Historia los nombres de las mujeres que han sido injustamente olvidados, sosteniendo que su causa es «giusta, e ragionevole» (3). Su intención es reparar el agravio que los escritores les han causado a través de sus libros:

Per questo venendomi all'orecchie continuamente la fana del valore di molte saggie Donne, quali hoggì per tutte le parti del mondo con immortal gloria del feminil sesso sì in dottrina, che in gentilezza, & honesti costumi quasi che tante stelle rispléndono, e che i moderni scrittori mossi da invidia o altra passione non si sono degnati farne menzione nei loro scritti (1).

2. EL *THEATRO* Y LAS ESCRITORAS ITALIANAS

La nómina de las escritoras italianas presentes en el *Theatro* comprende treinta nombres, sobre todo poetas, algunas de ellas consagradas y otras prácticamente desconocidas, que se concentran en el periodo humanista-renacentista-barroco: Angela Nogarola, Alessandra Scala, Cassandra Fedele, Cristina Pisana, Gaspara Stampa, Giulia Bigolina, Isotta Nogarola, Isabella Andreini, Laura Brenzona, Laura Cereta, Laura Terracina, Laura Battiferri, Laudomia Forteguerri, Leonora Sanvitale, Lucrezia Marinella, Lucia Bertana, Madalena Campiglia, Moderata Fonte, Tullia d'Aragona, Veronica Franco, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Angela Bianca Beccaria, Aurelia Petrucci, Cassandra Petrucci, Costanza Bocchia, Costanza di Nuvolara, Elisabetta Massola, Hipollita Gonzaga y Alda Torella.

Es evidente que no todas ellas pertenecen a familias nobles, lo que denota un criterio más amplio que va más allá de la *laudatio* o del carácter oportunista de congraciarse con sus familias. Los méritos intelectuales de las escritoras las llevan a competir con la nobleza de sangre. Della Chiesa las coloca en el mismo nivel en virtud de la nobleza de su espíritu y, por tanto, se excusa con las destinatarias nobles de su libro:

E supplico le principesse e grandi signore di non aver sdegno, se in compagnia di bassissima qualità e condizione, di altre pi. letterate; che pudiche e continenti, poich. l'intenzione dell'Autore, non fu parlar delle donne illustri per potenza di stato, o nobiltà di sangue, ma solamente delle virtuose, e letterate (50).

Muchas de estas escritoras intervienen también con sus textos en la 'Querella de las mujeres', por lo tanto, Francesco della Chiesa traza una línea genealógica de defensoras de la educación y dignidad de las mujeres y de sus capacidades para el estudio y la literatura que inicia en el Humanismo con Cristine de Pizan, Laura Cereta, Cassandra Fedele e Isotta Nogarola, pasa por el Renacimiento con Laura Terracina, Verónica Franco y Tullia d'Aragona y llega al Barroco con Giulia Bigolina, Lucrezia Marinelli, Isabella Andreini y Moderata Fonte. Contrariamente a lo que hacen otros comentaristas y críticos literarios, Della Chiesa afirma la validez de sus obras feministas *ante-literam*⁷.

A pesar de que la mayoría de las escritoras son originarias del área lombardo-véneta, figuran también tres poetas de Siena, pertenecientes a la familia Petrucci, que ostentaba el señorío de Siena: Laudomia Fortiguerra, Aurelia Petrucci y Cassandra Petrucci (1540-1550)⁸. Alessandro Piccolomini las incluía como destinatarias de sus *Cento Sonetti* (1549) y Lodovico Domenichi incluía sus poemas en *Rime di*

⁷ Autoras como Isotta Nogarola (1418-1466), Cassandra Fedele (1465-1558), Alessandra Scala (1475-1506) o la misma Laura Cereta, siguiendo el ejemplo de la prosa de Christine de Pizan (1364-1430), trasladan la 'Querella de las mujeres' a otros géneros literarios como la epístola latina, el tratado filosófico o el diálogo. Todas ellas comparten una visión laica de la cultura, una formación clásica y pertenecen a la burguesía urbana. Estos elementos determinan estilos y preocupaciones comunes por algunos temas que les afectaban directamente como mujeres eruditas y excepcionales (Arriaga, 2020).

⁸ El *Dialogo amoroso* de Filolauro da Cave «con belle finzioni narra le lode delle famose e generose Donne di Siena» (Da Cave, 1533), contiene composiciones dedicadas a diferentes mujeres de esa ciudad, entre las que se encuentran Aurelia Petrucci y Laudomia Fortiguerra. Bargagli en su *Dialogo de' giuochi*, menciona que Aurelia Petrucci era muy famosa por sus «discorsi, motti e ragionamenti miracolosi», y Alessandro Piccolomini le dedica su *Oratione funebre nella morte di Madonna Aurelia Petrucci nel giorno delle esequie* (1540) y de ella escribe: «Fu Aurelia Petrucci naturalmente eloquentissima, com'ognun sa, essendo cosa molto palese che ella con tanta veementia, dolcezza, espressione e disposition delle sue parole parlar soleva, che era a odirla gran maraviglia: nè io mi ricordo d'haver conosciuto chi seco parlando le resistesse; e quel ch'importa più, non sempre e senza distintione in ogni sorte d'occasione spendeva ugualmente le sue parole» (Piccolomini, 1540: 33).

alcune virtuosissime e nobilissime donne (1559)⁹. Aurelia Petrucci es una de las pocas mujeres que forma parte de la Academia de los *Intronati* de Siena, en la década de 1530 (Cox, 2008: 144). La biografía de Cassandra Petrucci es la única en la que se nombra a otras poetisas con las que mantenía relaciones literarias, poniendo de manifiesto la existencia en Siena de un círculo cultural formado por mujeres¹⁰:

fu l'amica di Lucretia Filicuci pur anc'ella virtuosissima donna, in lode nella morte d'Aurelia saggia Poetessa si vedono parimente alcuni Madrigali e altri versi italiani a quali fanno chiaro e indubitato testimonio della sua gran dottrina, e bel giudicio (112).

De Laudomia Fortiguerra se subrayan sobre todo los autores que la mencionan, y de paso, Francesco Agostino della Chiesa rinde homenaje a su tío paterno:

Tra le belle donne di sua età bien celebrata dal Domenichi e Piccolomini, Laudomia Fortiguerra moglie di Petruccio Petrucci gentiluomo senese; ma da Francesco Scipione della Chiesa bien molto comendata per il suo vivacissimo spirito, e per la sua eccellenza in componer versi toscani come anco perché sovente visitava, e soveniva conforme al suo potere ai poveri massime ai virtuosi (210-211)¹¹.

En el *Theatro* destaca la ausencia de una estructura predeterminada; figuran biografías muy breves, como la de Verónica Franco¹² o Leonora

⁹ La antología está compuesta por 326 poemas de 53 autoras, casi todas pertenecientes a la nobleza o a la alta burguesía. El objetivo de Domenichi (1551) es poner de manifiesto «la grandeza femminile». Cox (2008: 105) define esta obra como «one of the most striking profeminist initiatives of the age».

¹⁰ Las poetisas de Siena (Laudomia Fortiguerra, Onorata Tancredi, Caterina Landucci, Porzia Pecci y Aurelia Petrucci) forman un grupo que dominó el escenario literario entre los años 1530-1570. Todas ellas participan activamente tanto en la vida cultural como en la política, social y religiosa de su tiempo (Eisenbichler, 2012).

¹¹ Vuelve a nombrar a su pariente en el perfil de «Costanza Gonzaga Contessa di Nuvolaro donna pudica e di bellezze rari, aveva molta pratica delle historie, scriveva lettere colme di bellissimi concetti, e come scrive Scipione della Chiesa Abate di Mesires nel libro della nobiltà delle donne fu piena di bellissime sentenze e fra le molte, che di lei si leggono, questa è degna d'esser scolpita in ogni pudico cuore di donna, cioè, ch'altro non è la lusinghevole favella de simolati amanti, ch'un laccio melato, il qual dolcemente abbracciando uccide le sciocche fanciulle» (135).

¹² «Veronica Franco Venetiana, giovane di molto sapere ed eccellente poetessa, ha scritto alcuni belli sonetti, che con molta sua gloria e di tutto il sesso donnesco si vedono in stampa» (296).

Sanvitale¹³, junto con otras mucho más largas y detalladas, como las de Casandra Fedele, Vittoria Colonna o Isabella Andreini¹⁴. En estos perfiles no hay espacio para comparaciones con otras mujeres del pasado, ni para epitafios (de hecho, solo se mencionan y se transcriben dos: los de Isabella Andreini y de Aurelia Petrucci).

También el contenido de cada perfil se presenta irregular: en algunas se mencionan las obras con sus títulos¹⁵; en otras, se alude genéricamente a ellas sin nombrarlas¹⁶. En algunas biografías no se recogen las obras¹⁷; en otras, predominan los datos sorprendentes, como en el caso de Laura Cereta:

¹³ «Leonora San Vitale, fu in poesia italiana singolare e in scriver lettere eloquentissima e perciò no men degna di qualunque altra delle sopramentionate di entrare in questa schiera di nobilissime signore, che con la virtù si resero illustri al mondo» (211).

¹⁴ «Isabella Andreini Padovana, donna di bellezza al pari di qual'altra vivesse nei suoi tempi e che co l'arte Cómica fa meravigliare chiunque la vide e udì recitare nei Teatri e Scene, non contenta con la propria presena e della sua nobilissima compagnia recar diletto a tutta Italia e Francia dove da qualunque Principe era con molti honori ricevuta: ebbe animo di dar fuori Comedie, rime e lettere che per belle inventioni e per la dolcezza del dire fece giudicar da gl'huomini dottissimi lei esser stata eloquente oratrice e rara poetessa anzi la nuova Saffo italiana. Fra gl'altre sue fatiche che si vedono in luce molto stimate sono le lettere amorose, le Rime, e la Mirtilla favola Boscarescia tutte stampate in Venetia; scriveva inoltre benissimo in Latino, Spagnolo e Francese e aveva non poca cognitione delle cose di filosofi per le quali virtù meritò che il Spelta in vita sua facesse un'Encomio delle sue lodi e dopo la morte un'Elegia fúnebre molti altri letterati scrissero sonetti e rime che sotto nome di pianto d'Apollo furono date fuori da Gio. Battista Andreini suo figliuolo giovane virtuosissimo. Morì pochi anni sono nella Città di Lione con universal dispiacere de' letterati, e sopra la sua sepoltura fu iscritto il seguente Epitafio» (200).

¹⁵ «Laura Terracina Napolitana, giovane di rare bellezze e dotata di singola virtù ben celebrata da tutti i più famosi scrittori del suo tempo per donna dottissima in poesia e filosofia, le quali doti se meritatamente le venghino date, ne fanno indubitato testimonio le infinite opere da lei dottamente scritte e fra le altre il discorso in versi toscani sopra tutte le prime ottave dei canti del furioso d'Ariosto; le rime in lode alle Signore Vedove Napolitane e Quattro altri volumi di rime in diversi tempi dati in luce in Napoli ed altrove» (208).

¹⁶ «Gaspara Stampa Venetiana fu in musica eccellente e gran poetessa di che ne fanno fede no solo diversi nobilissimi, e famosi scrittori dell'età sua, i quali hanno scritto le lodi di quella; ma anche le sue onoratissime fatiche, avendo scritto rime bellissime, che mostrano al mondo la nobiltà del suo spirito, le quali si diedero luce in Venetia nel 1554» (169).

¹⁷ «Elisabetta Massola donna eloquentissima, fiorì con immortal gloria delle donne italiane circa il 1550 e lasciò in testimonio della sua gran dottrina alcune operette, che sono tenute in molto prezzo da virtuosi» (153).

Laura Cerreta Bresciana, donna di vivacissimo spirito fu si eccellente nelle cose di Astrologia che meritò essere annoverata tra i maggior Astrologi dell'età moderna da Landi nei suoi Catalogi ed era inoltre dottissima nella filosofia morale, nell'arte oratoria e nella poesia Toscana: poichè si trova che di 22 anni ella avesse già scritto bellissime epistole latine e alcuni poemi volgari (207).

Come sostiene Collina (1996: 103): «l'universo delle biografie femminili si presenta meno definito e identificabile di quello maschile, e assai più vario, frastagliato, polverizzato, disperso. Accanto a un genere più propriamente biografico, esistono aspetti biografici diffusi».

Solo en algunos de estos perfiles se repite el esquema genealógico (utilizado ya por Foresti), que señala la pertenencia familiar; en cambio, en otros este dato está completamente ausente: «Cassandra Fedeli Venetiana figliuola d'Angelo Fedel» (111-112); «Isotta donzella Veronese della nobile familia de Nugaroli» (192-193); «Laura figliuola di Nicolò Brenzone Cittadino Veronese» (202); «Laura Battiferra moglie di Amanati» (209); «Questa illustre Vittoria (Colonna) figliuola di Fabrizio Colona Baron Romano e moglie di Don Ferrante d'Avolo Marchese di Pescara» (298); «Veronica Gambarà figliuola del Conte Gio. Francesco, sorella del Cardinal Umberto da Gambarà e moglie di Gilberto da Correggio» (298-299). La referencia a la ascendencia familiar se vuelve imprescindible en la lógica laudatoria del catálogo que pretende también rendir homenaje a las familias nobles a las que las escritoras pertenecen.

En algunos casos la proveniencia familiar queda sustituida por el origen geográfico: «Lucia Bertana Gerona Modonese» (216), «Maddalena Campiglia Vicentina» (242), «Moderata Fonte Venetiana» (242), «Tullia d'Aragona di sangue Regale Napolitano» (292), «Veronica Franco Venetiana» (296), «Angela Bianca Beccaria nobilissima matrona Pavese» (76). También esta referencia es relevante por el prestigio que las escritoras hacían recaer sobre sus ciudades de pertenencia, que se convertían en centros de peregrinaje a los que se acudía para conocerlas y escucharlas, como puede leerse en el perfil de Aurelia Petrucci:

fu spesso visitata con bellissime lettere da personaggi grandi, a da virtuosi stranieri, anzi molti da lontani paesi andarono a Siena solo per vederla e assicurarsi se la verità degli effetti rispondeva alla fama, ch'era sparsa per tutte le Città d'Italia delle sue virtù (72).

Della Chiesa cita a los autores en los que se basa para la recopilación de sus biografías, marcando también una fuerte intertextualidad: Angelo Poliziano, Angelo Firenzuola, Antonio Maria Spelta¹⁸, Sperone Speroni, Bernardo Tasso, Gerolamo Muzio, Giuseppe Betussi, Lodovico Domenichi, Alessandro Piccolomini, Francesco Scipione della Chiesa, Giuliano Gozellini, Filippo Vinaschi y Luigi Contarini. La obra de este último, *Vago e dilettevole giardino* (1586), está directamente llamada en causa en el perfil de varias escritoras, como el de Laura Brenzone y «Laura Battiferra moglie di Amanati, raro scultore, donna virtuosissima ed'eccellentissimo ingegno, fiorí nei medesimi tempi della sopradetta con fama d'esser celebre poetessa, e molto litterata nelle cose di Filosofia, e per tale vien lodata dal Contarino nel suo bello Giardino» (209). Las biografías de Ippolita Sforza, Angela e Isotta Nogarola aparecen en *La Gynevera o de le clare donne* de Giovanni Sabadino degli Arienti (1490) y la de Cassandra Fedele figura en *De plurimis claris selectisque mulieribus* (1497) de Jacopo Filippo Foresti. Giuseppe Betussi constituye un antecedente imprescindible del *Theatro* con su traducción al italiano de la obra de Giovanni Boccaccio *De mulieribus claris*, en la que añade cincuenta nuevas biografías. Francesco Agostino della Chiesa retoma de esta obra las de: Isotta y Angela Nogarola, Laura Brenzoni, Cassandra Fedele, Veronica Gambará, Vittoria Colonna y Alda Torella¹⁹. De todas ellas, solo Isotta Nogarola aparece también en el catálogo de Sabbadini degli Arienti.

Rime di alcune virtuosissime e nobilissime donne de Lodovico Domenichi también es una de las fuentes principales del *Theatro*. Prácticamente la totalidad de las poetisas están ya recogidas en esa antología (Lucia Bertani, Gaspara Stampa, Isabella Andreini, Laudomia Forteguerra, Aurelia Petrucci, Cassandra Petrucci, Leonora Sanvitale,

¹⁸ Antonio Maria Spelta fue un historiador de Pavía cercano a los círculos académicos como las academias *Degli Affidati* y *Degli Intenti*. Entre sus obras destaca *la Historia dei vescovi pavesi* (1597), que tuvo una segunda edición *La curiosa et dilettevole aggiunta [...]* *all'Historia sua* (1602).

¹⁹ Escribe sobre ella Betussi (1556: 63-64): «Et chi non confesserà Alda Torella Lunata essere uno esempio di bellezza, uno specchio d'onestà e un fonte di virtù? Chi non dirà, che in lei siano tutte le gratie? Che tutti gli onori in lei non facciano seggio? Che tutti i costumi non l'abbiano fatto nido? e che ogni grandezza ivi si riposi? Certo nè spirito, nè ragione, nè intelletto avrà colui o quella che si opporrà a questo. Quando ma si vide tanta bellezza congiunta con tanta onestà? Quando mai in altra si vide tanta modestia con tanta generosità?».

Lucia Bertani, Maddalena Campiglia, Tullia d'Aragona, Veronica Franco, Vittoria Colonna y Veronica Gambara). Stella (2022: 5) evidencia que en la copia marciana de las *Rime*, se conserva una nota de Antonio Beffa Negrini (erudito mantuano amigo de Domenichi), en la que apunta el nombre de otras poetas ausentes que, en cambio, Della Chiesa recoge: Laura Terracina, Laura Battiferri e Hippolita Gonzaga.

El *Theatro* representa una novedad con respecto a algunos catálogos del pasado, y en concreto con el Jacopo Filippo Foresti o el de Luigi Contarini, su inmediato antecesor, al no recoger ejemplos femeninos negativos. El punto de vista de su autor rompe con la ambigüedad que caracterizaba este género literario en el que se mostraban y demostraban, con ejemplos que imitar o que evitar, virtudes, pero también vicios femeninos. Por lo que se refiere a los perfiles específicos de las escritoras, se propone como una obra contra tendencia en su tiempo, que se coloca en franca oposición a autores como Giseppe Passi, quien en *I donneschi difetti* (1605), dirige principalmente sus ataques misóginos a las mujeres de letras²⁰.

Della Chiesa documenta directamente el prestigio del que las escritoras gozaban en el ambiente cultural de su tiempo, señalando sus relaciones literarias y de amistad con otros escritoras y artistas, como sucede en el perfil de Lucia Bertani²¹, a la que dedica un espacio muy breve, pero en el que destaca, precisamente, este aspecto:

Lucia Bertana Gerona Modonese fu bellissima di corpo e di gentil sangue ma più bella d'animo e nobilissima e tra l'altre sue gran virtù si dilettava sommariamente delle buone lettere volgari e latini d'histoire, di

²⁰ Comenta Boni (2010: 34-35): «Tra le varie mancanze attribuite alla donna, di cui si è scritto sopra, sono più vistose quelle legate all'adulterio, alla dissolutezza, alla stregoneria, insomma a quei difetti da cui poter trarre aneddoti e storie che potessero maggiormente soddisfare il gusto di un folto pubblico ed appagarlo nella lettura. Poi, però, ecco che se ne presentano altri che, invece, sembrano essere più specifici, destinati non soltanto a colpire la donna in generale, ma mirati proprio ad irriderne una in particolare: la donna letterata».

²¹ Ludovico Domenichi le había dedicado dos de sus obras: *Oratione di Giovanni Guidiccioni ai nobili di Lucca* (1557) y *Il pecorone di ser Giovanni fiorentino, nel quale si contengono cinquantamila novelle analitiche, belle d'inventione et di stile* (1558). Según Garavelli (2004: 93), el interés por esta autora estaba ligado a la posición política de su cuñado, el cardenal Pietro Bertani, de quien Domenichi pensaba que iba a ocupar el trono pontificio.

poesie, e di scriver lettere; sicchè i più elevati spiriti del suo tempo a gara gl'un degli altri le scrivevano, e mandavano sonetti fatti in lode sua, per provocare il suo digiuno ingegno a partorire qualche bel frutto (216).

En prácticamente la totalidad de los casos se hace mención a la fama obtenida por estas escritoras a través de sus composiciones, a veces de forma genérica:

Angela Bianca Beccaria nobilissima matrona Pavese, con la viva voce, e con gli scritti recando a tutti una santa invidia, mostrò come ella aveva virtuosamente speso il tempo nello studio delle lettere, e particolarmente della poesia, col mezzo della quale s'acquistò immoralità da se stessa senza l'opra, e favore di scrittor alcuno (76).

En otras ocasiones se nombra a los autores que las elogian, citados como testigos y autoridades que las avalan, como sucede con Tullia d'Aragona:

Non solo per le dotte prose di Speron Speroni e vagherime di Bernardo Tasso, di Gerolamo Mutio, e d'altri assai belli ingegni, e spiriti nobili, che hanno descritto le rare doti dell'animo e corpo suo viverà per sempre gloriosa ma per le sue bellissime e dotte composizioni le quali staranno di continuo in memoria del mondo (229).

Siempre en relación a la fama, se menciona en muchos perfiles la importancia que estas escritoras adquieren con respecto a su propio sexo, puesto que demuestran con sus vidas la invalidez de las teorías sobre la inferioridad femenina y porque sus éxitos redundan en el conjunto de las mujeres: Lucrezia Marinelli «vive (se non è morta da poco tempo in qua) con immortal gloria del femminile sesso» (214-215), Veronica Franco: «ha scritto alcuni belli sonetti, che con molta sua gloria e di tutto il sesso donnesco si vedono in stampa» (296), Vittoria Colonna: «comendata sopra tutto il sesso donnesco» (298).

Della Chiesa, citando las fuentes en las que se basa, se hace heredero de la línea filógina que había distinguido a los autores que cita, sobre todo Alessandro Piccolomini, Giuseppe Betussi y Lodovico Domenichi, que se colocan con sus obras en la 'Querella de las mujeres' proclamando la excelencia de las féminas y exaltando sus obras (Grieco, 1990: 685). El *Theatro* utiliza constantemente las técnicas retóricas de la comparación

con los hombres, la *amplificatio* y el sobrepujamiento, como en el caso de Vittoria Colonna:

E dirò una cosa mirabile in questo luogo, che forse non si trova in lingua Toscana compositione d'huomo alcuno, che gli sia superiore in grandezza e bellezza di pronti concetti. Di maniera che per questa, e per molte altre sue virtù ella fu veramente un lume all'età sua non pur di Roma e d'Italia ma di tutt'Europa (298).

También en el perfil de Giulia Bigolina se lee: «con la leggiadria e gratia nel ragionare, perchè con suo ingegno manifestatamente dimostrò non esser nelle donne minor che ne gl'huomini la facultà del poetare» (171-172), o en Lucrezia Marinella: «nel comporre massime in versi di è innalzata tanto alto ch'io credo per le molte opere uscite dal suo divino ingegno, non potersi trovar chi uguagliar la possa, non che avanzarla» (214-215).

De algunas escritoras se destaca su juventud y su precocidad, como en las humanistas, que constituyeron una generación de niñas prodigio. De Laura Cereta escribe: «si trova che di 22 anni ella avesse già scritto bellissime epistole latine e alcuni poemi volgari» (207). Sobre Laura Brenzone, «di dieci anni compose buona somma di versi Saffici» (202).

Della Chiesa se basa en fuentes que no son de primera mano y, a veces, malinterpreta y comete errores vistosos sobre las circunstancias vitales de algunas escritoras. Es el caso de Cassandra Fedele, de quien sostiene que: «queste nobilissime parti accompagnò con la calidezza dei costumi e virginità, la quale fino alla morte conservò pura e intatta. Morì Monaca nella patria essendo priora nel 1565» (111-112). En realidad, se sabe que contrajo matrimonio con Gian Maria Capelli, médico, aunque no tuvo hijos. Solo cuando se quedó viuda y sin recursos económicos con los que mantenerse, obtuvo el cargo de priora en el convento de San Doménico de Venecia²² (Arriaga y Cerrato, 2019: 27).

Siguiendo el ejemplo de Betussi, Francesco Agostino della Chiesa evita presentar textos largos y de difícil lectura, ciñéndose a los objetivos

²² Menciona a su marido en estos términos en una carta enviada al papa León X, una vez viuda: «De hecho era un hombre de tal rectitud moral, de tal piedad y de tal cultura que yo, privada de un marido tal, pienso que la vida que me queda por vivir va a ser inútil» (Fedele, 2010: 335).

clásicos del género biográfico, que se propone *delectare*, *docere* y *movere*, a través de ejemplos, como aconsejaban Cicerón o Quintiliano. Las biografías se caracterizan por su brevedad, claridad y verosimilitud. Presentar vidas históricas y auténticas se consideraba en el Renacimiento un método esencial de persuasión, que se apoyaba en autoridades reales del pasado (Harto Trujillo, 2011). Como sucede en otros catálogos anteriores, Della Chiesa busca los detalles anecdóticos y los rasgos excepcionales. No hay que olvidar que el fin del catálogo es ilustrar e instruir, proponer modelos y *exemplum* en los que lo sorprendente, se convierte en un buen método para entretener y convencer al auditorio. La palabras «mirabil», «meraviglia» o «meraviglioso» se reitera en muchos perfiles: en el de Angela Nogarola: «Dilettossi molto nella scrittura e più volte distese in versi i divini Misteri e in ogni qualità di poesia (mirabil cosa in una donna)» (74); en el de Cassandra Fedele: «Spesse volte lesse pubblicamente nel studio di Padova, dove con grandissima meraviglia d'ognuno sostentò conclusioni filosofiche» (111-112); en el de Isotta Nogarola: «il Cardinal Bessarione Niceno, uomo dottissimo e famosissimo si partì da Roma per andar a Verona solo per veder e conoscere questa donzella in presenza, la qual veduta e udita ragionare non solamente si confermò in lui la buona opinione che n'aveva ma crebbe di forte, che la giudicò esser meravigliosa» (192-193); en el de Isabella Andreini: «con l'arte Comica fa meravigliare chiunque la vide e udì recitare nei Teatri e Scene (200); en el de «Lucrezia Marinella Venetiana, dona d'eloquenza e di dottrina mirabile» (214-215); en el de Laura Brenzone: «di santi costumi e d'animo virtuoso, e nelle lettere di grado illustre, fece cose mirabili, e fra gl'altre (secondo ne scrive il Betussi)» (202); en el de Vittoria Colonna: «Compose ella col suo proprio ingegno rime rare, e meravigliose» (298); y en el de «Cassandra Petrucci gentildonna Senese, la quale essendo bellissima, rendeva meraviglia a quanti avevano giudizio» (112).

Las escritoras italianas que figuran en el *Theatro* constituyen *exempla* que se basan, en algunos casos, «en dichos y hechos de personas ciertas y reconocidas» (Harto Trujillo, 2011: 519). Siguiendo esta línea en el perfil de Laura Battiferri se retoma una anécdota que figura en *Historia Varia* de Ludovico Domenichi²³:

²³ De ella escribe Domenichi (1551: 829): «donna virtuosissima, d'ecelentissimo

Di lei si legge appresso il Domenichi della varia historia che essendo un giorno dimadata del suo parere sopra certi sonetti, quali erano tutti gonfi e pieni di parole ampullose, rispondesse ch'erano simili a cipressi belli e alti e volendo dir, che si come quelli alberi e belli che siano, non portano fruto, così in quei versi non vi era sostanza alcuna (209).

También se reproduce una sentencia de Alda Torella: «Fra le sue belle sentenze spesso soleva dire, che si come il girasole sempre rivolge in quella parte dove il Sole s'inchina; così la moglie deve sempre aver gl'occhi rivolti al suo marito» (80). De Costanza di Nuvolara se subraya que:

fu piena di bellissime sentenze e fra le molte, che di lei si leggono, questa è degna d'esser scolpita in ogni pudico cuore di donna, cioè, ch'altro non è la lusinghevole favella de simolati amanti, ch'un laccio melato, il qual dolcemente abbracciando uccide le scioche fanciulle (135).

Con estas referencias orales Della Chiesa introduce en sus biografías un carácter popular que reconduce su catálogo hacia la tradición faceta, en la que destacan autores como Lodovico Domenichi (1548), y en la que frecuentemente encontramos mujeres que muestran su ingenio verbal y contestan a hombres con respuestas sorprendentes o ingeniosas.

Los anteriores escritores de catálogos, tanto Arienti, Foresti como Betussi, señalan la religiosidad y la castidad como elementos fundamentales en la vida de las mujeres. En cambio Della Chiesa pretende enmarcar sus perfiles en una feminidad diferente, que si bien no olvida sus rasgos definitorios, como la belleza [«Isabella Andreini Padovana, donna di bellezza» (200); «Laura figliuola di Nicolò Brenzone Cittadino Veronese, onestamente bella» (202); «Laura Terracina Napolitana, giovane di rare bellezze» (208); «Lucia Bertana Gerona Modonese fu bellissima di corpo» (216), Laudomia Fortiguerra «Tra le belle donne di sua età» (210-211)], muestra otras cualidades como la adquisición del conocimiento, dejando sin nombrar las virtudes fundamentales, marcadas ya en la filosofía por Platón: *prudencia*, *iustitia*, *fortitudo* y *temperantia* o *modestia*. En esos perfiles, además de la belleza, se nombran aspectos inéditos relacionados con la educación de

ingegno, et giudicio dotata».

esas mujeres. De tres de ellas se señala que destacaron en la música: Cassandra Fedele «nella musica fu senza paragone» (111); «Gaspara Stampa Venetiana fu in musica eccellente e gran poetessa» (169); de Angela Bianca Beccaria escribe: «Tralascio la sua felicità nella Musica non meno di voci, che d'instrumenti, la quale in lei fu soprannaturale» (76). Solamente en el perfil de Bianca Angela Beccaria se destaca su faceta como madre y esposa y, por extensión, también como mecenas de artistas: «Fu in oltre valorosa nel governo della casa, e nell'instruzione de figliuoli, per la Città fu stimata un specchio di pudicitia; verso i letterati e huomini virtuosi usò straordinaria liberalità» (76). En cambio, en el resto de biografías, significativa y contrariamente a la virtud de la modestia y de la prudencia, se resalta en ellas la elocuencia²⁴: Isabella Andreini era «eloquente oratrice» (200); «Giulia Bigolina Padovana maravigliosamente s'inalzò con la molta cognitione della Toscana lingua con la singular eloquenza» (171-172); «Lucrezia Marinella Venetiana, dona d'eloquenza e di dottrina mirabile» (214-215); «Leonora San Vitale, fu in poesia italiana singolare e in scriver lettere eloquentissima» (211); «Elisabetta Massola donna eloquentissima» (153). Siguiendo el ejemplo de Isotta Nogarola, que introduce un breve catálogo de mujeres elocuentes en una carta dirigida a Damiano Borgo, en la que se defiende de las acusaciones de este sobre la mayor locuacidad de las mujeres, Della Chiesa resalta que son las mejores en lo que hacen con respecto a los hombres y no duda en atribuirles las mismas o superiores capacidades filosóficas. De Cassandra Fedele sostiene: «Spesse volte lesse pubblicamente nel studio di Padova, dove con grandissima meraviglia d'ognuno sostenò conclusioni filosofiche [...] propose delle questioni e sostenè conclusioni in Filosofia e Teologia con tutti quei uomini dotti e celebrati» (111-112); de Alessandra Scala escribe: «buone lettere di

²⁴ Virtud que Della Chiesa destaca también en otras figuras femeninas como Cleopatra: «[...] sicche andò à trouare Cesare, che cò l'esercito si trouaua in quella Prouincia, e quiui tãto fece con i suoi allettamenti, con la dolcezza delle maniere, con la bellezza del corpo, e con l'eloquenza di sua lingua (le quali parti in lei erano sí marauigliose) che l'indusse a darle soccorso [...] de quali lasciãdo i lettori à veder Plutarco, & Apiano alessandrino, altro nò dirò, eccetto che non ostante fosse macchiata di qualche vitij, haueua questo di segnalato in lei, che cò poche nationi fauellaua per mezo d'interprete, & à moltissimi rispondeva da lei stessa, si come à gl'Etiopi, à Trogloditi, à Hebrei, à gl'arabi, a' Siri, a' Medi, a' Parti e a' Greci, & a' molti altri piú difficili da intendersi, doue dinanzi a lei i Rè d'Egitto nò haueuano pure imparata la lingua Egittica, ò lasciata la Macedonica» (102).

filosofía» (80); Isotta Nogarola: «Fu questa giovane non solo negli studi di umanità ma nella Teología e Filosofia molto inanzi» (192-193); Laura Cereta, «dottissima nella filosofia morale» (207); Laura Terracina, «donna dottissima in poesia e filosofia» (208); Laura Battiferri, «molto litterata nelle cose di Filosofia» (209); de Tullia d'Aragona escribe «il dotto suo Dialogo pieno di filosofia» (292); Isabella Andreini «aveva non poca cognitione delle cose di filosofi» (200).

El *Theatro* supera en sus perfiles las virtudes consideradas femeninas y resalta en las escritoras sus capacidades retóricas y filosóficas señalando su superioridad con respecto a los escritores y haciendo hincapié en el reconocimiento que han obtenido por parte de autoridades en el campo de la cultura. Como sostiene Sberlati (1997: 138), se trata de: «una consapevole apertura alla femminilità intesa come categoria spirituale». Es ilustrativo el perfil de Angela Nogarola:

fu dotata d'honesta bellezza di corpo, ma quella fuor di modo illustrò con le virtù dell'animo. Fu piacevole, modesta e piena di celesti costumi e principalmente d'una rarissima honestà la quale è il vero ornamento delle gentildonne e a tanti ornamenti aggiunse le lettere, nelle quali fu stimata un'oracolo (74).

Para Francesco Agostino della Chiesa ser escritora es la condición más relevante, que se coloca por encima de la biografía de la mujer, contrariamente a la interpretación de otros críticos literarios. Este planteamiento puede apreciarse en dos perfiles concretos: el de Tullia d'Aragona y el de Verónica Franco, en el que omite su condición de cortesanías: «Veronica Franco Venetiana, giovane di molto sapere ed eccellente poetessa, ha scritto alcuni belli sonetti, che con molta sua gloria e di tutto il sesso donnesco si vedono in stampa» (296). Esta vistosa laguna remite al sello personal y peculiaridad de su obra en la que, como señalan Romano y La Mantia (2023), está ausente la censura y el rigor eclesiástico característicos de la Contrarreforma.

3. CONCLUSIONES

Francesco Agostino della Chiesa en su *Theatro delle donne letterate* recoge a escritoras de diferentes géneros literarios que cultivan la prosa,

el teatro y la poesía (estas últimas son las más numerosas). A través de sus ejemplos, propone un nuevo modelo de feminidad en el que, a las virtudes y rasgos tradicionalmente considerados femeninos, como la belleza o la capacidad del gobierno de la casa, se suman otros derivados del cultivo de las letras, como la capacidad retórica o la erudición, que elevan a las escritoras sobre la condición inferior de las mujeres e incluso las llevan a superar la condición superior de los hombres, para mostrarse excelentes e insuperables en muchos aspectos. Nuestro autor no se limita a alabar a las escritoras por sus obras y por la fama que alcanzan, según el testimonio de otros escritores, sino que señala en ellas un talento más amplio, relacionado con las capacidades artísticas, la creatividad y la intelectualidad, como por ejemplo el dominio de diferentes lenguas antiguas y modernas (Cristine de Pizan, Isabella Andreini, Laura Brenzone, Cassandra Fedele, Laura Cereta, Lucia Bertani, Costanza Bocchia), el uso de la oratoria para convencer y asombrar a su auditorio (Laura Cereta, Isabella Andreini, Leona San Vitales, Elisabetta Massola, Lucrezia Marinelli), el dominio sobre otras ciencias como la astrología (Laura Cereta), la teología y la filosofía (Angela Nogarola, Alessandra Scala, Cassandra Fedele, Isotta Nogarola, Laura Cereta, Laura Terracina, Laura Battiferri, Tullia d'Aragona, Isabella Andreini), o el talento para la música (Angela Bianca Beccaria, Cassandra Fedele, Gaspara Stampa). Indirectamente se señala en el *Theatro* la existencia de una cultura femenina, al reseñar que estas escritoras formaban grupos y estaban relacionadas entre sí por lazos literarios y de amistad, como en el caso de las poetisas de Siena, y al mismo tiempo, que mantenían una estrecha relación de complicidad con el público femenino, al cual iban destinadas algunas de sus obras.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES PRIMARIAS

ARIENTI, Giovanni Sabadino (1888): *Gynevera de le clare donne*. Bologna: Romagnoli dall'Acqua.

BETUSSI, Giuseppe (1556): *Le imagini del tempio della signora Donna Giouanna Aragona, dialogo di m. Giuseppe Betussi. Alla illustriss. s. donna Vittoria Colonna di Tolledo*. Firenze.

- BOCCACCIO, Giovanni (1967): *De mulieribus claris*. Coord. Vittore Branca: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. X, Milano: Mondadori.
- BRUNI DA PISTOIA, Domenico (1552): *Opera di M. Domenico Bruni da Pistoia, intitolata Difesa delle donne*. Firenze: I Giunti.
- CAPELLA [CAPRA], Galeazzo Flavio (2001): *Della eccellenza e dignità delle donne*. Ed. Maria Luisa Doglio. Roma: Bulzoni.
- CAPRA, Flavio Galeazzo (1525): *Della eccellenza e dignità delle donne*, Venezia: G. de Gregorii.
- CLARETTA, Gaudenzio (1868): *Storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia con annotazioni e documenti inediti*. Torino: Stabilimento Civelli.
- CONTARINI, Luigi (1586): *Il vago e dilettevole Giardino*. Vicenza: Perin Libraro-Giorgio Greco.
- CONTARINI, Luigi (1602): *Aggiunta al vago e dilettevole giardino del R.P. Luigi Contarini crocifero, dall'istesso nuovamente composta*. Vicenza: Per Gio. Pietro Gioannini.
- DA CAVE, Filolauro (1533): *Dialogo amoroso, dove con belle finzioni narra le lode delle famose e generose Donne di Siena*. Siena: Callisto Dubbioso.
- DARDANO, Luigi (1554): *La Bella e Dotta Difesa delle Donne in verso e prosa*. Venecia: H. D.
- DELLA CHIESA, Francesco Agostino (1620). *Theatro delle donne letterate con un breve discorso della preminenza e perfettione del sesso donnesco*. Mondovì: Giovanni Gislandi e Giovanni Tomaso Rossi.
- DOMENICHI, Lodovico (1548): *Facetie et motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni, et nobilissimi signori raccolti da Lodovico Domenichi*. Firenze: Lorenzo Torrentino.
- DOMENICHI, Lodovico (1551): *Nobiltà delle donne*. Venezia: Gabriele Giolito de Ferrari.
- DOMENICHI, Lodovico (1559): *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne, raccolte per M. Lodovico Domenichi, e intitolate al Signor Giannoto Castiglione gentil'huomo milanese*. Lucca: Vincenzo Busdraghi.
- FORESTI, Filippo (1497): *De plurimis claris selectisque mulieribus*. Ferrara: Lorenzo de Rubeis.
- GARZONI, Tommaso (1586): *Le vite delle donne illustri della Scrittura Sacra*. Venezia: Domenico Imberti.
- PASSI, Giuseppe (1605): *I donneschi difetti*. Venezia: Giacomo Antonio Somasco.

- PICCOLOMINI, Alessandro (1540): «Oratione in morte di Aurelia Petrucci» en *Miscellanea del XVI sec.* Siena: Biblioteca Comunale, p. c.29-r37 v.
- PICCOLOMINI, Alessandro (1545): *Orazione in lode alle donne.* Venecia: Gabriele Giolito.
- PICCOLOMINI, Alessandro (2015): *I cento sonetti.* Ed. Franco Tomasi. Genève: Droz.
- TASSO, Torquato (1582): *Discorso della virtù femminile e donnesca.* Venezia: Giunti.

FUENTES SECUNDARIAS

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2020): «Laura Cereta en la *Querella de las mujeres*». En Sánchez Pérez, Carlos (ed. y trad.): *Laura Cereta en la Querella de las mujeres.* Madrid: Dykinson, 6-57.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes y CERRATO, Daniele (2019): *Cassandra Fedele.* Madrid: Dykinson.
- BONI, Fabio (2010): «“VII: Foetorem in lecto”. Una lettura de *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi Ravennate». *Studia Litteraria. Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, 5.1, 25-36.
- COLLINA, Beatrice (1996): «L'esemplarità delle donne illustri tra Umanesimo e Controriforma». En Zarri, Gabriella (coord.): *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa.* Roma: Edizioni di storia e Letteratura, 103-120.
- COX, Virginia (2008): *Women's Writing in Italy, 1400-1650.* Baltimore: Johns Hopkins.
- DELLA ROCCA, Alessia (2019): «Cenni biografici su Francesco Agostino della Chiesa, dal 1593 al 1629». *Revista de la Sociedad Española de italianistas*, 13, 47-59.
- DIALETI, Androniki (2003): «'Defenders' and 'Enemies' of women in early modern Italian Querelle des femmes. Social and cultural categories or empty rhetoric». En: *Gender and Power in the New Europe, the 5th European Feminist Research Conference.* Sweden: Lund University, 20-24.
- EISENBICHLER, Konrad (2012): *The Sword and the Pen: Women, Politics, and Poetry in Sixteenth-Century Siena.* Paris: University of Notre Dame.
- Fedele, Cassandra (2010): *Orazioni ed epistole.* Ed. Antonino Fedele. Padova: Il Poligrafo.

- GARAVELLI, Enrico (2004): *Lodovico Domenichi e i «Nicodemiana» di Calvino. Storia di un libro perduto e ritrovato, con una presentazione di Jean-Francois Gilmont*. Manziana: Vecchiarelli.
- GRIECO, Sara Matthews (1990): «La “Querelle Des Femmes” nell’Europa del Rinascimento». *Quaderni storici*, 74.2, 683-688.
- HARTO TRUJILLO, M.^a Luisa (2011): «El ‘exemplum’ como figura retórica en el Renacimiento». *Humanitas*, 63, 509-526.
- KOLSKY, Stephen (2005): *The Ghost of Boccaccio. Writings on Famous Women in Renaissance Italy*. Turnhout: Brepols.
- MERLOTTI, Andrea (2003): «Le nobiltà piemontesi come problema storico-politico. Francesco Agostino della Chiesa tra storiografia dinastica e patrizia». En Merlotti, Andrea (ed.): *Nobiltà e stato in Piemonte. I Ferrero d’Ormea*, Torino: Zamorani, 19-56.
- PAROLETTI, Modesto (1824): *Vite e ritratti di sessanta piemontesi illustri*. Torino: Felice Testa Litografo.
- ROMANO MARTÍN, Yolanda y LA MANTIA, Nadia (2023): «Españolas ilustres en el Theatro delle donne letterate: Agotino della Chiesa puente entre culturas en el siglo XVII». En Rivera, Carmen (ed.): *Deconstruyendo narrativas de subordinación: la crítica feminista al Humanismo clásico*, Madrid: Dykindon, 48-62.
- SBERLATI, Francesco (1997): «Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 7, 119-174. (<https://doi.org/10.2307/4603703>).
- STELLA, Clara (2022): *Lodovico Domenichi e le Rime diverse d’alcune nobilissime et virtuosissime donne (1559)*. Paris: Classiques Garnier.

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ
Universidad de Sevilla
marriaga@us.es

<https://orcid.org/0000-0001-6039-6949>

Caterina DURACCIO
Universidad Pablo de Olavide
cduraccio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5919-0772>

MODELOS DE ARGUMENTOS EN LA NARRATIVA DE MURAKAMI

HERACLIA CASTELLÓN ALCALÁ

Universidad de Almería *

Resumen

El propósito del trabajo es indagar en la narrativa de Haruki Murakami a fin de reconocer, entre sus diversos argumentos, modelos de afinidad temática y organización estructural. La metodología aplicada parte de los postulados de la crítica literaria estructuralista (Todorov, Greimas) e incorpora asimismo el enfoque de relevantes especialistas (Seats, Strecher, Rubio) sobre el autor. Al atender a una serie de obras, se constatan confluencias estructurales apreciables entre ellas (novelas y cuentos). Las conclusiones extraídas permiten afirmar que las citadas obras se construyen a partir de esquemas comunes, esto es, se delimitan dos modelos temáticos y argumentales.

Palabras clave: novela contemporánea, Haruki Murakami, narrativa, literatura japonesa.

MODELS OF ARGUMENTS IN MURAKAMI'S NARRATIVE

Abstract

The purpose of the work is to investigate Haruki Murakami's narrative in order to recognize, among its various arguments, models of thematic affinity and structural organization. The applied methodology is based on the postulates of the structuralist literary criticism (Todorov, Greimas) and it also incorporates the approach of relevant specialists (Seats, Strecher, Rubio) on the author. When considering a series of works, appreciable structural confluences are observed between them (novels and stories). The conclusions drawn allow us to affirm that the aforementioned works are built from common schemes, that is, two thematic and plot models are delimited.

Keywords: contemporary novel, Haruki Murakami, narrative, Japanese literature.

* Grupo ILSE.

1. RASGOS DEFINIDORES

En los mundos literarios creados por el escritor Haruki Murakami (Kioto, 1949) se pueden detectar ciertas coordenadas que reaparecen en varias de sus obras, como pueden ser el perfil humano de los protagonistas, los embates que los empujan, el marco social que los envuelve o el haz de sentimientos y pulsiones que manifiestan. Siempre con referencias musicales, literarias, cinematográficas, etc., sustanciales entrecruzadas, que el autor intercala en todos los relatos. A lo dicho se añade otro rasgo proverbial: la entrada de la realidad no conocida en el relato, esto es, la fusión de la observación detallada y minuciosa del espacio reconocible en que se ubica la historia con otro que escapa a las leyes naturales y a las explicaciones empíricas, por saltar de lo real a lo fantástico. Por ello, la obra del autor es considerada como brillante exponente del realismo fantástico (Strecher, 1999: 267).

En ese universo de ficción, ciertos motivos y esquemas de tramas resultan prominentes. Importa, por tanto, descubrir las semejanzas o repeticiones de ese tipo que se puedan dar. Cuando se comprueba la configuración de esa panoplia de creaciones, se desvelan determinadas coincidencias intertextuales. De ahí el interés por rastrear las formulaciones de una serie de asuntos y temas que estas historias revisitan. Al considerar las coordenadas comunes entre varias obras se constata la afirmación de Tvetan Todorov, quien manifestaba que cada obra no goza de existencia independiente, sino que se enmarca con las demás en un universo literario: «C'est une illusion de croire que l'oeuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les oeuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre» (Todorov, 1966: 126).

El conjunto de la narrativa de Murakami publicada en español abarca, hasta el momento, quince novelas (pendiente de aparecer la traducción de la última, *Machi to sono futashika na kabe*) y cinco volúmenes de relatos cortos y cuentos. Algunos títulos van a resultar especialmente relevantes para este cotejo; otros, precisamente por su propia identidad y significación, merecen atención especial y un análisis diferenciado. Entre las novelas a las que se acude preferentemente se encuentran –en orden cronológico de su publicación en japonés–: *La caza del carnero salvaje* (1982), *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (1992),

Crónica del pájaro que da cuerda al mundo (1995), *La muerte del comendador* (2017) y, en menor medida, *1Q84* (2009-10), extensa novela con un diseño constructivo mucho más complejo. Interesa igualmente repasar algunos cuentos donde se muestran los materiales referenciados, en particular los del volumen *El elefante desaparece* (1993).

Se parte, en principio, de textos narrativos contruidos desde la primera persona del narrador-protagonista, varón en la treintena, quien revisa su trayectoria personal marcada por las relaciones que la han ido jalonando y los episodios amorosos vividos, al tiempo que los relatos remiten siempre al entorno en que el protagonista deambula, frente al que no se reconoce. De ahí su voluntaria posición de no integrado, aislamiento al que se añade la carga de sucesos no resueltos del pasado.

Esa mirada crítica del personaje hacia el entorno –social, ideológico– se plasma en su rechazo a plegarse a la ingente maquinaria que devora su individualidad. Así lo ha señalado Michael Seats, cuyos estudios sobre el autor gozan del mayor reconocimiento; Seats descubre esa voz de desaprobación ya en las primeras novelas –la llamada «Trilogía de la rata»–, y destaca que esa censura ha ido creciendo a lo largo de la andadura literaria de Murakami:

What needs to be considered is the extend to which the urban narrative (*toshi shōsetsu*) more generally, and Murakami's fiction in particular, constitutes a critique of the late capitalist Japanese state, as well as suggesting new forms of narrativity and subjectivity. [...] We will be particularly interested in establishing the political/historical dimensions of these texts as not only an experiment with the formal aspects of language and narrative structure, but also as an incipient critic of the state which was to be developed, in different ways, in later novels (Seats, 2006: 37-38).

Murakami es contemporáneo del movimiento estudiantil de protesta Zenkyoto, cuyos actos de lucha y manifestaciones convulsionaron su época estudiantil. El espíritu contestatario de esa generación no resignada al conformismo de la acomodada sociedad japonesa es el que respiran muchos de sus protagonistas. No en vano, Strecher destaca la virulencia de estas protestas en los 60, así como su extinción total, y los hechos políticos que determinaron ambos fenómenos:

Japan's greatest political struggle in the postwar era –Zenkyōtō, the popular student uprising against the U.S. Japan Security Treaty (Anzen Hoshō Yoyaku, «AMPO» for short)– collapsed in utter defeat. Indeed, from the time AMPO was automatically renewed in 1970, the unifying causes of the Zenkyōtō movement were eliminated one by one (Strecher, 1999: 264).

En la dinámica estructural de los relatos son observables a través de esas obras, de sus desarrollos narrativos, una serie de temas y asuntos recurrentes. Se trata, entonces, de anotar esos núcleos de tramas que reaparecen, a modo de inventario mínimo. Resulta especialmente útil remitirse a algunos postulados de la crítica estructuralista, dado que acuñaron definiciones conceptuales de innegable validez, tales como fijar como punto de partida entender que el relato está integrado por una serie de acontecimientos de interés humano englobados como unidad: «Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humaine dans l'unité d'une même action» (Bremond, 1966: 62). Habría, entonces, que operar en la delimitación de elementos de acción y secuencias narrativas que se comprueban en repetidas ocasiones en diferentes obras, que puedan valorarse como patrón narrativo establecido. Es importante, pues, observar cómo se articulan relatos en que se muestran coincidencias significativas en su arquitectura estructural.

2. ALGUNOS MODELOS BÁSICOS DE ARGUMENTO

A los modelos de desarrollo de tramas que se puedan recoger cabría aplicar uno de los criterios clásicos del estructuralismo, formulado por Greimas (1966: 47) sobre los relatos míticos, al señalar que delimitar las secuencias narrativas del relato permite su clasificación, su encuadre tipológico: «On peut même se demander si les variations d'isotopies, correspondant aux séquences du récit, ne constituent pas un des traits distinctifs». Se entiende, pues, que deslindar las secuencias de un relato comporta la clasificación de este, su carácter genérico.

En el caso de Murakami, ciertamente algunos modelos de desarrollo de la trama son reconocibles con facilidad. En varias novelas citadas se encuentra una sucesión de acciones y estados con el siguiente esquema: el punto inicial es el del narrador-personaje que ha sido abandonado por

su esposa, quien, insatisfecha con una vida conyugal frustrante, lo deja por otro hombre. Como consecuencia de esa ruptura, el protagonista se sume en el desconcierto, la inacción, en una lasitud que lo paraliza y aturde. Pero, a partir de ahí, algún acontecimiento lo obliga a actuar, lo arrastra a afrontar nuevas situaciones inesperadas, erizadas de peligros y desafíos, para las cuales debe desarrollar una singular capacidad de resistencia; es su bajada a los infiernos particular, cuando entra en juego el elemento fantástico de sesgo murakamiano. En esa lucha titánica se le revelan dotes antes desconocidas, capacidades especiales que le permiten superar los descomunales escollos que su viaje-misión comporta. Sin embargo, tras esto, el protagonista sale fortalecido de esa trascendental experiencia, se reconcilia consigo mismo y esa superación personal culmina con el regreso de la esposa y la reanudación de la vida conyugal. A esta secuencia básica argumental corresponden las novelas *La caza del carnero salvaje* (con alguna salvedad), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* y *La muerte del comendador*. En algunos relatos cortos, como «Un ovni aterriza en Kushiro» –del volumen *Después del terremoto*– el protagonista es también abandonado por su esposa; en «Kino» –de *Hombres sin mujeres*– se produce el divorcio tras sorprender el protagonista a su esposa con otro hombre en su propia casa. Sin embargo, ambos cuentos participan del carácter definido de sus respectivas compilaciones; por ello, no comparten más coincidencias en sus tramas con las novelas citadas, e igualmente los dos tienen finales abiertos.

El esquema que se aplica reiteradamente en las novelas, simplificado, sería:

- planteamiento inicial: marido abandonado; marasmo anímico del protagonista;
- desarrollo argumental: odisea y catarsis; irrupción de lo fantástico: personajes, eventos y lugares extraordinarios;
- desenlace: resolución del conflicto, reconciliación conyugal (excepto en *La caza del carnero salvaje*).

El narrador protagonista de estas historias –varón treintañero– siente un profundo desapego por el marco social de su propia vida, las circunstancias laborales lo oprimen y desea no sentirse sometido a unas condiciones externas que aplastan y anulan sus ansias vitales (Sugimoto,

2010: 302). Rubio (2012: 189) ha señalado certeramente en una monografía fundamental el vacío en que vegetan los personajes murakamianos, como «pérdida, silencio y vacío». En *La caza del carnero salvaje* el protagonista, publicista, le espeta a su socio la falta de sentido de que hoy adolece el trabajo en general:

En el fondo, es lo mismo un prosaico trabajo de traducción que una hábil campaña publicitaria ensalzando la margarina. Sin duda, estamos sembrando al aire farfolla sin sentido. Ahora bien, ¿adónde hay que ir para encontrar algo que tenga sentido?» (Murakami, 2016b: pos. 2356).

De tenor semejante son las reflexiones de Tooru, el protagonista de *Crónica del pájaro...;* se niega a continuar en un trabajo en el que solo experimenta la certeza de ir languideciendo, un horizonte carente de toda expectativa y estímulo:

No tenía ninguna intención de seguir indefinidamente en aquella oficina haciendo indefinidamente el mismo trabajo, y sabía que, si no lo dejaba entonces, ya no lo dejaría jamás. Si permanecía allí mucho tiempo acabaría mis días, sucediéndose monótonos uno tras otro, en aquel lugar (Murakami, 2001: pos. 165).

Por su parte, el pintor protagonista de *La muerte del comendador*, en cambio, no siente esa sensación de estar aprisionado por el trabajo, pero reconoce que, al haberse convertido en retratista de éxito, ha renunciado a su auténtica vocación como artista; en su interior vive una vida impostada, no elegida:

A veces me sentía como una prostituta de lujo en el mundo de la pintura. Me servía de mi técnica y despachaba el trabajo con toda honestidad. Al hacerlo, daba satisfacción a mis clientes. Ese era mi talento. [...] No me había convertido en retratista por decisión propia, porque yo quisiera. No soy ese tipo de persona. Tan solo me había dejado llevar por las circunstancias, y sin saber en qué momento sucedió, me di cuenta de que ya no pintaba para mí. Casarme y verme en la obligación de asumir una vida estable fue una de las razones, pero no la única. En realidad, ya antes de casarme había perdido las ganas de pintar para mí (Murakami, 2018: pos. 1171).

Esa falta de aceptación del personaje del marco sociolaboral que lo envuelve ha sido señalada por Rowland (2019) como marca habitual de los entes murakamianos:

At the heart of most of Murakami's novels we find a Japanese individual, often in a state of dislocation and attempting to traverse the highs and lows of Japanese society. Often, Murakami's characters are trying to assert individuality in the face of Japanese notions of conformity, or are struggling against the strict commitment of Japanese working culture. Ultimately, the books portray the beauty of these individuals coming to terms with modern Japanese culture.

En estas historias, el protagonista revisa su vida a raíz de haber sido abandonado por su mujer, hastiada de una convivencia estéril y mortecina. Así lo explica Tooru en *Crónica del pájaro...*, enumerando todo lo que arrastra su vida a un vacío desolador:

He perdido muchas cosas. Me han abandonado. Primero desapareció el gato. Luego desapareció mi mujer. Recibí una carta de Kumiko donde confesaba que había estado acostándose con otro hombre durante mucho tiempo. No tengo amigos. No tengo trabajo. No tengo ingresos. Carezco de perspectivas de futuro, de objetivos para seguir viviendo (Murakami, 2001: pos. 14043).

En otra de las novelas, *La muerte del comendador*, el protagonista recibe en desconcertado silencio el anuncio de la marcha de su esposa:

–Lo siento mucho, pero no me siento capaz de seguir viviendo contigo.

Mi mujer empezó a hablar en voz baja y enseguida se quedó en silencio durante un buen rato. No me esperaba en absoluto aquellas palabras, jamás había imaginado que fuera a escuchar algo así, y, como no me vi capaz de decir nada, esperé a que continuara (Murakami, 2018: pos. 1246).

En cambio, en *La caza del carnero salvaje* el mismo hecho, la separación decidida por la esposa, no parece abrumar al abandonado marido quien, sin embargo, es consciente de su responsabilidad en este fracaso:

Comparando nuestras edades con lo largo que podía ser el porvenir que teníamos ante nosotros, cuanto habíamos construido en común resultaba francamente insignificante. A decir verdad, no habíamos

construido nada. Nos pasamos aquellos cuatro años viviendo de nuestras reservas de amor, consumiendo nuestro capital.

Y la mayor parte de la culpa fue mía [...] Para ella, yo era un caso perdido. Y aunque todavía me quisiera, eso no tenía nada que ver. Nos habíamos acostumbrado demasiado a nuestros respectivos papeles. [...] Así fue como ella, junto con sus combinaciones, desapareció para siempre de mi vista. Hay cosas que se olvidan, hay cosas que desaparecen, hay cosas que mueren. Y no por eso hay que hacer un drama (Murakami, 2016b: pos. 1067).

A partir de aquí, se produce el cúmulo de acciones y eventos principales de la historia. En este punto nuclear de la trama aparece una serie de personajes importantes para el curso de los acontecimientos, que pueden actuar bien como guías o puertas de acceso a la otra realidad, bien como desencadenantes del giro mayúsculo en la andadura del protagonista. Actúan, de algún modo, como inductores de su viaje a lugares y pasajes de entidad fantástica. En la mayoría de los casos, son personajes femeninos, como la chica cuyas orejas están dotadas de una belleza y atractivo inefables, en *La caza del carnero salvaje*, quien le anticipa hechos que posteriormente suceden, con la visión de una médium certera; además, por supuesto del hombre carnero, cuya mitad animal, el carnero, según declara un avieso personaje de la novela, «hasta cierto punto es la personificación del Japón moderno».

También con la misión de coadyuvantes con el protagonista de *Crónica del pájaro...* figuran, entre otros, las hermanas Kanoo; una de ellas, Malta, es vidente, y la otra, Creta, aparece en los sucesos extraordinarios y visiones que experimenta al descender a un pozo, lo que provocará que la existencia de Tooru cambie significativamente; quizás se pueda aquí reconocer el precedente japonés de las *itako*, mujeres ciegas con atribuciones de chamán (Sasamori, 1997: 86). Otros personajes que le anticipan pautas para lo que se va a ir encontrando son dos antiguos combatientes: Honda, vidente consejero de la familia de su esposa, anciano de especial sabiduría que fue el primero en hablarle de «bajar a un pozo», un escenario que será determinante en la historia; y el teniente Mamiya, víctima y testigo de desmanes bélicos escalofrantes cuya experiencia catártica pasó también por un pozo. Por último, el singular tándem formado por la exquisita Nutmeg y su hijo Cinnamon; Cinnamon salva la vida de Tooru y, Numeg, por su parte, es quien

descubre los especiales poderes con que Tooru cuenta y quien propicia que haga uso de ellos.

Ese rol colaborador lo desempeña en *La muerte del comendador* el propio comendador, pequeño ser de entidad fantástica, que solo el pintor puede ver, y que es la encarnación de una idea. Y Menshiki, el misterioso vecino acaudalado del pintor, quien le ayuda a descubrir el agujero de la montaña tan esencial en la trama, además de ser quien finalmente lo rescata del mismo agujero. Cuando el protagonista se sumerge en el mundo subterráneo, lo irán conduciendo «el hombre sin rostro», o doña Ana, personaje tomado de *Don Giovanni*, la ópera de Mozart relacionada con la historia de la novela.

Igual que en los relatos de índole popular y tradicional analizados en los estudios clásicos del estructuralismo –Propp, Greimas–, además de los personajes que colaboran con el protagonista, también asoman otros personajes y seres particulares que representan las fuerzas del mal, adversarios y antagonistas en su dificultosa empresa: el poderoso jefe de extrema derecha cuyo secuaz amenaza al protagonista de *La caza del carnero salvaje*; el despreciable Noboru Wataya, también político y hermano de la esposa de Tooru, en *Crónica del pájaro...* Hay además personajes de menos entidad –en relación con la acción– que suponen una amenaza para el protagonista, o bien directamente son sus agresores. Se da de nuevo el paralelismo entre *Crónica del pájaro...* y *La muerte del comendador*: En las dos el protagonista es rescatado de un pozo/agujero, como también en las dos encuentra heraldos del mal que presagian peligros en los ulteriores viajes que emprende al cambiar su vida abruptamente por la marcha de su mujer: respectivamente, el hombre con la funda de guitarra / el hombre del Subaru blanco; asimismo, en *La muerte del comendador*; la peculiar criatura procedente de las profundidades, «Cara larga». A diferencia de la otra criatura fantástica, el comendador, quien es la encarnación de una idea, «Cara larga» es, por el contrario, una metáfora –«auténtica metáfora soy y falsedad no hallaréis en mí»–, si bien ambos se expresan con lenguaje anacrónico. Este peculiar personaje, pese a proceder de las profundidades, finalmente da consejos provechosos al pintor para afrontar los peligros –«peligrosas dobles metáforas»– que le aguardan.

Como componente sustancial en las tres novelas irrumpe el elemento fantástico. A partir de la inmersión del protagonista en un espacio de naturaleza fantástica, la trama avanza hacia la superación del conflicto, una vez que el personaje ha encontrado fuera de la realidad conocida una salida que le permite superar su desasimiento vital, recomponer su rumbo y dar sentido a su existencia. En síntesis, este esquema correspondería a la fórmula ruptura-inmersión-resurgimiento.

Al introducir el componente fantástico se produce el avance de la historia y se aboca al desenlace. Para relevantes especialistas en la obra de Murakami, lo fantástico tiene un peso específico en el relato: es el cauce por el cual el personaje accede a su autodescubrimiento, y gracias al que recompone su identidad, antes desvaída. Así lo formulaba Strecher (1999: 269-270):

Murakami's use of magical realism, while closely linked with the *quest* for identity, is not the least bit involved with the assertion of an identity. Put another way, magical realism in Murakami is used as a tool to seek a highly individualized, personal sense of identity in each person. [...] It supports most of all his desire to portray the function of the inner mind, or unconscious Other, to use the Lacanian term, and how this informs the construction of the Self, the individual Subject.

Lo fantástico opera a través de fórmulas diversas; por ejemplo, por medio de personajes de entidad no real; por medio de sucesos extraordinarios o por medio de ubicaciones espaciales no emplazadas en los territorios de la realidad conocida. Sugimoto (2010: 264) recoge como en la tradición sintoísta japonesa se veneran rocas, árboles, etc. como encarnación de espíritus o criaturas de índole no humana. Estos espacios son preferentemente subterráneos: pozos, agujeros excavados, galerías bajo tierra por donde circulan ríos, surcadas de grutas, arboledas... (Castellón Alcalá, 2022: 89):

La ubicación bajo tierra no es casual en el discurso de Murakami: la región subterránea es el espacio habitual de acciones que escapan a las leyes físicas, es la otra realidad donde fluyen fuerzas extraordinarias que pueden modificar el destino de sus personajes hacia un estado más feliz: bajo tierra se resuelven los conflictos que los atormentan, y tras ese duro descenso, el protagonista emerge redimido; pero también es en la región del inframundo, donde pululan nefastas energías destructoras.

Es interesante recordar que la novela *Crónica del pájaro...* es el resultado de la reelaboración y ampliación de un cuento anterior, «El pájaro que da cuerda al mundo y las mujeres del martes», del volumen *El elefante desaparece*. Este texto primero ya gira en torno a la distancia comunicativa y afectiva con su esposa, pero no hay aún atisbos de lo fantástico en la trama.

Voces críticas han lamentado precisamente que en la novela *Crónica del pájaro...*, esencial en esta secuencia argumental, los editores norteamericanos hayan suprimido buena cantidad de pasajes de contenido sexual, por entender que molestaría a ese público lector. Como estas decisiones tienen un alcance considerable en el texto final que llega al lector, parece oportuno detenerse en los avatares de edición que han podido afectar a estas obras. Buchanan facilita información precisa acerca de esa injerencia textual del traductor Jay Rubin y de Knopf y Fisketjon, responsables de la edición. Al preparar la novela para el mercado norteamericano, entendieron que no se recibirían bien ciertos pasajes, por lo que optaron por suprimir un material original de cierta extensión. Buchanan (2020) se refiere también a Luke y a Birnbaum, respectivamente el primer editor y traductor de Murakami en Estados Unidos:

Rubin would also make significant changes to Murakami's work. In Japan, *The Wind-Up Bird Chronicle* was published as three books, whereas in the United States, it was published as a single volume. Rubin felt that parts of the original novel were «chaotic», so he cut sections to make it «tighter and cleaner» than the original, some 25,000 words in all. Unlike Luke and Birnbaum, who reportedly trimmed as they worked, rather than producing a complete translation first, Rubin created two versions: a full one and an edited one. Knopf chose the abridged version. Fisketjon said that an unabridged version would have been «completely impossible in the U.S.» and perhaps he was correct: After all, this is widely considered to be Murakami's breakout book in America.

Esa purga del texto no es solo cuestión de sensibilidad lectora, sino que afecta a la recepción global de la acción novelesca. La crítica ha señalado cómo en las tramas murakamianas, en efecto, las relaciones sexuales van más allá del encuentro erótico, para convertirse en el pasaje hacia el territorio inaprensible de lo mágico y las consecuentes

transformaciones que desde ahí se desencadenan. Viene al caso quizá recordar otra decisión editora cronológicamente anterior a la referida; se trata de otra de las novelas que presenta el mismo patrón argumental, *La caza del carnero salvaje*, una de las primeras del autor; en concreto, la tercera, de 1982. El primer traductor norteamericano, Birnbaum, y el editor Luke cambiaron la primera traducción del título original (羊をめぐる冒険, *Hitsuji o meguru bōken*), *An Adventure Surrounding Sheep*, por *A Wild Sheep Chase* (1990), que también se eligió para la traducción en español, en 1992; no es de extrañar ya que es desde el mercado editorial americano desde donde la obra de Murakami ha ido arribando a otros ámbitos. No fue esta la única intervención significativa sobre el texto original en el proceso traducción-edición, sino que también sustituyeron las referencias temporales de la novela para enmarcarla en la era Reagan, posterior a la de la acción de la novela.

3. MODELO ENCUENTRO-SEPARACIÓN-REENCUENTRO

Además de este modelo de historias con articulación narrativa ruptura-inmersión-resurgimiento, otros relatos se agruparían por responder también a un mismo esquema básico en su configuración. Ahora se trata de dos jóvenes, chico y chica, compañeros en su época escolar juvenil, cuyas vidas siguen después cursos separados; pero entre ambos, pese a la distancia, late aún con fuerza el especial vínculo que los había hecho sentirse unidos en su adolescencia. Esta nueva fórmula sería: encuentro temprano-separación-reencuentro.

En este segundo esquema se incluirían el cuento «Sobre el encuentro con una chica cien por cien perfecta en una soleada mañana del mes de abril» –de *El elefante desaparece*, publicado en 1993, que recoge cuentos escritos en los años 80–; y las novelas *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (1992), así como –según el propio Murakami– *1Q84* (2009). Esta extensa novela es, por supuesto, mucho más que ese hilo argumental básico; es una de las más complejas y ambiciosas del autor, quien, sin embargo, la califica como mera amplificación del primitivo cuento y dibuja así la línea esencial de la historia: «Basically, it's the same. A boy meets a girl. They have separated and are looking for each other. It's a simple story. I just made it long» (Anderson, 2011).

Importa recordar aquí cómo el autor confiesa que, en varias ocasiones, tras concluir un cuento, siente el impulso de rescatar del relato ya escrito esa historia, o sus personajes, y darles de nuevo vida y voz narrativa:

Debería mencionar que muchas veces he reescrito cuentos y los he incorporado a novelas. [...] Hubo un periodo en el que narraciones que había escrito como cuentos continuaron creciendo en mi mente, después de publicarlos, y se transformaron en novelas. Un cuento que había escrito mucho tiempo antes irrumpía en mi casa en plena noche, me zarandeaba hasta despertarme y gritaba: «¡Eh, que éste no es momento de dormir! ¡No puedes olvidarte de mí, todavía quedan cosas por escribir!». Impulsado por esa voz, me encontraba escribiendo una novela. También en este sentido mis cuentos y novelas se conectan dentro de mí de una manera orgánica, muy natural (Murakami, 2008: 8).

Ese asunto nuclear del enamoramiento juvenil y la posterior separación, además, no solo aparece en los tres relatos citados, si bien es en ellos donde funciona como eje temático central. Pero se podrían añadir dos relatos del último volumen de cuentos publicados, *Primera persona del singular*, en los que de nuevo aflora el poderoso recuerdo que ejerce en el protagonista la lejana impresión juvenil, imperecedera a través de los años, de lo que solo fue, en la pubertad, un simple encuentro fugaz con una compañera de estudios. En el cuento «Áspera piedra, fría almohada», que incluye varios textos poéticos de tradición japonesa, tankas, en dos de estos breves poemas aflora el mismo asunto, el interrogarse acerca del hipotético reencuentro de dos enamorados:

¿Qué sucederá?

¿Volveremos a vernos?

Nada está escrito.

Caprichoso el destino,

de mil ínfulas ebrio.

¿Coincidiremos?

Avancemos con calma,

transitémos despacio.

La luz nos invitará,

pero la sombra vencerá (Murakami, 2021: pos. 1149).

En otro cuento de la misma compilación, «With *The Beatles*», rememora desde la edad proveccta la imagen de una compañera de instituto con un disco de los *Beatles* bajo el brazo, con quien apenas se cruza en un pasillo del centro, imagen que, sin embargo, se fijó en su mente. Esa mínima experiencia lo marcará para siempre; queda cautivado para el resto de su vida por su belleza y gracia, por todo lo que en ella percibe y, en lo sucesivo, esa imagen, breve pero de irresistible magnitud para él, se convertirá en el punto de referencia para sus relaciones amorosas:

Aquel encuentro con la chica de *With The Beatles*, puntual e irreplicable, me marcó en el sentido de que se convirtió en mi punto de referencia. A partir de entonces, cada vez que conocía a una chica y, sobre todo, si llegaba a intimar, comparaba la primera impresión de una con la de la otra. No lo hacía conscientemente. Era una especie de reacción involuntaria que me empujaba a buscar en cada nuevo encuentro aquel destello deslumbrante y doloroso que la chica de *With the Beatles* me produjo, aquel fogonazo en un pasillo en penumbra del instituto, una tarde de principios del otoño de 1964. Sentía siempre la misma avidez por revivir el mismo pellizco en el corazón, el mismo estremecimiento mudo que me atenazó el pecho, impidiéndome respirar, y el mismo tintineo en mis oídos, tan suave como insistente (Murakami, 2021: pos. 4539).

Del germen inicial del cuento «Sobre el encuentro con una chica...» a las dos novelas ulteriores, Murakami recorre un itinerario creativo que va desde lo no ocurrido, de lo posible o pergeñado solo en la mente del personaje del cuento, al paso intermedio, que sería la novela *Al sur de la frontera, al oeste del sol*, que obedece a una fórmula estructural clásica en el orden de los acontecimientos y reflejo del mundo real, sin dar entrada a otras dimensiones de lo fantástico. El tercer estadio sería *1Q84*, relato de notables dimensiones, cuajado de pasajes con escalas de diversos grados en lo fantástico. El protagonismo aquí se comparte –algo inusual en las historias murakamianas– entre dos treintañeros, hombre y mujer, que fueron compañeros escolares, para más tarde perder todo contacto.

Este esquema argumental evoluciona en su desarrollo desde la forma abierta y sugerente con que se plasma en el cuento a la más rompedora y audaz de *1Q84*, pasando por la solución más convencional y lineal en

Al sur de la frontera... En el modo breve, el cuento, Murakami prefiere el juego narrativo de plantear posibilidades, no presentar hechos consumados. Aquí despliega más bien los pasos de la historia como especulaciones, lo que pudo haber sido y no fue, retomando el encuentro casual de dos adultos desconocidos en el bullicio urbano, y a partir de ahí, el narrador protagonista, al percibir algo especial en la joven que ve en la acera, reescribe la historia. Desde lo que en principio fue un simple cruce fortuito en la calle, el narrador reconstruye un posible pasado que los pudiera haber unido a ambos en su primera juventud, sin que ninguno de los dos cuando coinciden en la calle fueran conscientes de lo que tiempo atrás habían sentido hacia el otro. Pero en esta historia nada ocurre, solo la sensación de algo fallido. El cuento recoge con toques de humor la incapacidad del personaje para dirigirse a la chica, a la que nada más ver considera perfecta para él:

La posibilidad llamaba a las puertas de mi corazón. La distancia entre nosotros se redujo a unos quince metros. ¿Cómo podía abordarla? ¿Qué decir?

«Hola, ¿no dispondrás de treinta minutos para hablar conmigo?»

Ridículo. Suena a vendedor de seguros.

«Disculpe, ¿por casualidad no sabrá si hay por aquí una tintorería abierta las veinticuatro horas?»

Igual de absurdo. Para empezar, ni siquiera llevaba una bolsa con ropa sucia. ¿Cómo iba a tragarse semejante excusa? Tal vez lo mejor fuera la honestidad.

«Hola. Eres la chica cien por cien perfecta para mí».

Tampoco hubiera servido. [...] Podría haberme dicho:

«Aunque yo sea cien por cien perfecta para ti, tú no lo eres para mí. Lo siento».

Quizá no hubiera podido recuperarme nunca de semejante golpe (Murakami, 2016a: pos. 4241).

El engranaje constructivo es más libre en el formato cuento que en novela; de hecho, Murakami ha reconocido su gusto por la escritura de cuentos, donde puede desplegar con más libertad lo que en una novela no cabría; le permiten experimentar, así que declara cómo la creación de cuentos es para él algo grato y complementario a la factura de empresas narrativas mayores:

Otra cosa agradable de escribir cuentos es que puedes crear un argumento a partir de los detalles más nimios, una idea que brota en tu mente, una palabra, una imagen, cualquier cosa. En la mayoría de los casos es como la improvisación en el jazz, y el argumento me lleva a donde a éste le plazca. [...] Cuando escribo novelas me esfuerzo mucho por aprender de los éxitos y los fracasos que experimento cuando escribo cuentos. En ese sentido, para mí el cuento es una especie de laboratorio experimental como novelista. Es difícil hacer experimentos como a mí me gusta dentro del marco de una novela, de modo que sé que, sin cuentos, la tarea de escribir novelas resultaría aún más difícil y exigente (Murakami, 2008: 6).

El cuento «Sobre el encuentro con una chica...» lo escribió en los 80; al margen de su publicación como texto independiente en Japón, apareció incluido en el volumen *El elefante desaparece* en 1993. La novela *Al sur de la frontera...* es posterior, de 1992. El núcleo temático del cuento cobra un desarrollo más definido y global en esa subsiguiente novela, cuyo título está sacado de una canción de Nat King Cole. El protagonista, Hajime, vive una infancia solitaria y acomplexada por el hecho de ser hijo único, algo inusual en el Japón de los 50. Se siente especialmente confortado y exultante por su contacto con Shimamoto, también hija única, con la que comparte gustos y sensibilidades: lectura, música... Dejan de verse al acabar la etapa escolar; algún curso después tiene su primera novia, Izumi, aunque su sentimiento por ella es menor al que experimentaba por Shimamoto.

Al tiempo que se desgrana el recorrido sentimental del protagonista, Murakami va recorriendo el panorama social de la época: el modelo –familiar, laboral– establecido y reproducido hasta el infinito:

Hasta que ingresé en la universidad y me fui a Tokio, estuve convencido de que las personas corrientes se anudaban, todas, la corbata; trabajaban, todas, en empresas; vivían, todas, en una casa con jardín; y tenían, todas, un perro o un gato (Murakami, 2007: pos. 96).

Sigue su paso por la universidad, y el desapego del personaje hacia la lucha política de los años sesenta, así como su profunda insatisfacción por su posterior trabajo y la existencia de corrupción en círculos muy cercanos a él –el padre de Yukiko, la mujer con quien se casa y tiene dos hijas, acaudalado empresario inmobiliario de pocos escrúpulos–.

Gracias precisamente a su suegro consigue cambiar su rumbo profesional en una editorial, por otro mucho más acorde con sus apetencias: abre dos locales de jazz, y reconoce que su vida es agradable, sólida. Se siente feliz, aunque es consciente de que ha renunciado a ciertos ideales de juventud por una vida más cómoda: «El mundo en que me encontraba se asentaba sobre la lógica de ese capitalismo avanzado. Y, sin que lo hubiera advertido, ese mundo me había absorbido por entero» (Murakami, 2007: pos. 3318). Con todo, se reconoce afortunado por poder escapar del yugo empresarial que la mayoría soporta; un antiguo compañero así lo reconoce: «No te aconsejo trabajar en una empresa. [...] Si los resultados son malos, te dan una patada en el culo, y si son buenos, suben el listón. Desde luego, no es un sitio para nadie que esté en sus cabales» (Murakami, 2007: pos. 3471).

De repente, el pasado irrumpe en su sosiego cotidiano y todo se remueve. La visita a su local de su antiguo amor adolescente, Shimamoto, y sus posteriores encuentros lo enardecen al punto de querer vivir sus sentimientos sin limitaciones, dispuesto a renunciar a su vida estable. Finalmente, eso no ocurre, y, tras la convulsión afectiva, retoma su *modus vivendi*. El reencuentro de los enamorados se ha producido, sin embargo, aunque vaya seguido de la separación definitiva aceptada. Tras esa experiencia que lo ha convulsionado, se opera la asunción de Hajime de la imposibilidad de lograr su más íntimo anhelo, y finalmente medita sobre cómo vivir el resto de su vida:

Aún no sabía si, a partir de entonces, me sentiría con fuerzas para cuidar de Yukiko y de las niñas. Las ilusiones no me ayudarían más. Ya no entretejerían más sueños para mí. Por más lejos que fuera, el vacío seguiría siendo el vacío. [...] Y tendría que acostumbrarme. Y, posiblemente, en el futuro, sería yo quien debería entretejer sueños para alguien. Era lo que se me pedía. Qué fuerza acabarían teniendo esos sueños, no lo sabía. Pero, si quería encontrar algún sentido a mi vida presente, debería, en la medida de mis posibilidades, llevar esta obra adelante... Tal vez (Murakami, 2007: pos. 9582).

Si el cuento «Sobre el encuentro con una chica...» solo esboza posibilidades para el reencuentro amoroso, la novela *Al sur de la frontera...* culmina el ciclo y atiende a todo el proceso; sería como el recuento sentimental en las sucesivas etapas y edades del protagonista,

al tiempo que el relato también atisba el panorama de esa sociedad, desde la niñez a la madurez del personaje. Crónica sentimental y, a mucha menor escala, social, en la que el autor no se aparta apenas de la observación de la peripecia concreta del personaje, sus experiencias reales y anhelos, sin dar entrada en la trama –o, al menos, muy fugazmente– a entes, acciones y lugares de índole fantástica.

Justo ese elemento, lo fantástico, elevado al extremo, sostiene toda la trama del tercer elemento del modelo encuentro-separación-reencuentro, la novela *1Q84*, cuyo rasgo más reseñable sería, sin duda, su absoluta extrapolación hacia territorios fantásticos. De extensión notable, con tres libros agrupados en dos gruesos volúmenes, se publicó en Japón en 2009-2010 en tres volúmenes; en español, en 2011-2012, en dos volúmenes (libros 1 y 2, libro 3). El tercer libro no lo había previsto inicialmente y decidió escribirlo tras la publicación de los dos primeros (Anderson, 2011); Murakami dedicó tres años a su escritura. Su composición estructural se ajusta a la de una magna obra de música clásica, según declara el propio autor:

Toda la novela sigue la forma de *El clave bien temperado* de Bach, dos ciclos de preludios y fugas compuestos en todas las tonalidades mayores y menores de la gama cromática. Cada libro de esa obra, como el mío, tiene 24 partes. Alterno la historia de la chica, la del chico, la chica, el chico... de modo absolutamente simétrico. Cada pequeño fragmento puede leerse por sí solo y el conjunto aspira a contener todos los elementos de nuestro mundo actual. Tenía que ser una estructura repetitiva e ir variando la intensidad en cada capítulo (Ayén, 2011).

Es la primera novela en que Murakami cambia la primera persona narrativa por la tercera, giro enunciativo muy destacado, que justifica por la lógica misma del relato, por repartir el protagonismo entre dos personajes: «La historia se me iba haciendo cada vez más grande y necesitaba esa tercera persona para referirme con distancia a los dos personajes principales. Quise probarla a ver cómo era» (Ayén, 2011).

Según confiesa Murakami, para cada novela se plantea retos de carácter técnico, y cambiar la voz del narrador le supuso un profundo cambio, un cambio general de punto de vista:

Escribir novelas en tercera persona, con un número de personajes creciente y con la capacidad de nombrar a cada uno de ellos supone un aumento exponencial de las posibilidades narrativas. Permite crear personajes muy diversos con puntos de vista y opiniones de todos los colores. Eso me abre la puerta a describir relaciones complejas entre las personas (Murakami, 2017: pos. 9663).

No solo el cambio de perspectiva narrativa a tercera persona convierte a esta colosal novela en una obra especialmente destacable. Murakami ha declarado que *1Q84* refleja el mundo en su totalidad, las cosas que se ven y las que no (Ayén, 2011). El extremo que aquí alcanza la presencia del componente fantástico la coloca en un lugar especial en la producción narrativa del autor. Su hondura requiere un análisis de mucho mayor calado que este acercamiento, con el que se pretende únicamente constatar que su estructura argumental se ajusta, según asegura Murakami, al modelo registrado de encuentro temprano-separación-reencuentro. Sin embargo, es cierto que aquí esa secuencia soporta tal cascada de transgresiones del orden de lo real, de incursiones en lo extraordinario, que para poder constatarla se va a hacer abstracción, obviamente, de la singularidad de este complejo y asombroso relato, esto es, quedan fuera de este análisis aspectos constitutivos de la novela de muy considerable dimensión. Se trata, pues, de reducir el análisis al cotejo de la forma en que se produce la citada línea de acciones.

El itinerario narrativo ha sido analizado así:

Durante los primeros 18 capítulos del primer libro, las historias de Aomame y Tengo discurren paralelamente sin tocarse, encontrarse ni confundirse, pero conforme avanza el relato, nos damos cuenta de que ambos personajes se conocen desde la niñez (10 años de edad) y se recuerdan mutuamente con gran cariño y vehemencia. Por 20 años, sus vidas han transcurrido por separado; con gran dificultad logran reencontrarse, solo que en una realidad paralela: *1Q84* (Cubillo Paniagua, 2013: 189).

Al referirse el autor a los protagonistas, destaca cómo están marcados por el dolor, la falta de certezas, las dudas e incertidumbres que los aquejan; pero también cómo, dentro de su extravío, el anhelo de encontrar el amor es su sentimiento más hondo:

Llevan cicatrices en el alma, son seres destruidos, desorientados y, muy importante, aquí siguen buscando el amor, y atrayendo y buscando a gente. Ella siempre sueña con el amor perfecto. Exploro cómo el amor, esa búsqueda del otro puede conducirles a un estadio muy diferente, me interesa esa búsqueda de la relación perfecta, esas son cosas que tienen consecuencias (Ayén, 2011).

Pero todo está planteado desde la intervención de factores extraordinarios, que trasladan la acción hacia espacios del lado de lo fantástico: el universo real es el de Tokio, 1984; pero los personajes arriban a otro paralelo, 1Q84, con dos lunas, con extraños pequeños seres –la *Little People*, quienes crean dobles de personas–, y hay un embarazo sin mantener relaciones sexuales. Los protagonistas se ven inmersos, por separado, en ese mundo extraño, el de 1Q84. Han vivido una infancia triste en sus respectivos entornos; coinciden en el colegio, y en medio de esa época infeliz, compartieron un momento de especial intensidad que atesoran el resto de sus vidas. Ya adultos, no dejan de añorarse mutuamente: «Igual que Tengo buscaba a Aomame, Aomame lo buscaba a él. No conseguía entenderlo. Estaba obcecado con que él debía buscarla a ella. Por eso no le entraba en la cabeza que Aomame también pudiera estar buscándolo» (Murakami, 2012: pos. 5638). Tras una procelosa sucesión de múltiples episodios de variada índole, la historia llega al reencuentro final. Cuando Tengo sabe que Aomame lo espera, ratifica su convicción de que su unión iba más allá de la circunstancia de su separación:

Ella ha estado pensando en mí, al igual que yo no he dejado de pensar en ella». A Tengo le costaba creer que, en aquel mundo frenético semejante a un laberinto, los corazones de dos personas –los corazones de un niño y una niña– hubieran permanecido inalterados y unidos pese a haber transcurrido veinte años (Murakami, 2012: pos. 12687).

Tras encontrarse, Aomame proclama cómo se ha cumplido finalmente su irrevocable unión:

Hemos venido a este mundo para encontrarnos. Ni nosotros mismos lo sabíamos, pero por eso entramos aquí. Hemos tenido que enfrentarnos a muchas complicaciones. A cosas ilógicas e inexplicables. A cosas sangrientas, tristes. De vez en cuando, a cosas hermosas. Nos han pedido juramentos y los hemos cumplido. Nos han sometido a pruebas y las

hemos superado. Y hemos logrado el objetivo por el que vinimos (Murakami, 2012: pos. 13573).

Como tercera variante del modelo argumental, la novela alcanza un grado de densa complejidad que la aleja enormemente de los relatos anteriores. Con la misma secuencia, aquí válida en tanto que soporte subyacente, su desarrollo abarca sustancialmente la intervención del componente fantástico que arrastra a los protagonistas hacia otra dimensión, donde otros personajes y entidades siniestras desencadenan sus acciones. Ya juntos, abandonan ese mundo paralelo; al parecer el orden de las cosas se ha restablecido. Todo este alarde imaginario convierte, obviamente, a esta novela en una creación especialmente destacable dentro del conjunto de la obra murakamiana.

4. CONCLUSIONES

Tras el recorrido por las obras narrativas a las que aquí se ha atendido, parece constatable la existencia de núcleos básicos de tramas que se revisitan a lo largo de ellas. Dos han sido los modelos o esquemas nucleares de argumentos aquí rastreados, reconocibles en cada caso en varias narraciones que, al margen de sus similitudes argumentales, pueden alcanzar desarrollos narrativos notoriamente diferenciados. Dichos patrones están constituidos por sendos tríos de secuencias en su estructura argumental. Es claro que cada obra tiene su propia entidad y valor distintivo, aun cuando los trazos esenciales de las historias puedan coincidir, como el mismo Murakami ha manifestado. El rico universo murakamiano muestra un espacio casi insondable para ser acotado, si bien permite trazar ciertas coordenadas que pueden ser reseñadas para su apreciación. A ese propósito apuntan los dos modelos descritos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Traducciones de Haruki Murakami al español (Barcelona: Tusquets)

(2001): *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Trad. Lourdes Porta y Junichi Matsuura.

(2007): *Al sur de la frontera, al oeste del sol*. Trad. Lourdes Porta Fuentes.

- (2008): *Sauce ciego, mujer dormida*. Trad. Lourdes Porta Fuentes.
- (2011-2012): *1Q84. Libros 1 y 2. Libro 3*. Trad. Gabriel Álvarez Martínez.
- (2016a): *El elefante desaparece*. Trad. Fernando Cordobés y Yoko Ogihara.
- (2016b): *La caza del carnero salvaje*. Trad. Gabriel Álvarez Martínez.
- (2017): *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Trad. Yoko Ogihara y Fernando Cordobés.
- (2018-2019): *La muerte del comendador. 1 y 2*. Trad. Fernando Cordobés y Yoko Ogihara.
- (2021): *Primera persona del singular*. Trad. Juan Francisco González Sánchez.

Ensayos

- ANDERSON, Sam (2011): «The fierce imagination of Haruki Murakami». *New York Times Magazine*, 21 octubre (en línea: <<https://www.nytimes.com/2011/10/23/magazine/the-fierce-imagination-of-haruki-murakami.html>>, consulta: 17 de noviembre de 2023).
- AYÉN, Xavi (2011): «Mi novela *1Q84* quiere describir todo lo que existe». *La Vanguardia. Cultura*, 11 junio (en línea: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20110611/54167936309/mi-novela-1q84-quiere-describir-todo-lo-que-existe.html>>, consulta: 17 de noviembre de 2023).
- BREMOND, Claude (1966): «La logique des possibles narratifs». *Communications*, 8, 60-76.
- BUCHANAN, Rowan Hisayo (2020): «Who You're Reading When You Read Haruki Murakami». *The Atlantic. Books*, 11 septiembre (en línea: <<https://amp.theatlantic.com/amp/article/616210/>>, consulta: 17 de noviembre de 2023).
- CASTELLÓN ALCALÁ, Heraclia (2022): «Sobre el ideario narrativo y el realismo fantástico de Haruki Murakami a partir de algunas obras», *Argos*, 9.24, 78-102 (<https://doi.org/10.32870/argos.v9.n24.7b22>).
- CUBILLO PANIAGUA, Ruth (2013): «Metaficción e intertextualidad en la novela *1Q84* de Haruki Murakami». *Revista de Lenguas Modernas*, 18, 187-199.
- GREIMAS, A.J. (1966): «Éléments pour une théorie de l'interprétation de récit mythique». *Communications*, 8, 28-59.
- ROWLAND, Hazel (2019): «How Haruki Murakami Navigates Between Japanese and Western Cultures». *Culture trip*, 6 marzo (en línea: <<https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/japan-caught-between-cultures/>>, consulta: 17 de noviembre de 2023).
- RUBIO, Carlos (2012): *El Japón de Murakami. Las señas de identidad del autor de Tokio Blues. Un viaje hacia el país que configura su universo*. Madrid: Aguilar.

- SASAMORI, Takefusa (1997): «Therapeutic Rituals Performed by *Itako* (Japanese Blind Female Shamans)». *The World of Music*, 39.1, 85-96.
- SEATS, Michael (2006): *Murakami Haruki: the Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lanham: Lexington Books.
- STRECHER, Mathew C. (1999): «Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki». *Journal of Japanese Studies*, 25.2, 263-298.
- SUGIMOTO, Yoshio (2010): *An introduction to Japanese society*. Cambridge: CUP (3.^a ed.).
- TODOROV, Tzvetan (1966): «Les categories du récit littéraire». *Communications*, 8, 125-151.

Heraclia CASTELLÓN ALCALÁ
Universidad de Almería
heracliacastellon@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8303-9426>

EL SONETO «MUNDO CONTINUO» DE JORGE GUILLÉN Y UN EXPERIMENTO DE RECEPCIÓN Y CRÍTICA LITERARIAS

MARGARITA GARBISU BUESA
Universidad Complutense de Madrid*

Resumen

En 1958 Jorge Guillén llevó a cabo un experimento de crítica literaria a partir de «Mundo continuo», un soneto de *Cántico*. Ante la interpretación discrepante con la del autor, dictada por un comentarista, Guillén pidió por carta a seis expertos en su obra que aportaran su propia lectura del poema. Solo la lectura de uno de ellos coincidió con la del poeta. El presente trabajo da a conocer y analiza esta iniciativa, para lo que se han rescatado las cartas de respuesta –inéditas– de sus participantes, en lo que se convierte en un interesante ejercicio de recepción e interpretación literarias.

Palabras clave: Jorge Guillén, *Cántico*, «Mundo continuo», correspondencia, crítica, recepción.

THE SONNET «MUNDO CONTINUO» BY JORGE GUILLÉN AND AN EXPERIMENT IN LITERARY RECEPTION AND CRITICISM

Abstract

In 1958, Jorge Guillén carried out an experiment in literary criticism based on «Mundo continuo», a sonnet from *Cántico*. Faced with an interpretation dictated by a commentator that did not agree with the author's, Guillén wrote to six experts on his work, asking them to contribute their own reading of the poem. Only one of them

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i *Cartas a Teresa. Digitalización, contextualización y análisis de redes de las cartas de Jorge Guillén a su hija (1948-1984)* (PID2019-105015RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Quiero expresar mi agradecimiento a Margarita Ramírez, a los profesores José Manuel Blecua Perdices, Germán Gullón y Andrés Soria Olmedo y a los herederos de Jaime Gil de Biedma por haberme facilitado el acceso o la reproducción de correspondencia inédita con Jorge Guillén como remitente o destinatario.

coincided with that of the poet. This work presents and analyzes this initiative by recovering the unpublished replies of the participants, in what becomes an interesting exercise in literary reception and interpretation.

Keywords: Jorge Guillén, *Cántico*, «Mundo continuo», correspondence, criticism, reception.

1. INTRODUCCIÓN

El 15 de abril de 1994 Claudio Guillén pronunció una conferencia en el Colegio Abad Oliba de Barcelona ante un aforo compuesto fundamentalmente por estudiantes, en la que disertó sobre la creación de su padre, el poeta Jorge Guillén. No era este un tema al que recurría con frecuencia ya que, al hablar de él, le resultaba complejo desvincular al hombre de la obra: «A mí me cuesta mucho leer la poesía de mi padre [...] sin verle al trasluz [...]; me cuesta ver el poema a secas, que es como hay que ver el poema, sin pensar en el autor como hombre, lo que me hace difícil la lectura», afirmaba (Guillén, 1996: 33). Aquel día, en Barcelona, rompió la norma establecida y se detuvo en, entre otros muchos, un recuerdo sobre «Mundo continuo», un soneto de *Cántico*. Explicó que en la década de los cincuenta (no aportó una fecha concreta, pero ya adelantamos que lo acontecido data de 1958), su padre quiso llevar a cabo un «experimento» con este texto, consistente en la petición por carta a «seis o siete amigos» de una lectura y explicación de su contenido, pues consideraba que no había sido bien entendido por la crítica. En suma, el poeta quería contrastar la interpretación de un mismo poema a partir de diferentes voces y, tal y como Claudio Guillén relató, entre ellas se encontraba la del hispanista francés Marcel Bataillon y la suya propia; «ese experimento –añadió– estará por ahí, en los papeles que mi hermana tiene de mi padre» (Guillén, 1996: 33). «Mi hermana» era Teresa Guillén, la hija mayor del escritor.

Quince años antes, el propio Jorge Guillén se había referido a este asunto en *El poeta ante su obra* (1980)¹, aportando una información

¹ La primera versión de este volumen se publicó en 1979 bajo el título *Guillén on Guillén. The Poetry and the Poet* (traducción de Reginald Gibbons, Princeton University Press).

similar a la de su hijo en Barcelona, si bien más ampliada. Escribió entonces sobre «Mundo continuo»:

El soneto no fue bien entendido. Un comentarista creyó que el poema se sitúa en la tradición de Jorge Manrique. Esta vez, la referencia a la tradición era equivocada. Último verso: «Su realidad va dando al mar el río». ¿A la muerte? No, todo lo contrario; a la vida, a su realización. [...] Entonces el autor –en vista de esa crítica equivocada– consultó con varios amigos críticos. Se comprobó así que a todos menos a uno perturbaba la reminiscencia tradicional (Guillén, 1999: 790-791).

Con estas palabras Guillén sugería el porqué del experimento y, en cierto modo, el resultado. El porqué: la interpretación «equivocada» del soneto por «un comentarista» que, en su lectura, siguió la tradición manriqueña; el resultado: una única lectura certera entre los consultados, el de aquel que se había alejado de tal tradición. Pero no añadió nada más: Guillén no desveló ni las identidades del «comentarista» y de los «amigos críticos» preguntados (solamente mencionaba entre líneas la de Joaquín Casaldueiro), ni la interpretación sobre el soneto de cada uno de ellos, ni el nombre del único que coincidió en su visión con la del autor.

De lo hasta aquí explicado surge el origen y objetivo fundamental del presente trabajo, que no es otro que recomponer en lo posible el experimento guilleniano de 1958, todo un ejercicio de recepción e interpretación literarias. «La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento», declararían Hans Robert Jauss en 1967 en una célebre conferencia pronunciada en la Universidad de Constanza; «la relación de contingencia de la literatura aparece primordialmente en el horizonte de expectativas de la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores», añadiría en ese mismo escenario (Jauss, 2000: 161-162). En esta ponencia, que se publicó con el título *La historia de la literatura como provocación de una ciencia de la literatura* y que constituyó el «punto de partida de la Escuela de Constanza» y de la Estética de la recepción, Jauss defendió la construcción de la historia literaria desde la perspectiva de los lectores, a merced estos de un «horizonte de expectativas» marcado por el gusto estético de la época. Como afirma Ródenas de Moya (2013: 11, 13), el «horizonte de

expectativas», concepto fundamental desde entonces en los estudios literarios, se define como un «conjunto de ideas (valores morales, convenciones, normas estéticas, regularidades formales...) que hacen operativo los lectores durante la recepción y que les permite interpretar la obra».

El mismo año en el que Jauss pronunció su conferencia en la Universidad de Constanza, el estadounidense Erik Donald Hirsch, profesor de la Universidad de Virginia, publicaba el ensayo *Validity in Interpretation*. En él Hirsch, oponiéndose a las tesis de los *new critics*, defendía la existencia de un vínculo incuestionable entre autor y texto; el primero, al dar vida al segundo, otorgaba a este un significado (*meaning*) único e inamovible: «*Meaning* is that which is represented by a text; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence» [«El significado es lo que representa un texto; es lo que el autor ha querido decir con el uso de una determinada secuencia de signos»], afirmaba; otra cosa –añadía– es el sentido (*significance*) o la posible relación entre ese significado y una persona, un concepto o una situación, capaz de llevar al receptor a nuevas lecturas (Hirsch, 1967: 8).

Es posible que si Guillén hubiera atendido a los principios de estos teóricos (algo del todo inviable), no habría iniciado experimento alguno pues habría materializado que aquel comentarista que no acertó en su interpretación de «Mundo continuo», como receptor de su obra y de la de Jorge Manrique, leyó el soneto según su propia situación y según unos presupuestos previos; y es bastante seguro que los amigos críticos a los que el poeta consultó iban a hacer lo mismo.

Como se ha adelantado, esto es precisamente lo que vamos a tratar de dilucidar: conocer la lectura e interpretación que cada uno realizó del soneto (deducir antes sus identidades), mostrarlas desde un enfoque comparado y descubrir cuál fue la coincidente con la intención inicial del autor. Para llevar a cabo el experimento, Guillén se dirigió a todos ellos por carta y todos le respondieron por la misma vía; la correspondencia, por tanto, se convierte una vez más en un valioso canal de información y crítica literarias. Y va a ser esta, la correspondencia, la que marque la estructura de este artículo, que se va a dividir en las mismas partes que fases tuvo el proceso: la génesis o motivación de la iniciativa, su puesta en marcha y la respuesta de los implicados, y su posible resolución. Por

consiguiente, sobra afirmar que, además de las fuentes bibliográficas que la apoyen, las cartas remitidas al poeta por los participantes en la propuesta guilleniana –inéditas– han sustentado el grueso de esta investigación. Se han podido localizar y consultar en el Archivo personal de Jorge Guillén, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Este archivo fue donado por los hijos del escritor en marzo de 1996, justo dos años después de que Claudio recordara en Barcelona, ante un público de jóvenes estudiantes, un «experimento» sobre «Mundo continuo» ideado por su padre, «que estará por ahí», entre los papeles que Teresa conservaba del poeta.

2. EL DETONANTE: LA INTERPRETACIÓN DE JAIME GIL DE BIEDMA

Pero cabe comenzar por el principio y el principio, en este caso, es el soneto «Mundo continuo», que dice así:

«And all in war with Time for love of you» (Shakespeare)

Si amor es ya mi suma cotidiana,
Mundo continuo que jamás tolera
Veleidad de retorno a la primera
Nada anterior al Ser, que siempre gana,

Si cada aurora se desvive grana,
¿Por qué azares indómitos se altera
La fatalmente a salvo primavera,
Segura de imponer su luz mañana?

De pronto, bajo el pie, cruje un desierto
Con una flor de pétalos punzantes.
Aridez, lejanía, vil vacío.

Y mientras, por un rumbo siempre cierto,
Sin acción de retorno, como antes
Su realidad va dando al mar el río (Guillén, 1993: 276).

Se pudo leer por primera vez en el *Cántico* de 1945 (el tercero), publicado en la editorial Litoral de México con el subtítulo *Fe de vida* y con un total de 270 poemas (145 más que en la edición anterior de 1936), de entre los cuales veintidós eran sonetos. Guillén, por tanto, escribió

«Mundo continuo» entre los años de la guerra civil y los de su exilio inicial en Estados Unidos, en donde recaló junto a sus dos hijos y su primera mujer, Germaine Cahen, en 1938. El poema se sitúa en «El pájaro en la mano», la tercera parte de la obra que, a su vez, se divide en cinco subpartes, en la tercera de las cuales se agrupan todos los sonetos; se trata, por consiguiente, de una de las composiciones centrales del volumen.

«Mundo continuo» está precedido por una cita del soneto XV de William Shakespeare («And all in war with Time for love of you»), que nos adelanta que se trata de un poema de amor. El eje central de la composición se sustenta en la pregunta del primer cuarteto («¿Por qué azares indómitos se altera / La fatalmente a salvo primavera, / Segura de imponer su luz mañana?»), que encuentra su respuesta en los dos tercetos. Como comprobaremos después, en los ensayos críticos sobre *Cántico* que vieron la luz en los años siguientes a la publicación de su tercera edición, este soneto apenas fue objeto de análisis; casi ningún estudioso se detuvo en él, a excepción de ese «comentarista» que lo interpretó «equivocadamente» y que, sin saberlo, dio lugar al experimento crítico de Guillén. ¿Su identidad? En una carta que el poeta remitió a su hijo Claudio el 12 de marzo de 1958 se revela:

Y todo ¿por qué? Jaime Gil de Biedma me envió un capítulo del libro que está escribiendo sobre *Cántico*. Es agudo, y está enterado ese joven. Y me es muy adicto. Él cree que la imagen final –río hacia el mar– significa la muerte –en la tradición española de Jorge Manrique. Se lo dije. Y él insiste en mantener su interpretación².

En efecto, un mes antes, el 4 de febrero, Gil de Biedma había mandado a Guillén una carta con uno de los capítulos del citado volumen, que se publicaría dos años después bajo el título *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*:

Le envío a usted unas cuantas páginas de mi libro sobre *Cántico*. Corresponden al capítulo tercero, en el que estudio el desarrollo de lo que yo llamo «temática tardía» –predominante en las ediciones de 45 y 50 [...].

² Carta del archivo personal de Claudio Guillén, a la que se ha tenido acceso gracias a la generosidad de Margarita Ramírez.

Mucho me interesa conocer su opinión y reparos (Gil de Biedma, Arch. JG/37/36).

En el capítulo en cuestión (que en la obra publicada sería definitivamente el cuarto, «A vista de hombre»), Gil de Biedma incluía su interpretación de «Mundo continuo». Como sabemos, en su lectura identificaba el mar y el río del último verso («Su realidad va dando al mar el río») a la manera tradicionalmente manriqueña («Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar»), es decir, daba a entender que «la certeza de la muerte» se erigía en realidad única y, también, en «único consuelo» (Gil de Biedma, 1960: 89). Jorge Guillén respondió al joven poeta el 18 de febrero, explicándole que no era esa la intención de esos versos y que, con el soneto, únicamente se había propuesto describir «la interrupción discordante que se produce a veces en el amor más continuo. *Amor como suma cotidiana*»; y añadía: «Esa interrupción está representada en el primer terceto. Sin embargo, a pesar de la crisis, permanece fluyendo el río amoroso y su realidad continúa su marcha acostumbrada hacia su plenitud, en el mar» (*apud* Gil de Biedma, 1960: 87). Lejos de simbolizar la muerte, el mar había sido dibujado por Guillén como la plenitud.

Ocho días después, el 26 de febrero, un desconcertado Gil de Biedma escribía de nuevo al poeta una extensa misiva en la que, amparándose en principios de recepción y hermenéutica literarias, defendía su versión. En su carta, incluía inicialmente una extensa e interesante argumentación teórica:

Creo que la cosa se centra en que no siempre diferencio expresamente [...] el significado del poema (es decir: el concreto y preciso que tiene para su autor en el acto de escribirlo, que a mí me parece desde luego más importante que a los *new critics*, ya que si uno no quisiera decir algo no se sentaría a escribir) de lo que podríamos llamar la virtud significativa del poema (es decir: la que le constituye en poema para el lector, al hacerle apto para una serie virtualmente ilimitada de operaciones de lectura). Sin significado, sin «querer decir», no hay creación poética que valga; sin virtud significativa no hay lectura poética posible. Por ello, para que un poeta llegue a saber, prácticamente, en qué consiste un poema [...] necesita una profunda experiencia de lector –de los poemas de los otros o de los suyos propios.

Las palabras de Gil de Biedma se acercan a las propuestas –antes mencionadas– que nueve años después desarrollarían Jauss desde la Universidad de Constanza (el «horizonte de expectativas de la experiencia literaria de lectores, críticos y autores») y Hirsch en *Validity in Interpretation* (la distinción entre *meaning* y *significance* o, a decir de Gil de Biedma, entre «significado» y «virtud significativa»); y, como decíamos, amparándose en estos principios, el comentarista defendió su interpretación del soneto. Afirmaba primero:

«Mundo continuo». Sus aclaraciones a este soneto me han cogido completamente por sorpresa. El caso es que mi lectura me sigue pareciendo objetivamente posible y, aún ahora, me es difícil verlo de la otra forma [...] El poema es ambiguo, pero por otras causas de las que yo imaginaba. Ocurre, primero, que a pesar de la cita de Shakespeare y del verso inicial, uno no cae en la cuenta de que la relación amorosa constituye el soporte situacional del poema, sino que inmediatamente la trasciende.

Continuaba después:

Segundo: el esquema de representaciones definido por este conjunto: «el río (que) sin acción de retorno va dando su realidad al mar» posee por sí mismo –gracias a la vitalidad de la tradición manriqueña– una fuerza de polarización tal que, ayudado por su posición reforzada a final de poema, desaloja de la sensibilidad del lector al esquema de representaciones que –de haber quedado por completo expreso el soporte situacional– hubiese determinado dentro del poema como totalidad. En la sensibilidad del lector se produce, pues, algo muy parecido a un cortocircuito. Y el poema entero queda teñido de ambigüedad.

Y concluía: «Creo que lo que voy a hacer será dejar invariada mi interpretación, pero suprimiendo cualquier alusión a las intenciones del poeta» (Gil de Biedma, Arch. JG/37/36).

Así lo hizo. En el capítulo cuarto de *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, se lee:

Sucede, a pesar de la cita de Shakespeare que encabeza la composición y a pesar del verso primero, que uno no cae en la cuenta de que la relación amorosa constituye el ámbito situacional del poema, sino que inmediatamente la trasciende. Si en el mundo de *Cántico* la relación

amorosa es la forma de la fundación por restauración de la realidad («realidad de realidades» llama a la amada), el paso de la afirmación de la plenitud amorosa a la afirmación de la continua realidad del mundo lo realiza el lector por modo insensible, a no ser que una situación claramente expresa le retenga en la primera. No ocurre así en esta pieza (Gil de Biedma, 1960: 88).

Y proseguía su exposición incluyendo la visión manriqueña con palabras casi idénticas a las de la misiva, aunque añadiendo: «parece como si la certeza de la muerte, al despojar de todo sentido a nuestro mundo, se erigiese en la única auténtica realidad y, también, en el único consuelo» (Gil de Biedma, 1960: 89).

En su carta, el joven autor también explicaba que había dado a leer su soneto «a dos amigos poetas, sin prevenirles», cuya interpretación había coincidido con la suya. Posiblemente, alentado por estas palabras y ajeno a premisas teóricas, Guillén decidió hacer lo mismo: dar a leer el soneto a varios amigos, sin prevenirles, y contrastar interpretaciones. Comenzaba el experimento.

3. EL DESARROLLO: LA INTERPRETACIÓN DE LOS EXPERTOS

En carta desde Massachussets del 5 de marzo de 1958 Guillén escribía a su hijo Claudio lo siguiente:

Querido Claudio:

[...] Te agradecería infinito que en una carta me dieras breve explicación de cómo lees y entiendes el soneto «Mundo continuo», página 272 de *Cántico*. Se trata del asunto y su desarrollo, nada más. Es un experimento de crítica –crítica de poesía–, y para que se realice con más espontaneidad será mejor que después explique yo en qué consiste el experimento.

(Son siete los expertos en *Cántico* que voy a consultar. Tú eres uno de esos siete sabios.)³

³ Carta del archivo personal de Claudio Guillén.

Por las palabras de Claudio Guillén en su conferencia de 1994 en Barcelona, ya sabíamos que él era uno de los integrantes del experimento, además de Bataillon; por las palabras de Jorge Guillén en *El poeta ante su obra*, intuíamos que un tercero sería Joaquín Casaldueiro. En esta misiva a su hijo, Guillén habla de «expertos» y «sabios» en *Cántico*, con lo que, con la ayuda de la fecha –1958– el resto de posibles nombres se iban esclareciendo. Tras diversas tentativas y sucesivas visitas al Archivo personal de Jorge Guillén, llegamos a dilucidar que los otros cuatro integrantes del experimento eran José Manuel Blecua, Ricardo Gullón, Joaquín González Muela y el francés Pierre Darmangeat. Todos fueron amigos cercanos del poeta y casi todos, autores de los estudios guillenianos más importantes publicados entre la aparición en 1945 del tercer *Cántico* y 1958, el año del experimento; entre otros: *Jorge Guillén. Cántico* (1946), de Casaldueiro; *La poesía de Jorge Guillén* (1949), de Gullón; *En torno a Cántico* (1949), de Blecua; el artículo «Sobre *Cántico* de Jorge Guillén» (1955), de González Muela; o *Jorge Guillén ou Le Cantique émerveillé* (1958), de Darmangeat. Solo dos de los siete participantes no eran realmente expertos en *Cántico*, aunque sí muy próximos a Guillén: Claudio Guillén y su también amigo el hispanista francés Marcel Bataillon. Al primero se dirigió por causas obvias (era su hijo y un joven comparatista), pero ¿al segundo? Lo cierto es que, en la labor de rastreo epistolar, no encontramos ninguna misiva de Bataillon a Guillén con referencias a este asunto, de lo que se deduce que o bien la correspondencia al respecto no se ha conservado, o bien que el francés nunca respondió, o bien que la memoria de Claudio Guillén falló y, en verdad, Bataillon no colaboró en el experimento; de este modo, el número definitivo de participantes (o el número de participantes al que se ha conseguido tener acceso) es de seis.

En marzo de 1958 Jorge Guillén envió a todos una carta, similar a la que había remitido a su hijo el día 5, planteándoles el tema; y todos respondieron religiosamente al poeta aportando su interpretación del soneto: Gullón, el 23 de marzo; Casaldueiro, el 25 de marzo; Blecua, el 6 de abril; Darmangeat, el 14 de abril y González Muela, el 17 de abril. Antes que todo ellos se había adelantado su hijo Claudio, que le contestó a vuelta de correo el 7 de marzo⁴. Ninguno se había detenido previamente

⁴ En anexo a este trabajo, se reproducen las seis cartas de respuesta.

en un análisis exhaustivo de este soneto, pero todos partían de unas premisas conocidas (de un «horizonte de expectativas») sobre la lírica guillenana que indudablemente condicionaría su lectura. Las misivas darían respuesta a la duda de Guillén: si esa lectura se acercaba a la nacida de la intención del poeta (o *meaning*) o de la interpretación del crítico (o *significance*).

Recordemos que Gil de Biedma había discrepado con el autor en dos aspectos: por un lado, en la no identificación de la relación amorosa como «soporte» o «ámbito situacional» del poema «a pesar de la cita de Shakespeare que encabeza la composición y a pesar del verso primero»; por otro, en la mención del río y el mar del último verso, lo que, según la visión manriqueña de Gil de Biedma, llevaba a pensar al lector que «la muerte, al despojar de todo sentido a nuestro mundo, se erigiese en la única auténtica realidad y, también, en el único consuelo» (Gil de Biedma, 1960: 88). Fijémonos, por tanto, en la atención que sus corresponsales pusieron en sus misivas a estos dos aspectos y, más especialmente al segundo, que fue el que más preocupó a Jorge Guillén.

Ciñéndonos al orden cronológico de respuesta de los críticos expertos en su lírica (dejamos para el final la respuesta del hijo), comencemos con la larga carta que Ricardo Gullón remitió al poeta desde Santander el 23 de marzo de 1958. En ella, Gullón sustentaba su interpretación en la cita de Shakespeare:

La cita de Shakespeare fue la clave. Es un verso del maravilloso soneto XV, en que se canta la fugacidad de lo bello (dentro de la permanencia o continuidad de otra clase de belleza), manifestándose el poeta «en guerra con el Tiempo», para reservar o rehacer al ser amado, a medida que el correr de los días va desgastándole.

Enlazaba a continuación la cita con el primer verso («Si amor es ya mi suma cotidiana»), lo que le llevaba a ver con total claridad que el tema central del soneto era el amor: «“Mundo continuo” es un poema de amor» –escribía–; un amor vivido por el poeta, que provoca «la plenitud del ser» pero, que, sin embargo, «está incesantemente amenazado por algo que germina en su entraña misma». Gullón leía los dos cuartetos como una pregunta –«Si mi vida es amor [...], ¿cuál es la causa de que se altere lo que mañana podría volver a lucir con igual belleza?»–, que encontraba su respuesta en los dos tercetos: «frente a la certeza del retorno, en la

naturaleza, ahora la descuidadora realidad de que para el hombre la vista nunca vuelve atrás. Y esta constatación produce la impresión de “aridez, lejanía, vil vacío”. Y añadía finalmente, en alusión al remate del soneto:

Los tres versos finales parecen confirmar mi lectura del poema, pues veo «el río» como imagen de la vida, al modo más tradicional, y me apoyo (instintivamente) en los datos que juzgo inequívocos: el rumbo cierto y la imposibilidad de retorno. [...] el «mundo continuo» del poema es el nuestro y no es el nuestro: lo viviremos o nos vivirá, según los casos, pero mientras él permanece nosotros corremos al mar donde fatalmente hemos de perdernos (Gullón, Arch. JG/48/14).

«Río» como vida y «mar» como muerte o «Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar», que escribió Manrique.

En su misiva, Gullón mostraba su intriga por esta «experiencia crítico-literaria» (así la llamaba) y expresaba su temor a una posible decepción en su corresponsal: «hasta ahora no había pensado que el precioso soneto “Mundo continuo” ofreciera particulares dificultades», afirmó. De hecho, en *La poesía de Jorge Guillén*, cuya parte central analiza *Cántico* temáticamente, Gullón se detiene en la primavera y el amor como dos de los motivos recurrentes en el poemario, centrándose en «Salvación de la primavera», «Más esplendor» y «Pleno amor» (Gullón, 1949: 81-82); en cuanto a «Mundo continuo» solamente lo cita, entre algunos otros títulos, como muestra de una concepción guilleniana del amor «pura» y «natural» (Gullón, 1949: 81).

Al final de su ensayo, Gullón incluía una nota aclaratoria en la que explicaba que, una vez terminada la redacción del texto, había llegado a sus manos *Jorge Guillén. Cántico*, de Joaquín Casaldueiro, cuya lectura recomendaba para el mejor entendimiento y disfrute del poemario (Gullón, 1949: 140). En efecto, el volumen de Casaldueiro se había publicado en 1946, si bien, en lo que al experimento atañe, en él no cabía alusión alguna a «Mundo continuo» ya que el tercer *Cántico* había visto la luz –explicaba el crítico en la introducción– estando «ya en prensa mi trabajo» (Casaldueiro, 1974: 9). En 1953, Casaldueiro reeditó el volumen⁵, incorporando en su análisis los cuatro *Cánticos*, pero tampoco aludió

⁵ Varió levemente su título: *Cántico de Jorge Guillén* (Madrid: Victoriano Suárez, 1953).

explícitamente a la composición; por consiguiente, solo se pronunció al respecto en el experimento guilleniano.

Fue él, precisamente el segundo en responder al poeta en una carta, mucho más escueta que la de Gullón, fechada el 25 de marzo de 1958:

Entre la Nada anterior y el vil vacío, que de pronto aparece, el Ser en la plenitud de su realidad, en la plenitud de su forma sustantiva: Ser-Amor. [...]

El Tiempo conduce de la Nada al vacío. Marcha siempre en una dirección sin retorno posible.

El Ser es la forma del tiempo, es el puente de amor. El Tiempo es un continuo con arabesco de azares. Espacialidad del tiempo. Dos certezas: la realidad continua del amor y el rumbo que conduce a la muerte.

El Ser tiene una altura de color en vibración deslumbradora, y en esa Vida-amor aparece de repente el dolor punzante, infecundo y estéril (Casalduero, Arch. JG/18/4).

En su interpretación, centrada en el Ser-Amor, el Tiempo y la Nada, Casalduero no mencionaba la cita de Shakespeare y tampoco aludía explícitamente al «río» y el «mar» del verso final del soneto, si bien la certeza del «rumbo que conduce a la muerte» podía sugerir una lectura manriqueña.

Solo doce días después de la respuesta de Casalduero, llegó la de José Manuel Bleuca. En *En torno a Cántico*, ensayo de 1949, el crítico dedicó un epígrafe a las composiciones de amor del poemario, que encabezaba con el título de una de ellas: «Más amor que tiempo». Dando respuesta a tal título, Bleuca afirmaba que en la lírica guilleniana el primero vencía al segundo: «Por el amor también, mejor aún, que por la pura contemplación de la realidad, el tiempo no existe con su dimensión de pasado o futuro. Todo es un regalado presente» (Bleuca, 1949: 235). Sin embargo, en la carta de interpretación de «Mundo continuo», lejos de la premisa previa, Bleuca hablaba de un amor que, aun venciendo a la muerte, no vence al propio fluir de la existencia:

En el primer cuarteto me parece ver una afirmación muy de *Cántico*: el amor es salvación y realización del Ser, que no tolera veleidad de retorno a la primera Nada. Pero si esto es cierto, algo ocurre para que la afirmación se tiña de melancolía. ¿Por qué se altera la fatalmente a salvo

primavera? [...] Se altera simplemente el poeta al comprobar que esta fatalidad primaveral es contraria a su fatalidad, esencialmente precedera. El mundo de la primavera da paso a la visión de un mundo contrario: desierto, aridez, lejanía, vil vacío. Lo fatal, lo cierto es el deslizarse como un río, lenta o rápidamente hacia el mar, como en las viejas imágenes clásicas. El amor, suma cotidiana, es, en efecto, salvador y creador como la primavera, pero no de la propia vida [...]. Siendo en *Cántico* el amor vencedor de la Muerte, puesto que por amor se engendra y crea otro Ser; no es, en cambio, el vencedor de la propia existencia, segura solo de llegar al mar (Blecua, Arch. JG/11/22).

Al igual que Gil de Biedma, Blecua asumía las metáforas manriqueñas, aunque no mencionaba en su carta la cita shakespeariana.

Tampoco lo hizo Pierre Darmangeat. El crítico, cuyo *Jorge Guillen ou Le Cantique émerveille*⁶ salió en el mismo 1958, escribió al poeta el 14 de abril, respondiendo «con toda sencillez y humildad» a la petición que Guillén le había cursado un mes antes. Excusándose previamente ante un posible error de lectura («no es nada fácil», decía), apuntaba al triunfo y plenitud de la vida como tema del soneto:

El tema que creo vislumbrar en su soneto «Mundo continuo» es el del triunfo –fatal, por decirlo así– de la vida, con su perpetuo movimiento y plenitud: la fatalidad de esa plenitud consiste tal vez en el mismo encadenamiento riguroso de la sucesión, de la «suma».

Explicaba a continuación que, en oposición al triunfo del azar (el *coup de dès*) mallarmeano, asomaban en el soneto «la suma cotidiana, el Ser, que siempre gana, la fatalmente a salvo primavera; de manera –añadía– que los azares indómitos aparecen como accidentes en el camino»; y culminaba señalando la importancia de un paralelismo entre dos versos del primer cuarteto y el último terceto («Veleidad de retorno... / Sin acción de retorno...») «porque el río, al perderse en el mar, no se pierde realmente, sino que se suma: “Su realidad va dando al mar el río”» (Darmangeat, Arch. JG/26/3). La lectura de Darmangeat no reprodujo exactamente la reminiscencia manriqueña, como tampoco aludió

⁶ El ensayo fue traducido al español por Jacinto-Luis Guereña y publicado en el volumen *Antonio Machado. Pedro Salinas. Jorge Guillén* (Darmangeat, 1969) y no mentaba «Mundo continuo».

expresamente al sentimiento amoroso ni dio valor, como se ha dicho, a la cita shakespeariana.

González Muela, por el contrario, le otorgó un peso extraordinario en su extensa y detallada misiva de respuesta, con fecha de 17 de abril. Tres años antes había publicado el artículo «Sobre *Cántico* de Jorge Guillén» y por aquel entonces estaba enfrascado en la redacción de *La realidad y Jorge Guillén* (González Muela, 1962); no en vano en su carta adjuntaba al poeta «un par de capítulos de mi famoso manuscrito» y, en hoja aparte, su lectura del soneto, que comenzaba así:

La conquista de lo eterno gracias al amor ya la conocemos desde «Salvación de la primavera». Con el amor y la poesía se ha cometido el atentado, correctamente, contra el cementerio. Sin embargo, ¿por qué se altera «La fatalmente a salvo primavera»? La dificultad de este soneto está en el primer terceto, donde se contesta a la pregunta anterior. ¿Qué es ese «desierto / Con una flor de pétalos punzantes»? La única clave que tenemos para interpretar ese símbolo no se nos da en el texto guilleniano, sino, según creo, en el verso de Shakespeare que encabeza el poema y que pertenece al soneto XV.

A partir de aquí ligaba el sentido de la cita con el tema del tiempo: «En este soneto –afirmaba–, Shakespeare se lamenta de la devastación que el tiempo ejerce y de la lucha que el poeta tiene que sostener contra él para ganarle por la mano» y en «Mundo continuo» ese desierto que cruje «con una flor de pétalos punzantes» sería precisamente «la punzada inevitable del Tiempo»:

Nadie puede evitar la lucha contra la idea del Tiempo, ni Guillén siquiera, su asesino. El hombre es flaco (y así aparece en muchos lugares de *Cántico*, junto al tipo más heroico). Pero el poeta, en el soneto que comentamos, vuelve a seguir la lección de siempre: la de las fuerzas sabias de la naturaleza –ahora es el río, no ácrono, sino por encima del tiempo de los hombres flacos, para el cual la medida que rige es «vida» (González Muela, Arch. JG/41/24).

Aunque en la misiva de González Muela el tiempo vence al amor, y aunque no se observa una identificación con los versos de Manrique, no hay que obviar esta vinculación río-vida en las palabras finales.

Detengámonos, por último, en la respuesta de Claudio Guillén, que se ha dejado para el final por tratarse del hijo. Como tal –como hijo–, en una extensa carta fechada un «viernes» (a secas), escrita con natural desparpajo y dirigida a toda la familia («mi querido papaín, queridos todos», rezaba el encabezamiento), Claudio comenzaba exponiendo sin casi reparos su seguridad ante la comprensión del poema: «Para mí el soneto “Mundo continuo” está tan claro, tan claro, que temo, por no sé qué ceguera, equivocarme». Y se lanzaba a continuación con una extensa explicación del texto, que gravitaba alrededor de su interrogación central:

El poema se apoya en una pregunta general, y en una situación particular, siendo esta la raíz desde la cual brota la pregunta. La pregunta se refiere al enlace que existe entre el amor y el tiempo: si esencialmente el amor es, por exigencia de su naturaleza, continuidad y progresión y acumulación afirmativa de experiencias amorosas, ¿por qué error o desconcierto provisional sobreviene de repente un instante de aridez emotiva, de punto muerto, en que dicha continuidad queda como suspensión? La situación es el instante de aridez emotiva, de lejanía entre dos seres, de vacío sentimental o vital.

Continuaba después tratando de dar una respuesta a ese «vacío sentimental» o «intento de aridez emotiva»:

Que el enlace entre el amor y el tiempo –ya indicado por el epígrafe– se resuelve en continuidad ascendente, queda claramente dicho por el primer verso y por el título: mundo continuo, suma cotidiana de vivencias que se van sumando y multiplicando. Y la noción de continuidad plasma en la imagen del río, que es el cierre del poema, y también la del rumbo o camino. Ahora bien, en este soneto, como en todo el libro, la biografía del hombre –o de la pareja de enamorados– y de las cosas y del mundo encierra una serie de ciclos, de renovaciones, de amaneceres semejantes a los que rigen el destino solar. Y el amor también sigue su curso continuo a través de una serie de retornos, primaveras, albos del afecto y del deseo. Por eso el poema introduce otra serie de metáforas, no ya unilineares, sino cíclicas: aurora, primavera, la luz de mañana. Contra ellas se destaca, a modo de excepción insólita, el paisaje contrario, el del desierto, el de la aridez sentimental. Mas se entiende que dicha suspensión del progreso o proceso del amor permanece excepcional y ha de reincorporarse fatalmente a su destino cíclico, en lo esencial tan seguro

como el paso de los días y de las estaciones. El amante o el esposo no se deja desconcertar por un fallo pasajero. Sabe que la continuidad se impondrá sobre todo accidente. Que el amor es un mundo, o sea, unidad y plenitud y armonía. Mundo continuo.

Y con el mismo desparpajo familiar con el que había empezado la misiva, la culminaba preguntando y afirmando: «Chico, me dirás si me he colado. He dedicado a la cosa no más de diez minutos» (Guillén, Arch. JG/43/10).

Al igual que a los demás, su padre le respondió; y en sus repuestas dio solución al enigma y luz al desconcierto.

4. EL DESENLACE: LA RESPUESTA DE GUILLÉN

No ha sido posible tener acceso a todas las cartas de réplica del poeta, pero sí a algunas de ellas, no siempre plenamente concluyentes. El 10 y el 18 de abril Jorge Guillén escribió sendas misivas a Casaldueiro hablando de este asunto. En la primera le agradecía la contestación a su petición, le explicaba el motivo del experimento (la discrepancia en la interpretación con Gil de Biedma) y le informaba sobre las cartas recibidas: «Me han contestado ya usted, Gullón, Blecua y mi señor hijo. Las opiniones divergen: me parece interesante la encuesta». En la segunda, aportaba más pistas sobre la lectura de algunos de los participantes: «Su interpretación de “Mundo continuo” está del lado de la interpretación propuesta por el autor. También así Darmangeat; cerca, Gullón. En cambio, Blecua difiere y se aproxima a la del joven crítico español»⁷. Cerca de un mes después, el 13 de mayo, González Muela escribía a Guillén una carta sobre asuntos varios, en la que también aludía al experimento: «Me alegra mucho que el autor me diga que estoy del lado del autor en mi comentario de “Mundo continuo”» (González Muela, Arch. JG/41/24).

Por consiguiente, de entre los cinco críticos, Guillén manifestó su desacuerdo con la visión de Blecua, cercana a la de Gil de Biedma,

⁷ Se ha tenido acceso a estas dos cartas gracias a la generosidad del profesor Andrés Soria Olmedo, que está preparando la edición de la correspondencia entre Jorge Guillén y Joaquín Casaldueiro.

mientras que acercó posturas con los cuatro restantes, más con unos que con otros. Ahora bien, en ningún caso mostró un entusiasmo tan claro ante la lectura del soneto como el que había trasladado a su hijo Claudio en carta del 12 de marzo: «Tu interpretación de “Mundo continuo”, a mi modo de ver –modo entre otros modos– desarrolla exactamente mi idea. Tú la expones mejor que yo lo habría hecho. Veremos las otras respuestas»⁸.

Claudio había sido el primero en contestar al poeta y, como el resto de los consultados, había sustentado su lectura en el amor y en la vinculación de este con el tiempo, de acuerdo con la cita de Shakespeare. Claudio, sin embargo, como Casaldüero, Blecua o Darmangeat, no se detuvo en ella en su carta (solo la refirió en «indicado por el epígrafe»), al contrario que Gullón y González Muela. Claudio tampoco parafraseó metafóricamente a Manrique; para él, el río era rumbo, continuidad, pero no hacia la muerte sino hacia «la suma», que sugería asimismo Darmangeat. Este último señaló los «azares indómitos» que «aparecen como accidentes en el camino» de un amor y a ellos se refirieron también Gullón y Claudio, como «amenazas» o «fallos pasajeros».

En definitiva, en seis lecturas más o menos extensas, más o menos precisas, más o menos personales, se observan coincidencias y divergencias sobre la interpretación de «Mundo continuo». En todas ellas pesó cada particular visión lírica, pero, como el propio Guillén apuntaría dos décadas después en *El poeta ante su obra*, de las seis interpretaciones solo una le resultó plenamente convincente: «Se comprobó así que a todos menos a uno perturbaba la reminiscencia tradicional», escribiría en el ensayo. Y, en efecto, esa reminiscencia (el río como vida, el mar como muerte) se encuentra más o menos explícita (Blecua, Gullón), más o menos oculta (Casaldüero, Darmangeat, González Muela) en las epístolas de los críticos. Comparativamente:

José Manuel Blecua: «Siendo en *Cántico* el amor vencedor de la Muerte, puesto que por amor se engendra y crea otro Ser; no es, en cambio, el vencedor de la propia existencia, segura solo de llegar al mar».

⁸ Carta del archivo personal de Claudio Guillén.

Ricardo Gullón: «Los tres versos finales parecen confirmar mi lectura del poema, pues veo “el río” como imagen de la vida, al modo más tradicional, y me apoyo (instintivamente) en los datos que juzgo inequívocos: el rumbo cierto y la imposibilidad de retorno».

Joaquín Casalduero: «El Tiempo es un continuo con arabesco de azares. Espacialidad del tiempo. Dos certezas: la realidad continua del amor y el rumbo que conduce a la muerte».

Pierre Darmangeat: «[...] porque el río, al perderse en el mar, no se pierde realmente, sino que se suma: “Su realidad va dando al mar el río”».

Joaquín González Muela: «Pero el poeta [...] vuelve a seguir la lección de siempre: la de las fuerzas sabias de la naturaleza –ahora es el río, no ácrono, sino por encima del tiempo de los hombres flacos, para el cual la medida que rige es “vida”».

No así en la de Claudio Guillen. El comparatista supo ver en el soneto que «el amante o el esposo no se deja desconcertar por un fallo pasajero» porque «sabe que la continuidad se impondrá sobre todo accidente» y «que el amor es un mundo, o sea, unidad y plenitud y armonía», tal y como escribió a su padre ese viernes de marzo de 1958. Y unos días antes Jorge Guillén había explicado en carta de 18 de febrero a Gil de Biedma que, con su soneto, había tratado de mostrar «la interrupción discordante que se produce a veces en el amor más continuo» y que «a pesar de la crisis, permanece fluyendo el río amoroso» y que «su realidad continúa su marcha acostumbrada hacia su plenitud, en el mar». Las similitudes entre las palabras de las dos misivas son evidentes. La pregunta es por qué: ¿por qué motivo Claudio vio con total nitidez el sentido del poema?

5. CONCLUSIÓN

Obsérvese que en la interpretación de Claudio Guillén existe un componente que la aleja de las restantes: la alusión a «una situación particular», al amante que es «esposo» y a la «biografía del hombre –o de la pareja de enamorados». Y aquí puede hallarse la clave: Claudio era el hijo y su horizonte de expectativas, además de por «valores morales, convenciones, normas estéticas, regularidades formales» y otros aspectos de carácter cultural y literario, estaba también conformado por vivencias

personales; y fueron estas vivencias las que le llevaron a ver el sentido del poema tal y como su padre lo había ideado.

Como Hirsch defendía en *Validity in Interpretation*, la existencia de un vínculo entre autor y texto es incuestionable, pero en «Mundo continuo», tal vínculo excede el acto creativo para alcanzar la biografía del creador. En la conferencia de Barcelona de 1994, Claudio Guillén así lo dio a entender: «Más tarde [mi padre] me volvió a escribir para decirme que el único que había acertado en la interpretación era yo, lo cual me halagó, pero creo que si entendí este poema según él creía, era porque le conocía»; y aclaraba a continuación, en defensa implícita del resto de los participantes: «por tanto, tal vez el poema no está absolutamente claro, puesto que el único que lo entendió en aquel momento fue el hijo» (Guillén, 1996: 33).

En Barcelona profundizó, además, en ideas esbozadas en su carta de respuesta de marzo del 58, como otorgar un peso fundamental a la cita de Shakespeare, causante del tema del soneto, «que es el contrataste de amor y tiempo, o conciliación del amor [...] con su duración en el tiempo» y reiteró que la composición «describe el momento en el que el poeta siente una aridez, como un hiato, un momento de sequedad en el amor, pero no sin saber que el amor por la otra persona es continuo, que va a durar y volverá a durar» (Guillén, 1996: 34). E insistió en que quizá por todo ello comprendió el poema mejor que los demás, «tal vez porque sabía inglés y entendí la cita» o tal vez «porque era el hijo» y conocía bien el fuerte vínculo de sus padres (Guillén, 1996: 34-35).

En definitiva, Claudio Guillén se alzó como vencedor absoluto del experimento de crítica literaria organizado por Jorge Guillén por el mismo motivo –como también recordó en la conferencia de Barcelona– por el que se mostraba reacio a adentrarse en su creación: en ella veía al hombre y no al autor; veía al padre y no al poeta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLECUA, José Manuel (1949): «En torno a *Cántico*». En Gullón, Ricardo y Blecua, José Manuel: *La poesía de Jorge Guillén (Dos ensayos)*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 141-315.
- CASALDUERO, Joaquín (1974): *Cántico de Jorge Guillén y Aire nuestro*. Madrid: Gredos.
- DARMANGEAT, Pierre (1969): *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén*. Madrid: Ínsula.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1960): *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Barcelona: Seix Barral.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1955): «Sobre *Cántico* de Jorge Guillén». *Bulletin of Hispanic Studies*, 32, 73-80.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1962): *La realidad y Jorge Guillén*. Madrid: Ínsula
- GUILLÉN, Claudio (1996): «Algunos recuerdos». En Enrique, Carmen (ed.): *Con Jorge Guillén*. Barcelona: Fundación Abat Oliva, 27-42.
- GUILLÉN, Jorge (1993): *Aire nuestro. Cántico*. Madrid: Anaya-Mario Muchnik.
- GUILLÉN, Jorge (1999): *Obra en prosa*. Barcelona: Tusquets.
- GULLÓN, Ricardo (1949): «La poesía de Jorge Guillén». En Gullón, Ricardo y Blecua, José Manuel: *La poesía de Jorge Guillén (Dos ensayos)*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 11-140.
- HIRSCH, Eric D. (1967): *Validity in Interpretation*. New Haven-London: Yale University Press.
- JAUSS, Hans Robert (2000): *La historia de la literatura como provocación*. Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Barcelona: Península.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2013): «Hans Robert Jauss o el rescate de la historia desde la teoría». En Jauss, Hans Robert: *La historia de la literatura como provocación*. Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Madrid: Gredos, 9-17.
- SHAKESPEARE, William (2003): *Sonetos*. Ed. Ramón García González. Alicante: BVMC (en línea: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73q3>>, consulta: 23 de febrero de 2024).

FUENTES INÉDITAS

Correspondencia a Jorge Guillén. M-BNE, Archivo personal de Jorge Guillén:

- Carta de José Manuel Blecua: 6 de abril de 1958.
- Carta de Joaquín Casaldueiro: 25 de marzo de 1958.
- Carta de Pierre Darmangeat: 14 de abril de 1958.

- Dos cartas de Jaime Gil de Biedma: 4 y 26 de febrero de 1958 (© Jaime Gil de Biedma 1958 y herederos de Jaime Gi de Biedma).
- Dos cartas de Joaquín González Muela: 17 de abril y 13 de mayo de 1958.
- Carta de Claudio Guillén: [7 de marzo de 1958].
- Carta de Ricardo Gullón: 23 de marzo de 1958.

Correspondencia. Archivos personales

- Dos cartas a Joaquín Casaldueiro: 10 y 18 de abril de 1958.
- Dos cartas a Claudio Guillén: 5 y 12 de marzo de 1958.

ANEXO

CARTAS DE RESPUESTA A JORGE GUILLÉN. POR ORDEN CRONOLÓGICO⁹

1. CARTA DE CLAUDIO GUILLÉN

Viernes, [7 de marzo de 1958]¹⁰

Mi querido papaín:

Queridos todos:

Primero respondo a tu consulta poética, que me honra, halaga y entretiene.

Para mí el soneto «Mundo continuo» está tan claro, tan claro, que temo, por no sé qué ceguera, equivocarme. Desde luego, si me equivoco es porque se me impone cierto sentido con completa evidencia.

El poema se apoya en una pregunta general, y en una situación particular, siendo esta la raíz desde la cual brota la pregunta. La pregunta se refiere al enlace que existe entre el amor y el tiempo: si esencialmente el amor es, por exigencia de su naturaleza, continuidad y progresión y acumulación afirmativa de experiencias amorosas, ¿por qué error o desconcierto provisional sobreviene de repente un instante de aridez emotiva, de punto muerto, en que dicha continuidad queda como suspensa? La situación es el instante de aridez emotiva, de lejanía entre dos seres, de vacío sentimental o vital.

Que el enlace entre el amor y el tiempo –ya indicado por el epígrafe– se resuelve en continuidad ascendente, queda claramente dicho por el primer verso y por el título: mundo continuo, suma cotidiana de vivencias que se van sumando y multiplicando. Y la noción de continuidad plasma en la imagen del río, que es el cierre del poema, y también la del rumbo o camino. Ahora bien, en este soneto, como en todo el libro, la biografía del hombre –o de la pareja de enamorados– y de las cosas y del mundo encierra una serie de ciclos, de renovaciones, de amaneceres semejantes a los que rigen el destino solar. Y el amor también sigue su curso continuo a través de una serie de retornos, primaveras, albores del afecto y del deseo. Por eso el poema introduce otra serie de metáforas, no ya unilineares, sino cíclicas: aurora, primavera, la luz de mañana. Contra ellas se destaca, a modo de excepción insólita, el paisaje

⁹ Algunas de las cartas no se reproducen en su totalidad; se transcribe solo aquella parte relacionada con la lectura e interpretación del soneto «Mundo continuo». Se ha respetado, salvo errores claros, la puntuación original; también los subrayados.

¹⁰ Carta sin fecha expresa; solo se menciona el día de la semana: viernes.

contrario, el del desierto, el de la aridez sentimental. Mas se entiende que dicha suspensión del progreso o proceso del amor permanece excepcional y ha de reincorporarse fatalmente a su destino cíclico, en lo esencial tan seguro como el paso de los días y de las estaciones. El amante o el esposo no se deja desconcertar por un fallo pasajero. Sabe que la continuidad se impondrá sobre todo accidente. Que el amor es un mundo, o sea, unidad y plenitud y armonía. Mundo continuo.

Chico, me dirás si me he colado. He dedicado a la cosa no más de diez minutos

(Añado): en el fondo la pregunta encierra su propia contestación, y la perplejidad del poeta no se dirige más que al desfallecimiento fugaz, sin poner en duda el día de mañana: *l'amour entier n'est pas mis en question*:

¿Por qué azares indómitos se altera
La fatalmente a salvo primavera,
Segura de imponer su luz mañana?
[...]

Besos para Anita, para todos. Y un abrazo de tu hijo, ¡ay!... libre.

Claudio

2. CARTA DE RICARDO GULLÓN

Santander, 23 de marzo de 1958

Mi querido Jorge Guillén:

[...] Al llegar, anteayer, de Astorga (donde vive mi hija mayor, casada a los veinte años y amenazando convertirme en abuelo), encuentro su carta última y voy a contestarla aunque me temo que mi respuesta le decepcione. Me intriga mucho esta experiencia crítico-literaria y confío en que más adelante me dará detalle de su origen y desarrollo. Y digo que temo decepcionarle porque hasta ahora no había pensado que el precioso soneto «Mundo continuo» ofreciera particulares dificultades. Quizá, al confesar esto, declaro miopía, pues el experimento en curso me obliga a creer que debe haber en el poema más de lo que he conseguido ver.

Sea como fuere le diré mi impresión y la razón de ella. La cita de Shakespeare fue la clave. Es un verso del maravilloso soneto XV, en que se canta la fugacidad de lo bello (dentro de la permanencia o continuidad de otra clase de belleza), manifestándose el poeta «en guerra con el Tiempo», para reservar o rehacer al

ser amado, a medida que el correr de los días va desgastándole. La línea sespiriana abría los secretos de las suyas, ofreciendo una pista aprovechable, y por otra parte el verso inicial de su soneto no dejaba lugar a muchas dudas.

«Mundo continuo» es un poema de amor en que quizás se oculta la melancolía tras una apariencia de reflexión viril. El poeta existe en el mundo del amor y ese mundo, continuidad o perfección, está incesantemente amenazado por algo que germina en su entraña misma. La vida se sustenta en el amor, de tal suerte que cuando se ingresa en ese ámbito se logra la plenitud del ser.

Leo los dos cuartetos como una pregunta, pues si la interrogación no surge hasta el sexto verso, este se refiere a la situación expuesta en los cinco anteriores. Si mi vida es amor –se dice; si cada día despliega su esplendor de aurora, fugaz pero ininterrumpido en la sucesión del tiempo, y constante, ¿cuál es la causa de que se altere lo que mañana podría volver a lucir con igual belleza?

La respuesta está en los tercetos, y yo la he leído así: frente a la certeza del retorno, en la naturaleza, ahora la descuidadora realidad de que para el hombre la vista nunca vuelve atrás. Y esta constatación produce la impresión de «aridez, lejanía, vil vacío». Si usted me disculpa la confidencia, le diré que he sentido esa sensación alguna vez, respondiendo a ese tipo de estímulos, y quizá por eso me inclino a identificar en ella la imagen del secreto. No sé; tal vez estoy trasponiendo a mi experiencia una intuición que corresponde a otra clase de vivencias, pero así es como lo he entendido, o, más bien, sentido.

Los tres versos finales parecen confirmar mi lectura del poema, pues veo «el río» como imagen de la vida, al modo más tradicional, y me apoyo (instintivamente) en los datos que juzgo inequívocos: el rumbo cierto y la imposibilidad de retorno.

Le hablaba, más arriba, de melancolía, y releendo otra vez el soneto no me parece su tono propiamente melancólico, sino estoico. ¿Me equivoco? La melancolía la siente el lector; la siento yo, pues el «mundo continuo» del poema es el nuestro y no es el nuestro: lo viviremos o nos vivirá, según los casos, pero mientras él permanece nosotros corremos al mar donde fatalmente hemos de perdernos.

Una observación, para terminar: la reflexión –y la nostalgia– es algo ambigua. Parece determinada por la imagen de alguien que no es el poeta –o el lector–, mas en verdad creo que se refiere a este, protagonista del drama humano expresado en el soneto.

Usted me dirá qué le parece todo esto, y el resultado del experimento. Perdone el desorden de esta carta y recuérdeme siempre fiel admirador y buen amigo, que le abraza

Ricardo Gullón

3. CARTA DE JOAQUÍN CASALDUERO

New York, 25 de marzo de 1958

«Mundo continuo», *Cántico* de Jorge Guillén

Entre la Nada anterior y el vil vacío, que de pronto aparece, el Ser en la plenitud de su realidad, en la plenitud de su forma sustantiva: Ser-Amor. Sustancia que es una adición de auroras.

El Tiempo conduce de la Nada al vacío. Marcha siempre en una dirección sin retorno posible.

El Ser es la forma del tiempo, es el puente de amor. El Tiempo es un continuo con arabesco de azares. Espacialidad del tiempo. Dos certezas: la realidad continua del amor y el rumbo que conduce a la muerte.

El Ser tiene una altura de color en vibración deslumbradora, y en esa Vida-amor aparece de repente el dolor punzante, infecundo y estéril.

Auroras (color vibrante) Pétalos punzantes (dolor)

Nada —————→ Ser-Amor —————→ Vil vacío
(Tiempo continuo)

Joaquín Casaldueiro

4. CARTA DE JOSÉ MANUEL BLECUA

6 de abril de 1958

Mi querido y muy admirado Jorge Guillén:

[...] Le añado una hojilla con la posible explicación del soneto. Supongo que el problema se habrá planteado en alguna clase o en alguna discusión. De todas formas la idea me parece muy interesante (yo quería hacer algo semejante con el Poema a Palacio, de Machado; pero con la intención de editar un librito. Y todavía no he desistido de ella. [...])

[En hoja aparte:]

Veo en el soneto el encuentro de dos temas, correspondientes a dos tradiciones poéticas muy frecuentes en la lírica europea. Los cuartetos y los tercetos marcan los temas. La originalidad reside en el choque que experimenta el poeta al comprobar que una de las tradiciones, muy de *Cántico*, salva un ser de la Nada, pero no el suyo.

En el primer cuarteto me parece ver una afirmación muy de *Cántico*: el amor es salvación y realización del Ser, que no tolera veleidad de retorno a la primera Nada. Pero si esto es cierto, algo ocurre para que la afirmación se tiña de melancolía. ¿Por qué se altera la fatalmente a salvo primavera? (Primavera ha valido siempre por resurrección y, por lo tanto, nueva creación.) Se altera simplemente el poeta al comprobar que esta fatalidad primaveral es contraria a su fatalidad, esencialmente precedera. El mundo de la primavera da paso a la visión de un mundo contrario: desierto, aridez, lejanía, vil vacío. Lo fatal, lo cierto es el deslizarse como un río, lenta o rápidamente hacia el mar, como en las viejas imágenes clásicas. El amor, suma cotidiana, es, en efecto, salvador y creador como la primavera, pero no de la propia vida: de aquí el conflicto, distinto a las soluciones clásicas que enfrentan el tema del Amor al de Muerte, como en un Quevedo, por ejemplo. Siendo en *Cántico* el amor vencedor de la Muerte, puesto que por amor se engendra y crea otro Ser; no es, en cambio, el vencedor de la propia existencia, segura solo de llegar al mar.

5. CARTA DE PIERRE DARMANGEAT

París, 14 de abril de 1958

Admirado poeta y querido amigo:

Con esta primavera de España, tan conmovedora, y con el desconsuelo de la muerte –¡increíble!– de nuestro Gabriel, hoy me atrevo a contestar a la pregunta que usted me hacía en 14 de marzo... Con toda sencillez y humildad, y perdone si yerro el tiro, que no es nada fácil.

El tema que creo vislumbrar en su soneto «Mundo continuo» es el del triunfo –fatal, por decirlo así– de la vida, con su perpetuo movimiento y plenitud: la fatalidad de esa plenitud consiste tal vez en el mismo encadenamiento riguroso de la sucesión, de la «suma».

Al *coup de dès* de Mallarmé, que deja triunfante el *hasard* (Hasard), se oponen la suma cotidiana, el Ser, que siempre gana, la fatalmente a salvo primavera; de manera que los azares indómitos aparecen como accidentes en el camino.

En la arquitectura interna del poema me llama la atención un paralelismo entre el primer cuarteto y el último terceto:

... jamás tolera

Veleidad de retorno...

... por un mundo siempre cierto,

Sin acción de retorno...

Me parece significativo porque el río, al perderse en el mar, no se pierde realmente, sino que se suma: «Su realidad va dando al mar el río».

Y ya vuelvo a mi mundo de silencio, del que, de ser prudente (*prudens* en latín), no debía de haber salido. [...].

Con el mejor de los recuerdos y un cariñoso abrazo de su devoto

P. Darmangeat

6. CARTA DE JOAQUÍN GONZÁLEZ MUELA

17 de abril de 1958

Querido don Jorge:

Mil gracias por sus dos últimas cartas. El contenido de la última me parece francamente estupendo: ¡mandar al autorizado lector un «puzzle» para que pase distraído el *week-end*! Hace Vd. muy bien en averiguar con quién se juega los cuartos. A mí me aterra. O acierto del todo, o me equivoco de cabo a rabo, y entonces, ¿qué dirá don Jorge?

El soneto, si he acertado, toca un tema cuyo tratamiento me interesa muchísimo en *Cántico*. Aquí le mando, escrito a máquina, mi comentario.

Y también le mando un par de capítulos de mi famoso manuscrito. Se lo iré mandando por entregas, para que lo lea Vd. todo antes de embarcar [...]

Muchos saludos y todo mi agradecimiento

Joaquín González Muela

[En hoja aparte:]

Comentario a «Mundo continuo»

La conquista de lo eterno gracias al amor ya la conocemos desde «Salvación de la primavera». Con el amor y la poesía se ha cometido el atentado, correctamente, contra el cementerio. Sin embargo, ¿por qué se altera «La fatalmente a salvo primavera»? La dificultad de este soneto está en el primer terceto, donde se contesta a la pregunta anterior. ¿Qué es ese «desierto/ Con una flor de pétalos punzantes»? La única clave que tenemos para interpretar ese símbolo no se nos da en el texto guilleniano, sino, según creo, en el verso de Shakespeare que encabeza el poema y que pertenece al soneto XV. En este soneto, Shakespeare se lamenta de la devastación que el tiempo ejerce y de la lucha que el poeta tiene que sostener contra él para ganarle por la mano. Se trata de un conocido tema de la tradición clásica. Este tema, donde en realidad lo roza Guillén es en el soneto que sigue a «Mundo continuo», «En suma», para decir que lo sabe con la cabeza, pero que no le importa. («La Deliciosa femenina» de ese soneto se parece a una de las que cruzan por el escenario de «Tiempo libre». ¡Obsérvese: tiempo libre, no encadenado!)

Ahora bien: en «Mundo continuo» la punzada inevitable del Tiempo parece surgir, y el Tiempo sería (si nos sirve de clave Shakespeare) ese desierto con la

flor punzante (¿el reloj?). La aridez y el desierto pueden significar también el concepto de la «expectación» –amarilla, yacente–, que es como un silencioso latir –el Tiempo.

Nadie puede evitar la lucha contra la idea del Tiempo, ni Guillén siquiera, su asesino. El hombre es flaco (y así aparece en muchos lugares de *Cántico*, junto al tipo más heroico). Pero el poeta, en el soneto que comentamos, vuelve a seguir la lección de siempre: la de las fuerzas sabias de la naturaleza –ahora es el río, no ácrono, sino por encima del tiempo de los hombres flacos, para el cual la medida que rige es «vida».

No estoy de acuerdo con Vivanco (en su *Introducción a la poesía española contemporánea*), que cree que a Guillén, en *Cántico*, le preocupa el Tiempo. (Lo que Vivanco quiere es que le preocupe a nuestro poeta la idea filosófica machadiana, bergsonianana, etc.) Solo le interesa la idea ovidiana-shakespeariana, como tema de meditación poemática (como diría el citado Vivanco), no filosófica. «¿Pero hay Tiempo? Solo una vida.»

Joaquín González Muela

Abril 58

Margarita GARBISU BUESA
Universidad Complutense de Madrid
mgarbisu@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-2025-713X>

VOM HOLOCAUST ZUR FLÜCHTLINGSKRISE. ANTISEMITISMUS
UND ISLAMFEINDLICHKEIT IN VLADIMIR VERTLIBS
VIKTOR HILFT

ANA GIMÉNEZ CALPE
Universitat de València*

Zusammenfassung

Vladimir Vertlib, österreichischer Schriftsteller russisch-jüdischer Herkunft, greift in seinen Erzählungen die antisemitische Gewaltvergangenheit in Mitteleuropa sowie die Gewalt- und Diskriminierungserfahrungen osteuropäischer Juden im 20. Jahrhundert auf. In seinem Roman *Viktor hilft* (2018) wird die Erfahrung der jüdischen Diaspora mit der sogenannten europäischen Flüchtlingskrise, einer seit 2015 aktuellen Gewalt- und Fluchtsituation, verknüpft. In diesem Beitrag wird aufgezeigt, wie der Roman die Erfahrungen unterschiedlicher Gruppen, die unter Verfolgung und Diskriminierung leiden, miteinander in Verbindung bringt. In einem ersten Schritt liegt der Fokus der Analyse auf dem Erinnerungsprozess des Protagonisten, der bei der Verarbeitung seiner Erinnerungen die Erlebnisse der Flüchtlinge aus muslimischen Ländern einbezieht. Im zweiten Schritt wird Vertlibs Text in Hinblick auf die Einbindung des Holocausts und der aktuellen Flüchtlingskrise in öffentliche Diskurse untersucht.

Schlüsselwörter: Antisemitismus, Vertlib, Flüchtlingskrise, multidirektionale Erinnerung.

FROM THE HOLOCAUST TO THE REFUGEE CRISIS. ANTI-SEMITISM AND
ISLAMOPHOBIA IN VLADIMIR VERTLIB'S *VIKTOR HILFT*

Abstract

In many of his novels, the Austrian writer of Russian-Jewish origin Vladimir Vertlib explores both the anti-Semitic past in Central Europe and the experiences of violence and

* Diese Arbeit wird dem Forschungsprojekt «Nuevos paradigmas en la representación cultural de los espacios de violencia de masas: mirar y contar el siglo XX desde el XXI» (PID2022-140003NB-I00) zugeschrieben.

discrimination that Eastern European Jews went through in the 20th century. In his novel *Viktor hilft* (2018), Vertlib also links the experience of the Jewish diaspora to the so-called European refugee crisis, which intensified from 2015. This work analyzes how the suffering of persecution and discrimination of different groups of victims are linked in the novel. Firstly, the analysis focuses on the protagonist's memory process, which integrates the experiences of refugees from Muslim countries when processing his childhood memories. Secondly, the mechanisms of the text are studied to problematize how the Holocaust and the current refugee crisis are linked in public discourses.

Keywords: anti-semitism, Vertlib, refugee crisis, multidirectional memory.

1. EINLEITUNG

More or less 8 to 10 million people go to such exhibitions around the world today, they cry, they ask why people did not react more at the time, why there were so few righteous, then they go home, see genocide on television and don't move a finger. They don't ask why they are not righteous themselves (Cywiński, zitiert in Knittel, 2005: 2).

Auf diese Weise kritisiert Piotr Cywiński, seit 2006 Direktor des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau, die Haltung der Besucher:innen des Lagers, die unfähig sind, die grausamen Ereignisse während des Dritten Reichs mit der Gegenwart zu verbinden. Nach Cywiński soll der Aufarbeitungsprozess über die nationalsozialistische Vergangenheit in einem neuen, aktuellen Kontext stattfinden. Er öffnet somit eine interessante Debatte innerhalb der Gedächtnisforschung: Wie kann die Vergangenheitsbewältigung dazu beitragen, dass ein kollektives Gewissen über gegenwärtige Völkermorde entsteht? Ist es möglich, dass die Bearbeitung des Themas Holocaust zu einem größeren Bewusstsein für das Leiden anderer, in der Gegenwart verfolgter und diskriminierter Gruppen führt? Wie können die Erkenntnisse über den Holocaust auch Raum für das gesellschaftliche Engagement schaffen?

Solche Fragestellungen sind jedoch nur innerhalb eines interdisziplinären Rahmens möglich, der von der Prämisse ausgeht, dass Vergleichsstudien zwischen dem zentralen Ereignis des Holocausts und anderen Geschichten von Gewalt und Verfolgung sinnvoll sind. Studien wie Nathan Sznajders und Daniel Levys *The Holocaust and Memory in the Global Age* (2001), Michael Rothbergs *Multidirectional Memory* (2009)

oder Aleida Assmanns *Das neue Unbehagen der Erinnerungskultur* (2013) haben auf die Möglichkeit einer Verflechtung unterschiedlicher kollektiver Gedächtnisse im öffentlichen Raum hingewiesen, und somit die Art und Weise, wie vergangene gewaltige Ereignisse aufgearbeitet werden, redefiniert¹. Diese Thesen lösten innerhalb der *Memory Studies* zahlreiche Diskussionen aus und leiteten neue Denkrichtungen ein. Eine ähnliche Tendenz lässt sich parallel dazu in der literarischen Produktion feststellen. So sind in den letzten Jahren vermehrt Texte erschienen, die den Holocaust und andere Episoden von Gewalt und Verfolgung miteinander in Verbindung bringen. Vladimir Vertlib, der sich in seinen Romanen wiederholt mit der antisemitischen Gewaltvergangenheit in Ost- und Mitteleuropa auseinandersetzt, verknüpft in *Viktor hilft* (2018) die Judenverfolgung während des Nationalsozialismus mit den Fluchtbewegungen aus muslimischen Ländern, die ab 2015 zu der so genannten Flüchtlingskrise in Europa führte. Dieser Beitrag untersucht, wie die Erfahrungen unterschiedlicher Gruppen, die unter Verfolgung und Diskriminierung leiden, im Roman miteinander in Verbindung gebracht werden. In einem ersten Schritt liegt der Fokus der Analyse auf dem Erinnerungsprozess der Hauptfigur Viktor. Anhand von Michael Rothbergs Theorie der multidirektionalen Erinnerung wird gezeigt, wie Viktor bei der Verarbeitung seiner Erinnerungen die Erfahrungen anderer Opfergruppen integriert. Im zweiten Schritt wird der Frage nachgegangen, wie Vertlibs Roman den Holocaust und die aktuelle Flüchtlingskrise in den öffentlichen Diskursen einbindet. Untersucht der erste Teil des Beitrags die Opferperspektive, so wird im zweiten Teil die Parallelität der verschiedenen Opfergruppen aus Täter: innenperspektive thematisiert und auf die Gemeinsamkeiten von Antisemitismus und Islamfeindlichkeit hingewiesen.

¹ Auch wenn die jeweiligen Vorschläge sich voneinander stark differenzieren, gehen alle von der These aus, dass es möglich ist, sowohl geografisch als auch zeitlich divergierende historische Phänomene, in ihrer transnationalen Dimension, zu untersuchen. Henke und Vanassche (2020) haben den Oberbegriff «Ko-Erinnerung» geprägt, der die Grundgedanken unterschiedlicher Theorien der Gegenwart innerhalb der *Memory Studies* aufgreifen.

2. VLADIMIR VERTLIBS *VIKTOR HILFT* (2018)

Vertlibs Romane werden vor allem aus der Perspektive der inter- und transkulturellen Studien untersucht, denn bereits sein erster Roman, *Abschiebung* (1995), der von dem Versuch einer russisch-jüdischen Familie in die USA einzuwandern erzählt, thematisiert unterschiedliche transkulturelle Erfahrungen. In Leningrad/St. Petersburg geboren, zog Vertlib mit fünf Jahren nach Israel, um sich nach weiteren Exilstationen in Wien niederzulassen. In seinen Erzählungen ruft er sowohl die neuere Geschichte Mitteleuropas als auch die jüngste Vergangenheit der osteuropäischen Länder ins Gedächtnis. Dem deutschsprachigen Publikum bietet Vertlib somit Erzählungen, die die antisemitische Gewaltvergangenheit in Mitteleuropa mit den Erfahrungen von Gewalt und Diskriminierung der osteuropäischen Juden im 20. Jahrhundert verbindet.

In *Viktor hilft* war die Familie des Protagonisten in den 1970er Jahren aus der Sowjetunion nach Österreich ausgewandert und Viktor engagiert sich nunmehr als freiwilliger Helfer in einem Transitlager für Flüchtlinge an der Grenze zwischen Österreich und Deutschland. Der erste Teil des Romans konzentriert sich vor allem auf das individuelle Gedächtnis des Protagonisten; der Text veranschaulicht, wie der Kontakt mit den Flüchtlingen Viktor dazu führt, sich an Erlebnisse und Gefühle aus seiner Kindheit zu erinnern, die er vergessen oder zu vergessen geglaubt hatte. Viktors individuelle Erfahrungen werden mit aktuellen Ereignissen von Flucht in Zusammenhang gebracht. So unterschiedlich beide Fluchterfahrungen sind, erkennt Viktor Gefühle und Empfindungen seiner eigenen Flucht bei den Asylbewerber:innen wieder.

Viktors Engagement als freiwilliger Helfer endet jedoch abrupt, als ihn die Nachricht erreicht, dass seine Tochter, von deren Existenz er bisher nichts ahnte, verschwunden ist. Er folgt den Spuren seiner vermeintlichen Tochter und trifft eine Familie, mit der das Mädchen zusammenlebt und sich als Anhänger:in der AfD herausstellt. Die Handlung der Erzählung ist von den gesellschaftlichen Randgebieten in den Raum einer scheinbaren Mehrheitsgesellschaft migriert. Im zweiten und dritten Teil des Romans wird die Polarisierung der Gesellschaft dialogisch dargestellt, indem der Text entgegengesetzte ideologische Diskurse über die Flüchtlingskrise montiert. Viktors Judentum sowie

seine Arbeit als ehrenamtlicher Helfer im Flüchtlingslager führen während der Gespräche kontinuierlich zu Verweisen auf den Holocaust. Es werden nicht mehr die individuellen Erfahrungen des Kindes, das vor dem Antisemitismus aus der Sowjetunion flieht, sondern die gegenwärtigen Fluchtbewegungen aus muslimischen Ländern mit der kollektiven NS-Vergangenheit in Mitteleuropa in Zusammenhang gebracht.

3. DIE KONFRONTATION MIT DEN INDIVIDUELLEN ERINNERUNGEN: VIKTORS MULTIDIREKTIONALER ERINNERUNGSPROZESS

Die Änderungen der zeitlichen Abfolge der Erzählung sind eine Konstante im ersten Teil des Romans. Detaillierte Beschreibungen über den Alltag des Protagonisten Viktor im Durchgangslager in Salzburg werden wiederkehrend mit seinen Kindheitserinnerungen montiert, ohne dass der Erzähler explizit darauf hinweist, dass es sich in diesen Fällen um Erinnerungen handelt. So unterschiedlich die jeweiligen historischen Kontexte sind, verweist die Wiederholung von Elementen darauf, dass Viktors Erfahrungen als Migrantenkind und die der gegenwärtigen Flüchtlinge aus islamischen Ländern in einem gemeinsamen Raum der Ko-Erinnerung (Henke und Vanassche, 2020) fließen. Die Parallelität der Erfahrungen wird jedoch nicht explizit vom Erzähler geschildert, sondern durch die Wiederholung von ähnlichen – und vergleichbaren – Situationen geschaffen.

Der Anfang des Romans bildet einen von den erwähnten Momenten, in denen Situationen unterschiedlicher Zeitebenen nacheinander beschrieben werden. Die Eingangssequenz fängt mit der Beschreibung einer Begegnung in einer unidentifizierten Zeit zwischen einem unidentifizierten Mann und einem unidentifizierten Kind an, das zusammen mit seiner Mutter in einem fremden Land angekommen ist. Das Verhältnis zwischen dem Mann und dem Kind wird von unterschiedlichen Dichotomien, wie oben–unten, alt–jung und mächtig–ohnmächtig, bestimmt:

Der Mann beugte sich hinunter zu dem Kind. Das Kind wich aus, machte einen Schritt zurück. [...] Der Tonfall der Sprache, den das Kind zu deuten glaubte, obwohl es kein Wort verstand, machte ihm Angst. Der

Mann war alt. Alt, traurig und mächtig. [...] Hinter der scheinbaren Freundlichkeit des Mannes erkannte das Kind den Spott, dem es immer öfter ausgesetzt war, jenes ungeduldige Staunen, die Empörung der Erwachsenen, die ihm die Schamröte ins Gesicht trieben. Die dicken Finger mit den eingerissenen Fingernägeln näherten sich dem Kind, die Finger der anderen Hand umklammerten eine Tafel Schokolade. Das Kind wusste, dass es die Schokolade haben könnte, wenn es den Fingern erlauben würde, durch sein Haar zu streichen oder seine Wange zu tätscheln, aber es konnte und wollte sich nicht berühren lassen. [...] Seine Mutter wechselte mit dem Mann einige Sätze in der fremden Sprache. Sie sprach sehr langsam, stockend, und ihr Tonfall ließ jene Selbstsicherheit vermissen, die das Kind sonst von ihr kannte (Vertlib, 2018: 7-8).

An diese Textstelle schließt sich eine ähnliche Situation an, doch diesmal bekommt das Kind nicht Schokolade, sondern «Süßigkeiten und Kekse» (Vertlib, 2018: 8) und die Identität einer der Figuren wird den Leser:innen offenbart; es handelt sich um Viktor, der in diesem Fall die Rolle des Mannes, des Gebenden, übernimmt: «Viktor hielt dem Kind den geflochtenen Korb mit Süßigkeiten und Keksen hin. Die Augen des Kindes leuchteten auf, doch war es zu scheu, in den Korb zu greifen, und schaute seine Mutter fragend an» (Vertlib, 2018: 8). Dass die Eingangssequenz von einer Erinnerung Viktors handelt, wird erst im nächsten Abschnitt deutlich, als der Erzähler die Geschichte fortsetzt, und das Kind jetzt mit dem Namen Viktor identifiziert. Im Text werden zwei ähnliche Situationen aus unterschiedlichen Zeitebenen nacheinander montiert, in der Viktor sowohl die Rolle des Kindes als auch des erwachsenen Mannes hat.

In beiden Fällen wird das Geschehene aus Viktors Perspektive erzählt. Wie im Rest des Romans, privilegiert der personale Erzähler Viktors Sichtweise. Diese Erzählsituation bedingt, dass die Leser:innen Zugang zu Viktors Gefühlen und Erinnerungen haben, doch keine Information über die Gedanken und Gefühle der anderen Figuren bekommen. So bleiben in der zweiten Sequenz, in der Viktor als erwachsener Mann versucht, den Flüchtlingen beim Überschreiten der Grenze zwischen Österreich und Deutschland zu helfen, die Ängste und Fremdheitserfahrung des Flüchtlingskindes unerwähnt, denn alles wird ausschließlich aus Viktors Perspektive erzählt. Dadurch werden die Ähnlichkeiten, die Viktor zwischen den zwei Szenen zu erkennen glaubt,

bewusst hervorgehoben. Die Frau hat «denselben Blick wie Jahrzehnte zuvor Viktors Mutter, eine Mischung aus Wehmut, Angespanntheit, Erschöpfung und Resignation» (Vertlib, 2018: 8) und «die Wangen und Ohrenspitzen des Kindes» (Vertlib, 2018: 9) laufen genauso rot an, wie es häufig bei dem Kind in der ersten Sequenz der Fall war: «Hinter der scheinbaren Freundlichkeit des Mannes erkannte das Kind den Spott, dem es immer öfter ausgesetzt war, jenes ungeduldige Staunen, die Empörung der Erwachsenen, die ihm die Schamröte ins Gesicht trieben» (Vertlib, 2018: 7). Viktor interpretiert den Blick der Mutter und die Röte des Kindes nach den eigenen Erfahrungen und bringt somit beide Situationen in Verbindung.

Die mangelnde Konkretisierung der Figuren in der Eingangssequenz betont nach Johanna Öttl die Allgemeinheit von Fluchterfahrungen: «Diese sprachlichen und erzählerischen Mittel entwerfen die Szene des hilflosen Kindes begleitet von einer eingeschüchternen Mutter, der ein befremdender Mann zur Hilfe kommt, als archetypisch und betonen die Universalität der Situation» (Öttl, 2020: 111). Eben dieses Modell der universellen Zugehörigkeit macht Viktors Erinnerungsprozess sichtbar. Das Bewusstsein des geteilten Leidens entsteht in dem Moment, in dem die Situationen in der Gegenwart mit den Erinnerungen des Protagonisten in Verbindung gebracht werden. Die Vergangenheit wird auf diese Weise von der Gegenwart aus neu geformt und interpretiert. Die Begegnung zwischen Viktor und den Flüchtlingen ist nicht nur ein bloßer Auslöser für Viktors Erinnerungsprozess. Dieser findet statt, als Viktor in der Gegenwart identifiziert, wie er – und seine teilweise verdrängte Vergangenheit – mit den Erfahrungen der angekommenen Flüchtlinge verknüpft sind. Erst nach der Begegnung mit dem Flüchtlingskind und seiner Mutter bezieht er die Geschichte anderer Opfer auf die eigene Geschichte und beginnt sich mit seinen eigenen Kindheitserlebnissen auseinanderzusetzen. Im Sinne von Rothbergs (2009) Konzept der multidirektionalen Erinnerung wird Viktors Beziehung mit der eigenen Vergangenheit durch die Erfahrungen anderer bedingt. Sein Erinnerungsprozess veranschaulicht den multidirektionalen Charakter, den Rothberg (2009: 5) Erinnerungen zuschreibt: «Our relationship to the past does partially determine who we are in the present, but never straightforwardly and directly, and never

without unexpected or even unwanted consequences that bind us to those who we consider other».

Ein weiteres Beispiel ist die Darstellung in zwei unterschiedlichen Sequenzen des Romans von Kindern, die ein Schiff zeichnen, um sich «von all den Ungeheuern» (Vertlib, 2018: 92) zu befreien. Wie in der untersuchten Eingangssequenz trägt das Kind am Anfang keinen Namen: «Das Kind stand vom Boden auf, setzte sich auf den Stuhl, knipste die Tischlampe an und zeichnete das Schiff, [...] zeichnete so lang, bis es alles vergessen hatte, bis es sich frei fühlte, endlich befreit von all den Ungeheuern» (Vertlib, 2018: 92). Berücksichtigt man den historischen Kontext der im Roman beschriebenen Fluchterfahrungen, könnte man denken, dieses traumatische Erlebnis gehöre einem Kind, das bei seiner Flucht das Mittelmeer überquert. Doch, wie in der Eingangssequenz, wird die Handlung weiterentwickelt und am Ende als eine Erinnerung Viktors aufgezeigt:

In Wirklichkeit war das Kind noch nie auf einem Schiff gewesen und kannte das Meer nur aus dem Fernsehen, und sein Gesicht schmerzte, das rechte Ohr dröhnte nach dem Schlag des fremden Mannes in der Straßenbahn.

Zweimal hatte der kräftige Mann Viktor geschlagen. [...] Die anderen Fahrgäste hatten weggeschaut, manche gelächelt, einige den Kopf geschüttelt. Jemand hat gesagt, das Kind sei schlecht «erzogen», und als Viktor an der nächsten Haltestelle ausstieg, hörte er das Wort «schamlos» hinter seinem Rücken (Vertlib, 2018: 92).

Das Schiff in der Zeichnung weist nicht auf eine physische Flucht übers Meer, sondern auf das Bedürfnis des Kindes nach einer emotionalen Flucht vor Rassismus und Diskriminierung hin. Wird am Anfang der allgemeine Charakter solcher Erfahrungen hervorgehoben, wird im Folgenden das Geschehen an einen konkreten Ort gebunden: das Wien der 1970er Jahre, in dem Viktor von einem fremden Mann grundlos geschlagen wurde, ohne dass die anderen Fahrgäste versuchten, das Kind zu schützen.

Viktors Kindheitserfahrungen werden im nächsten Kapitel mit dem Leiden der Flüchtlinge aus muslimischen Ländern in Verbindung gebracht, als Viktor, diesmal als Erwachsener, ein Kind im Transitlager findet, das genauso ein Schiff zeichnet. Die Figur des Kindes im Boot

wird jedoch von vier weiteren Figuren im Wasser begleitet, die, wie Viktor und die anderen Ehrenamtlichen erfahren, «die vier Kinder, die auf der Überfahrt von der Türkei nach Lesbos ertrunken sind» (Vertlib, 2018: 107), darstellen. Der historische Kontext der jeweiligen Situationen wird im Roman deutlich beschrieben. Der physische Schmerz durch die Schläge, die Viktor in der Straßenbahn bekommt, ist nicht mit dem Tod der Kinder im Mittelmeer gleichzusetzen. Ebenso wenig kann man Viktors Wut und Traurigkeit mit den Gefühlen des Flüchtlingskindes über den Verlust der anderen Kinder im Meer gleichstellen. Die Analogie besteht jedoch darin, dass der Erzähler zwei leidende Kinder schildert, die auf ähnliche Weise versuchen, ihre Gefühle zu zeigen, um sich in einer feindlichen Welt verständlich zu machen. Beide Erfahrungen finden im Sinne von nicht-konkurrenzfähigen Gedanken ihren Platz im Roman und veranschaulichen die traumatischen Erlebnisse, die beide Figuren ausdrücken wollen. Die Koexistenz von Erfahrungen im Roman trägt nicht zu der Opfer-Konkurrenz bei, sondern zu neuen Möglichkeiten, dass unterschiedliche Diskriminierungserfahrungen die jeweilige eigene Erfahrung in ein neues Licht rücken. Während der Fokus von Rothberg von der These ausgeht, dass die Erinnerungskultur auf koexistierenden Erinnerungen basiert, die einander bereichern, setzt sich Vertlibs Roman dagegen mit dem inneren Vorgang des Protagonisten auseinander. Bei Vertlib geht es in diesem Sinne weniger um die Verflechtung unterschiedlicher kollektiver Gedächtnisse im öffentlichen Raum, als um Viktors individuellen Erinnerungsprozess, der auf jeden Fall «elements of alterity and forms of commonality with others» (Rothberg, 2009: 5) in die Verarbeitung seiner Erinnerungen integriert. Im Gegensatz zu Rothberg, der die multidirektionale Erinnerung als ein kollektives Gedächtnis charakterisiert, wird in den untersuchten Passagen des ersten Teiles von *Viktor hilft* dargestellt, wie Viktor seine eigenen, biographischen Erinnerungen verarbeitet. Der Text unterläuft jedoch die Vorstellung, die auch Rothberg (2009: 4) hinterfragt, dass sowohl die Identität als auch das Gedächtnis rein und authentisch sind. Bei Viktors Akt des Erinnerns spielen nicht nur seine Migrationsbiographie eine Rolle, sondern auch die Erfahrungen anderer Opfer. Im Sinne von Maurice Halbwachs Konzept der Gedächtnisrahmen (*cadres sociaux*) werden Viktors individuelle Erinnerungen stark vom sozialen Bezugsrahmen der Gegenwart bedingt

(vgl. Halbwachs, 1994: 79). Ebenso betonen Confino und Fritzsche (2002: 5) den sozialen Charakter des Gedächtnisses: «Memory [is] a symbolic representation of the past embedded in social action», und heben die Abhängigkeit der individuellen Beziehungen von kollektiven Prozessen hervor. Viktors Erinnerungsarbeit funktioniert zwar multidirektional, denn sie findet nicht als isolierter Prozess statt, wird aber durch die Leiderfahrungen anderer bedingt.

Eine Untersuchung der Parallelität zwischen Viktors Biographie und der Gegenwart der Flüchtlinge bietet sich daher an. In seiner Analyse hinterfragt Stuart Taberner allerdings, ob der Text das Leiden der Flüchtlinge in der Gegenwart sichtbar macht. Nach Taberner (2021: 253) haben diese keine Stimme im Roman und ihr Leiden wird in den Hintergrund gedrängt:

Indeed, references to anti-Semitism in Poland between the wars, in the Soviet Union, during the Nazi period, and in Ukraine after 1945 (V, 77) reaffirm Jewish suffering but may not always encourage compassion for more distant others whose stories place beyond the horizon.

Für Taberner (2021: 254) veranschaulicht dieser Aspekt die Beschränkungen einer europäischen Erzähltradition und somit «[the] inability to think beyond the histories and preoccupations of its own continent». Es ist unbestreitbar, dass nicht die leidvollen Bedingungen, die die Flüchtlinge auf ihren Weg nach Europa finden, im Vordergrund des Romans stehen, und in Vertlibs Roman die schon bekannten Topoi bzw. Darstellungsformen über den Holocaust nicht zu einer eigenen Sprache führen, um die Geschichte der heutigen Flüchtlinge zu erzählen. Aufgezeigt werden soll im Weiteren, dass es im Roman hauptsächlich um Viktors individuelle Erinnerungsarbeit und die Reaktion der europäischen Bevölkerung auf die Ankunft der Flüchtlinge geht. Das Nebeneinander unterschiedlicher Leiderfahrungen zeigt eben die Komplexität der Identitäten von Bewohner:innen einer globalen Welt auf. Viktors Verarbeitung seiner Erinnerungen entspricht einem unsere Zeit charakterisierenden pluralistischen und beweglicheren Erinnerungskonzept (Henke, 2020: 14). Die Konfrontation mit dem «Anderen» spielt eine zentrale Rolle und erlaubt Viktor, die Erlebnisse der Flüchtlinge in die eigene Erinnerungsarbeit einzuordnen und seine eigene Vergangenheit neu zu bewerten.

4. DER DIALOG ÜBER DIE GEGENWÄRTIGE FLÜCHTLINGSKRISE

Haines (2009: 233) hat bereits in Vertlibs Romanen *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (2001) und *Letzter Wunsch* (2006) auf den dialogischen und polyphonen Charakter seiner Erzählungen hingewiesen. Diese Lektüre lässt sich auch in Vertlibs Roman *Viktor hilft* fortsetzen. Viktors private und innere Konfrontation mit den eigenen und familiären Erinnerungen im Transitlager treten im zweiten und dritten Teil des Romans in den Hintergrund. Stattdessen rückt ein gesellschaftlicher und öffentlicher Dialog über die gegenwärtige Flüchtlingskrise ins Zentrum. Nachdem Viktor von einer ehemaligen Freundin die Nachricht bekommt, dass ihre vermutlich gemeinsame 23jährige Tochter Lisa das Elternhaus verlassen hat und nunmehr bei zwei Anhänger:innen der AfD wohnt, verlässt er seine Heimatstadt Freilassing und reist in die Stadt, in der sich Lisa aufhält. Seine Entscheidung scheint überraschend, denn er weiß, dass das Mädchen nicht seine Tochter sein kann, da Viktor als Folge einer Mumpserkrankung unfruchtbar ist. In Viktors zahlreichen Gesprächen mit den Geschwistern Beate und Bruno Beck, die als Anhänger:innen der AfD ihre Fremdenfeindlichkeit nicht verbergen, sowie mit deren Cousine Barbara und ihrem Mann, die eine positive Einstellung zu Flüchtlingen vertreten, wird die verstärkte ideologische Polarisierung der Gesellschaft nach 2015 aufgezeigt. Der Text ist dialogisch gestaltet (Miša, 2019: 5): Ein Großteil des zweiten und dritten Teils des Romans ist als eine Abfolge von Gesprächen geschrieben, in denen die unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen zu der Flüchtlingskrise aufgegriffen werden. Doch auch im metaphorischen Sinne entfaltet der Text einen weiteren Dialog, und zwar zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Wurden im ersten Teil Viktors Erlebnisse als Flüchtlingskind mit den Erfahrungen der Flüchtlinge aus muslimischen Ländern, von denen er Zeuge wird, verbunden, so zeigen die konstanten Verweise auf den Holocaust in den Gesprächen im zweiten und dritten Teil die Art und Weise, wie der Holocaust und die aktuelle Flüchtlingskrise in den öffentlichen Diskursen sehr wohl miteinander in Verbindung gebracht werden.

Dass die NS-Vergangenheit und der Holocaust eine zentrale Anspielung bei der Darstellung und Reflexion um Fluchterfahrungen und

Verfolgung im Roman sind, macht das Gedicht *Die Grenzen*, das dem Roman voransteht, kenntlich (Öttl, 2020: 110). Es veranschaulicht die Gefühle der Fremdheit und Isolation des lyrischen Ichs als Folge kultureller und sprachlicher Grenzen:

Die Worte
reichen wir uns
wie Schlüssel
Sie passen nicht
und schließen nicht auf (Vertlib, 2018: 5)².

Die Verse klingen zu Beginn des dritten Teils des Romans wieder: «Ich kenne die anderen, wie man ein Haus kennt, an dessen Toren man vorübergeht. Die Worte reichen wir uns wie Schlüssel. Sie passen nicht und schließen nicht auf» (Vertlib, 2018: 212). Viktor eignet sie sich an und schreibt sie neu, auch wenn er nicht sicher ist, ob und wo er den Text gelesen hat: «Viktor weiß nicht mehr, wo er das gelesen hat. Oder hat er es selbst erfunden und bildet sich ein, es gelesen zu haben?» (Vertlib, 2018: 212) Wenn auch nicht bewusst, ordnet Viktor seine Reflexionen über Fluchterfahrungen in die Tradition der Lyrik jüdischer Holocaust-Überlebender ein. Radzyners Gedicht wird im Roman nicht nur im Hinblick auf ihre persönlichen Erfahrungen ins Gedächtnis gerufen, sondern als eine paradigmatische Darstellungsform, sich mit der Erfahrung der Flucht literarisch auseinanderzusetzen.

Auch das Szenario, in das die Handlung der zwei letzten Teile des Romans verlagert wird, weist auf die paradigmatische Rolle des Holocausts bei der Auseinandersetzung mit Geschichten von Verfolgung und Diskriminierung. In der fiktiven Stadt der deutschen Provinz Gigricht wohnt Lisa mit den Geschwistern Beck neben einer Flüchtlingsunterkunft in der Sophie-Scholl-Straße³. Eine neue

² Die Verfasserin, Tamar Radzyner (1927 in Łódź geboren, 1991 in Wien verstorben), war Widerstandskämpferin im Ghetto ihrer Stadt und Holocaust-Überlebende. Sie war in Auschwitz-Birkenau, Stutthof und Flossenbürg inhaftiert. Nachdem sie sich 1959 in Wien niederließ, fing sie an, ihre literarischen Texte auf Deutsch zu schreiben. Mit dem Gedicht veranschaulicht sie die Gefühle der Fremdheit und Isolation des lyrischen Ichs als Folge kultureller und sprachlicher Grenzen. Zu der Biographie von Radzyner vgl. Kaiser (2008). Zitiert in Öttl (2020: 110).

³ Der fiktive Name Gigricht ist auch der Handlungsort von mehreren anderen Romanen Vertlibs, wie *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (2001), *Letzter Wunsch* (2003) und *Am Morgen des zwölften Tages* (2009).

Flüchtlingsunterkunft, die unter Ablehnung einiger Nachbar:innen eingerichtet wird, befindet sich in der Straße des 20. Juli. Die Kontroverse um die Anwesenheit der Flüchtlinge in Deutschland wird innerhalb eines gesellschaftlichen Kontexts eingebettet, der eine intensive Auseinandersetzung des Landes mit der NS-Vergangenheit und dem Gedenken des nationalsozialistischen Widerstands zeigt.

Vor allem in den Unterhaltungen zwischen Viktor und den anderen Figuren kommt es kontinuierlich zu Kommentaren, die auf Parallelen und Unterschiede zwischen der NS-Vergangenheit und der jüngsten Flüchtlingskrise verweisen. Diese Gespräche unterstreichen nicht nur den schon besprochenen dialogischen Charakter des Romans, sondern auch die Dominanz der diskursiven Ebene bei der Figurenkonzeption. Auch wenn die Figuren Personen aus Fleisch und Blut sind, die von ihrer persönlichen und gesellschaftlichen Situation bestimmt werden, so tauchen sie im Roman vor allem als Sprecher:innen von Diskursen auf. Die Figuren werden demzufolge nicht so sehr als Repräsentant:innen einer äußeren Wirklichkeit konstituiert, sondern vielmehr als Vertreter:innen unterschiedlicher ideologischer Positionen präsentiert. Sowohl Beates und Brunos Äußerungen als auch Barbaras und Günters Kommentare veranschaulichen die unterschiedlichen ideologischen Positionen, die sich in den letzten Jahren in Europa als Reaktion auf die Fluchtbewegungen aus islamischen Ländern ergeben haben.

Die zahlreichen Gespräche, die im Roman mit Online-Artikeln oder Facebook-Postings verwoben werden, weisen auf das breite ideologische Spektrum der deutschen und österreichischen Gesellschaft hin. Diese Montage unterschiedlicher Textsorten bedingt auch den dialogischen und polyphonen Charakter des Romans. Damit wird einerseits die privilegierte Position des Erzählers destabilisiert, wie schon Haines (2009: 235) in ihren Analysen anderer Werke von Vertlib im Sinne von Bachtins Konzeption der Polyphonie hingewiesen hat. Andererseits haben die impliziten Leser:innen direkten Zugang zu den ideologischen Postulaten der Figuren, die in Form von Facebook-Postings mehr als je ihren diskursiven Charakter veranschaulichen. In ihnen verschwinden die Körper der Figuren sowie ihre persönlichen Erfahrungen bzw. Biographien. Was bleibt sind ihre Worte, ihre Diskurse. Dies lässt sich schon bei dem ersten Auftreten der

Geschwister Beck erkennen. Bevor Viktor sie zum ersten Mal trifft, liest er Beates letztes Posting auf Facebook. Beate wird im Voraus durch ihren ideologischen Diskurs und nicht ihr Handeln oder ihre persönlichen Erfahrungen charakterisiert:

Auf der Gegensprechanlage findet Viktor sofort den Namen *Beck*, doch bevor er den Knopf drückt, hält er noch ein letztes Mal inne, klappt sein Smartphone auf, steigt in Facebook ein, gibt den Namen *Beate Beck* ein. [...] Beate Becks neuester Kommentar trägt den Titel: *Das linksgrün versiffte Narrativ hat endgültig die Macht über die Gehirne der Schlafschafe übernommen!* (Vertlib, 2018: 126; Hervorh. im Original).

Der Roman zeigt somit die wesentliche Rolle auf, die die neuen Technologien und Social Media «zur Verbreitung und Festlegung unterschiedlicher Realitätsdeutungen» (Bescansa, 2021: 57) spielen. So leistet nach Bescansa (2021: 60) der Roman «Gedächtnisarbit», indem der Text die gegenwärtige soziale und ideologische Realität darstellt und die unterschiedlichen Interpretationen über das Geschehene reflektiert.

Von besonderem Interesse für meine Analyse ist, wie Viktors Judentum in den unterschiedlichen Debatten und Diskussionen zwischen den Figuren mehrmals aufgegriffen und mit seiner Tätigkeit als Helfer im Durchgangslager in Salzburg in Verbindung gebracht wird. Für Bruno ist Viktors Verhalten, wie auch der Umgang Deutschlands mit der Flüchtlingskrise im Hinblick auf die NS-Vergangenheit des Landes, unverständlich:

«Versteh mich bitte nicht falsch», sagt Bruno schnell. «Ich habe eine absolute positive Einstellung zu Juden. Absolut! Bedingungslos. Das kannst du mir glauben. Ich war schon einige Male in Israel und finde das Land großartig. Ich finde es beschämend, dass ausgerechnet wir Deutschen heute so viele Araber und Moslems bei uns aufnehmen. Das ist unverantwortlich, unter anderem auch gegenüber unseren jüdischen Mitbürgern. Merkel hat...» (Vertlib, 2018: 134).

Brunos angeblicher Respekt für die Juden sind für ihn ein weiteres Argument, um Araber und Muslime, die er im selben Gespräch als «Antisemiten» (Vertlib, 2018: 134) bezeichnet, zu kritisieren. Doch Viktor unterbricht Brunos Rede: «Ich helfe diesen sogenannten Antisemiten, und zwar gerade, weil ich Jude bin» (Vertlib, 2018: 134). Nicht nur stellt

er den angeblichen Antisemitismus der Araber in Frage; darüber hinaus beruft sich Viktor auf sein Judentum, um sich mit anderen Verfolgten und zur Flucht gezwungenen Gruppen zu solidarisieren. Viktor destabilisiert Brunos Versuch, den arabisch-jüdischen Konflikt in Palästina zu instrumentalisieren, indem er das Judentum nicht mit den zionistischen Interessen in Israel als viel mehr mit der historischen Fluchterfahrungen der Juden verbindet.

Als in einem anderen Gespräch, diesmal mit der linksliberalen Barbara und ihrem Mann Günter, Barbara behauptet, «[d]ie Moslems sind die Juden von heute» (Vertlib, 2018: 184), setzt sich Viktor mit der Gleichsetzung vom Holocaust und den gegenwärtigen Fluchtbewegungen aus muslimischen Ländern kritisch auseinander: «“Die Moslems sind nicht die Juden von heute”, sagt Viktor. “Historische Vergleiche sind interessant, aber selten richtig”» (Vertlib, 2018: 184). Wieder weigert sich Viktor, die NS-Vergangenheit zu instrumentalisieren, um vereinfachte Lektüren für die gegenwärtige Krise zu finden. Versucht Barbara mit dem Verweis auf die Shoah, die Diskriminierung und Verfolgung der Flüchtlinge anzuprangern, so lehnt Viktor die Identifikation der Flüchtlinge mit den Juden während des Dritten Reiches ab. Öttl (2020: 115) liest Viktors Antwort als «poetologisches Prinzip des Romans», bei dem es nicht darum geht, Juden und Flüchtlinge aus muslimischen Ländern miteinander gleichzusetzen, sondern vielmehr um die Kritik an fremdenfeindlichen Verhalten, die in verschiedenen historischen Kontexten sowohl die Juden als auch die heutigen Flüchtlinge erlitten haben bzw. erleiden.

Viktors Reaktion auf die Kommentare von Bruno und Barbara veranschaulicht, dass er sich weigert, Vergleiche zwischen dem Holocaust und der gegenwärtigen Migrationskrise auf der Grundlage vereinfachender Argumente anzustellen. Dennoch ergibt der Vergleich von diesen zwei disparaten historischen Ereignissen einen Sinn, wenn man sich auf die Perspektive derjenigen konzentriert, die den Anderen beschimpfen, bedrohen oder verfolgen. In diesem Sinne stellt ein Kommentar zu einem von Beates Facebook-Posting die Verbindung von Juden und Moslems unumwunden und deutlich dar; beide Gruppen sind Opfer rechtsextremer Gewalt:

Auf den Punkt gebracht!; Beate wie immer brillant!, [...] Für jeden Terroranschlag drei Moscheen sprengen und tausend Moslems in ihre Herkunftsländer zurückschicken! Dann haben wir bald überhaupt keine Probleme mehr; Ich sag's ja: Merkel muss weg!; Wir werden die Invasoren besiegen, werft jetzt schon die Öfen an: Es wird Asche regnen und es wird nicht unsere sein! (Vertlib, 2018: 164; Hervorh. im Original).

Durch den Verweis auf die Öfen und die Asche wird die gegenwärtige rechtsextreme Islamfeindlichkeit mit antisemitischen NS-Diskursen verbunden. Auch wenn die Ausgangsposition und Erfahrungen der Juden, die während des Zweiten Weltkriegs ermordet wurden, mit denen der heutigen Flüchtlingen aus islamischen Ländern nicht austauschbar sind, so betrachtet die Person, die den Kommentar geschrieben hat, beide Gruppen auf eine ähnliche Weise.

Die Verknüpfung zwischen heutigem Antiislamismus und dem Antisemitismus während der NS-Diktatur sowie die Gegenwartigkeit antisemitischen Gedankenguts werden in den letzten Kapiteln des Romans hervorgehoben. Wie Viktor in der Online-Ausgabe des *Gigrichter Tagesblattes* liest, kam es bei der Demonstration gegen die Eröffnung einer neuen Asylunterkunft in der Straße des 20. Juli zu Straßenschlachten zwischen Neonazis und Antifaschisten, bei denen die neue Asylunterkunft in Brand gesteckt wurde. Die Reden von den Veranstalter:innen, berichtet der Artikel, trugen «zur Eskalation der Lage bei» (Vertlib, 2018: 268; Hervorh. im Original). Unter den Redner:innen sind Bruno Beck, als 1. Stellvertretender Kreisvorsitzender der AfD, aber auch Detlev Jäger, Vorsitzender der lokalen NPD. Ein Teil von Jägers Rede wird im zitierten Artikel wörtlich wiedergegeben: «Die Juden schicken uns das ganze Muselpack, sie haben den Masterplan für den Genozid an uns Deutschland entwickelt. Was Juden heute tun, ist ihre Rache für die Gaskammer von gestern» (Vertlib, 2018: 269; Hervorh. im Original). Viktors Erfahrungen von Antisemitismus, so wie er sie in seinen Kindheitserinnerungen in Wien der 1970er Jahre aufgegriffen hat, gipfeln im heutigen Deutschland in öffentlichen Hass-Parolen, die sowohl die Juden als auch die Moslems einbeziehen. Jägers öffentlicher Diskurs problematisiert nicht nur das Narrativ einer erfolgreichen Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in Deutschland, sondern entlarvt die Verbindungen von Antisemitismus und Islamfeindlichkeit beim Diskurs der extremen Rechten in Deutschland. Die Figur Viktor hinterfragt die Behauptung, die

Situation der Juden während des Holocausts und die der aktuellen Flüchtlinge wären vergleichbar. Auf narrativer Ebene hingegen deckt der Text dieselben Mechanismen des Hasses auf, die dem Antisemitismus und Antiislamismus zugrunde liegen.

Am nächsten Tag, kurz vor der gemeinsamen Abreise von Viktor und Lisa nach Wien, findet vor der abgebrannten Asylunterkunft ein öffentliches Pressegespräch mit Bruno Beck statt. Bruno ist von seinen Parteiämtern enthoben, da er sich am Vortag bei seinem Vorredner Jäger bedankt hatte und von diesem behauptete, er habe «*“manches, in bewährter Manier auf den Punkt” gebracht*» (Vertlib, 2018: 269; Hervorh. im Original). Doch zu einem gewissen Punkt stehen Brunos Erklärungen nicht mehr im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Publikums. Während der Presseerklärung ist Arok, ein Flüchtling, dem Viktor zuerst im Transitlager und danach in der Asylunterkunft in Gigricht begegnet, auf das Dach der abgebrannten Unterkunft gestiegen, um Suizid zu begehen. Die Haltung der Deutschen gegenüber Aroks Leiden ruft, wenn auch *ex negativo*, das Verhalten der deutschen Bevölkerung zum NS-Regime ins Gedächtnis. Behauptete man in der Nachkriegszeit, dass die deutsche Bevölkerung nichts von der systematischen Vernichtung der Juden in den Konzentrationslagern gewusst habe, so werden die Menschen, die sich neben der Asylunterkunft befinden, direkte Zeugen von Aroks Verzweiflung und Ausweglosigkeit. Arok wird für sie ein Spektakel, das sie filmen und fotografieren, ein Spektakel, von dem sie jedes Detail beobachten können. Der spektakuläre Charakter der Szene wird ironisch zugespitzt, als Arok springt: «Die Arme nach vorne gestreckt. So als mache er einen Hechtsprung in ein Schwimmbecken. Ein Aufschrei geht durch die Menge, der in ein Raunen übergeht. Einige Menschen beginnen zu klatschen. Einige schreien sogar: “Bravo!”» (Vertlib, 2018: 281). Arok überlebt, doch nur, weil die Feuerwehr ein Sprungtuch vorbereitet hatte. Die Szene hebt erneut die ideologische Polarisierung der Gesellschaft hervor. Die Stimmen, die sich Sorgen um Aroks Leben machen, werden von vielen würdelosen Ausrufen, wie «Spring, Neger, spring! Hopp, hopp, dann hast du für immer Asyl bei uns» (Vertlib, 2018: 279) überlagert. Arok wird somit zum sichtbaren Opfer der gegenwärtigen Islamophobie, die im Roman zusammen mit der Kontinuität des Antisemitismus aufgezeigt wird.

5. SCHLUSS

Vladimir Vertlib schildert in *Viktor hilft* die ideologische Polarisierung der Gesellschaft, die sich ab 2015 mit dem Ausbruch der so genannten Flüchtlingskrise zuspitzt. Die Parallele zwischen der gegenwärtigen Situation der Flüchtlinge und Viktors Erfahrungen als Migrantenkinder aus der Sowjetunion ist als Hinweis auf eine allgemeine Problematik bei Fluchtbiographien zu verstehen. Diese wird erst sichtbar, als Viktor sich mit seinen eigenen Erinnerungen auseinandersetzt. Viktors Erinnerungsprozess ist im Sinne Rothbergs multidirektional: Er ist nur insofern produktiv, nachdem es Viktor gelingt, die Erfahrungen anderer Verfolgter in die eigenen Erinnerungen zu integrieren. Aufgrund von Viktors Judentum und den zahlreichen Versuchen, die gegenwärtige Flüchtlingskrise mit der Verfolgung der Juden während der NS-Diktatur zu verbinden, steht der Holocaust – sowohl im Paratext als auch im literarischen Text selbst – im Mittelpunkt des Romans. Werden unterschiedliche Diskurse, mit denen beide verfolgte Gruppen in Verbindung gebracht werden, von Viktor unterlaufen, so macht der Text auch deutlich, dass im Diskurs der extremen Rechten in Deutschland Antisemitismus und Islamfeindlichkeit untrennbar miteinander verbunden sind. In der Täter:innenperspektive gehen die zwei disparaten historischen Ereignisse klanglos ineinander über, indem sowohl Juden als auch Moslems innerhalb der xenophoben Diskurse als Feinde charakterisiert werden. Vertlibs Werk zielt darauf, die Logik dieser Diskurse, deren Opfer Juden und Moslems sind, bloßzustellen und mit der Figur Viktor eine differenziertere Diskussion zu bewirken.

LITERATURVERZEICHNIS

- ASSMANN, Aleida (2013): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München: C.H. Beck.
- BESCANSÀ, Carme (2021): «Prospektives Gedächtnis, prospektive Heimat: Eine ethische Haltung in Vladimir Vertlibs Roman *Viktor hilft*». In Iztueta, Garbiñe *et al.* (Hrsg.): *Heimat und Gedächtnis heute. Literarische*

- Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur.* Bern: Peter Lang, 53-66 (<https://doi.org/10.3726/b18334>).
- CONFINO, Alon und FRITZSCHE, Peter (2002): «Introduction». In Confino, Alon und Fritzsche, Peter (Hrsg.): *The Work of Memory. New Directions in the Study of German Society and Culture.* Urbana-Chicago: The University of Illinois Press, 1-21.
- HAINES, BRIGID (2009): «Poetics of the Gruppenbild: The fictions of Vladimir Vertlib». *German Life and Letters*, 62.2, 233-244 (<https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.2009.01459.x>).
- HALBWACHS, Maurice (1994): *Les cadres sociaux de la mémoire.* Paris: Albin Michel.
- HENKE, Daniela (2020): «Von der Singularitätsthese zur Ko-Erinnerung: Prolegomena zu einem Paradigmenwechsel». In Henke und Vanassche (2020: 3-20).
- HENKE, Daniela und VANASSCHE, Tom (Hrsg.) (2020): *Ko-Erinnerung. Grenzen, Herausforderungen und Perspektiven des neueren Shoah-Gedenkens.* Berlin-Boston: Walter de Gruyter (<https://doi.org/10.1515/9783110622706>).
- KAISER, Konstantin (2008): «Erster Versuch über Tamar Radzyner». In Kucher, Primus-Heinz et al. (Hrsg.): *Ohnmacht und Empörung. Schriften 1982-2006.* Wien-Klagenfurt: Theodor Kramer-Drava, 325-337.
- KNITTEL, Susanne C. (2015): *The Historical Uncanny. Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory.* New York: Fordham University.
- LEVY, Daniel und SZNAIDER, Nathan (2006): *The Holocaust and Memory in the Global Age.* Philadelphia: Temple University.
- MIŠA, Glišič (2019): «Hybride Konstruktionen als identitätsstiftende Verortung in Vladimir Vertlibs Roman *Viktor hilft*». *Studia theodisca*, 26, 5-23 (<https://doi.org/10.13130/1593-2478/12277>).
- ÖTTL, Johanna (2020): «Flüchtlingskrise und NS-Erinnerung: Zu einem aktuellen Diskurs bei Norbert Gstrein und Vladimir Vertlib». In Henke und Vanassche (2020: 99-118).
- ROTHBERG, Michael (2009): *Multidirectional Memory.* Stanford: Stanford University.
- TABERNER, Stuart (2021): «Narrative and Empathy: The 2015 Refugee Crisis in Vladimir Vertlib's *Viktor hilft* and Olga Grjasnowa's *Gott ist nicht schüchtern*». *German Life and Letters*, 74.2, 247-262 (<https://doi.org/10.1111/glal.12299>).

VERTLIB, Vladimir (2018): *Viktor hilft*. Wien: Deuticke.

Ana GIMÉNEZ CALPE
Universitat de València
ana.gimenez@uv.es
<https://orcid.org/0000-0003-1624-8003>

DIMENSIONES CONTEMPORÁNEAS DEL *UBI SUNT?*: LA POESÍA DE ÁLVAREZ ORTEGA

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura

Resumen

El *ubi sunt?* es un tópico de *longue durée* que continúa vigente en la poesía española contemporánea, en especial en la de postguerra. En el caso de Manuel Álvarez Ortega, refuerza los tonos elegíacos: el fin de la pasión amorosa, la decadencia del vigor corporal, la muerte de los seres queridos, la ruina del hogar. En sus libros de crítica social el *ubi sunt?* indica que incluso las injusticias cesan. El poeta abre una vía de superación del pesimismo al valorar la memoria y la poesía escrita que la fija, evitando la pérdida definitiva del amor y las vivencias.

Palabras clave: poesía, Álvarez Ortega, *ubi sunt?*, memoria.

CONTEMPORARY DIMENSIONS OF *UBI SUNT?*: THE POETRY OF ÁLVAREZ ORTEGA

Abstract

Ubi sunt? is a long-lasting *topos* that remains relevant in contemporary Spanish poetry, especially in the post-war era. In the case of Manuel Álvarez Ortega, it reinforces the elegiac tones: the end of passionate love, the decline of bodily vigor, the death of loved ones, the downfall of the household. In his social criticism works, *ubi sunt?* suggests that even injustices come to an end. The poet paves a path to overcome pessimism by valuing memory and the written poetry that captures it, thus avoiding the ultimate loss of love and experiences.

Keywords: poetry, Álvarez Ortega, *ubi sunt?*, memory.

1. CONSIDERACIONES ACERCA DEL TÓPICO LITERARIO *UBI SUNT?*

El *ubi sunt?* es un motivo de *longue durée* en la historia literaria, cuyos orígenes se remontan a la Biblia y a la tradición grecolatina (Gilson, 1932; Friedman, 1957; Liborio, 1960; Borello, 1967; Morreale, 1975). Posee una estructura breve y sólida, aunque abierta a leves variaciones que nunca eliminan la inexcusable pregunta retórica referida a la disolución que el tiempo ejerce, asunto que constituye la base semántica. Su sustancia se halla en la frase *Vbi sunt qui olim fuerunt?* (Morreale, 1975: 491) y en el plano del significado se alinea con otros tópicos relativos a la transitoriedad de las cosas (Curtius, 1995: 125)¹. Por su estructura, presenta un nudo apretado entre una acuñación formal con base sintáctica definida y unos rasgos semánticos que lo emparentan con las fórmulas, aunque es más flexible². Tras una revisión histórica desde los orígenes de este lugar común hasta la Edad Media, Morreale (1975) destacó algunos formantes: 1. La «pregunta retórica simple para que el autor abarque el pasado y el presente constatando la no existencia de los seres de antaño, evocados desde su propia circunstancia». 2. La introducción de «una exclamación más que una pregunta», idea matizable pues, a mi entender, se trata más bien de una afirmación tajante que solo en ciertos usos puede sugerir duda. 3. Las posibles repeticiones del tópico en los poemas, que dan lugar a la articulación binaria o ternaria, «quedando señalada la contigüidad y paralelismo por la anáfora, dándose casos en que el *ubi sunt?* se alterna con otras formas o aparece con modificaciones». 4. «La contestación, cuando se da, [que] puede ser aseverativa de la caducidad universal [...] o consistir en otra interrogativa también retórica [...]. Ha de contener una afirmación o sugestión de inexistencia, que generalmente acoge pensamientos y parangones sobre la caducidad». 5. La posibilidad de cambios de número

¹ En la clasificación formal de tópicos, el *ubi sunt?* pertenece al tipo de fórmulas que incluye el *carpe diem*. En este lugar común es inexcusable el imperativo y la noción de tiempo directa o metafórica. Ello es perceptible asimismo en la versión de Ausonio *collige, virgo, rosas*, que suma el frecuente vocativo.

² A pesar de lo anterior, la crítica ha señalado que «se le nombra como cosa consabida sin haberse definido su estructura en cuanto a contenidos y forma» (Morreale, 1975: 472), afirmación cierta respecto a la falta de concreción de las variaciones, pero discutible por la difícil catalogación de las mismas como consecuencia de la evolución de cualquier tópico literario, que se mueve con avance por las nuevas modulaciones y retroceso por el apoyo en los anteriores usos (López Martínez, 2008: 74-78).

del verbo de la pregunta *¿Dónde están?* y también de variaciones diacrónicas, además de la aparición de otros verbos (*¿Dó están?*, *¿Qué se hizo?*, *¿Qué es de?*, *¿Qué se hizo de?*, *¿Adónde fueron?*, etc.) y de la adición de adverbios como *ahora*.

2. EL *UBI SUNT?*, PUNTAL ELEGÍACO EN LA COSMOVISIÓN POÉTICA DE ÁLVAREZ ORTEGA

El *ubi sunt?* resulta muy adecuado para acentuar los tonos elegíacos que tiñen la poesía de Manuel Álvarez Ortega (Córdoba, 1923 – Madrid, 2014), quien también recalca en otros tópicos que versan sobre la caducidad y los sitúa en distintos niveles; por ejemplo, recurre al *tempus fugit* en los versos «rueda el día, rueda / el olvido letal» (Álvarez Ortega, 1993: 517); a la rosa marchitable en el poema «Donde estuvo la rosa en su perfume» (Álvarez Ortega, 1993: 556)– y al *carpe diem*, fórmula que da título a un poemario de 1969³. A pesar de haberse elaborado durante un lato período que abarca medio siglo, la lírica orteguiana revela una cosmovisión bastante unitaria que imprime un sello reconocible dentro de la Generación del 50 en la que se enmarca. Está pautada por incansables repeticiones de imágenes y por un vocabulario que va y viene apoyando nociones medulares como la omnipresencia de la tristeza y de la muerte auspiciadas por el *fatum adversum*, la nostalgia del ayer, el aislamiento y la insatisfacción existencial y amorosa, terrenos aptos para la tópica elegíaca.

No obstante, también se aprecian incursiones en asuntos no tocados o solo aludidos que implican cambios expresivos. Se rompe así el movimiento centrípeto de los flujos semánticos e imágenes, si bien es posible el retorno incansable. Los hilos de símbolos se reiteran y entrecruzan, en ocasiones con técnicas de escritura visionaria, que no desechan totalmente la organización. El distintivo orteguiano radica en la lid entre el impulso hacia el irracionalismo al tratar sobre los predios interiores y los lazos con la palabra realista que reproduce *sui generis* el mundo circundante. Un potentísimo yo, atenazado de pesimismo y duda

³ Independientemente de la fecha de la primera edición de los poemarios de Álvarez Ortega, en adelante estos se citarán por la compilación realizada por el autor (Álvarez Ortega, 1993).

existencial, todo lo filtra, convirtiendo incluso los aparentes diálogos en monólogos del sujeto desdoblado, aunque no fragmentado, a diferencia de lo que sucede en la postmodernidad. Esta antagónica dualidad entre el irracionalismo y la lógica ha dificultado el encuadre de la poesía de este autor entre las corrientes nítidas de su época y revela tonalidades de una voz peculiar (Díaz de Castro, 2018: 23).

En las páginas siguientes se analizan poemas que ejemplifican ese movimiento pendular a partir del tópico *ubi sunt?*, que adquiere diferentes giros estilísticos y valores semánticos, pero también presenta elementos constantes. Las piezas seleccionadas pertenecen a libros que cubren un extenso arco cronológico comprendido entre 1949 y 1983, desde *Égloga de un tiempo perdido* (1949-1950) hasta *Gesta* (1982-1983). El objetivo teórico general es calibrar la vigencia del tópico a la luz de los usos contemporáneos y comprobar su alcance y funcionamiento en la intrincada lírica de Álvarez Ortega, desvelando claves interpretativas.

3. ANÁLISIS DE UN CORPUS DE POEMAS ORTEGUIANOS CON PRESENCIA DE *UBI SUNT?*

3.1. *Las formas canónicas del «ubi sunt?»*

Como su título indica, el libro juvenil *Égloga de un tiempo perdido* (1949-1950) se asienta sobre un fondo de añoranza del paraíso perdido de la infancia y de la primera juventud que el poeta sitúa en Córdoba, su ciudad natal. Las trágicas circunstancias personales hicieron añicos la felicidad en ese Sur a veces idealizado, pues la guerra arrastró consigo al hermano el 1 de junio de 1938 en el frente de Teruel, pocos días después del fallecimiento de su madre. Para transmitir la dicha truncada, Álvarez Ortega acude al *ubi sunt?*

¿Qué fue de aquel mundo y sus gratas pasiones
derramándose oscuramente en nuestros labios?
¿Qué fue de aquel dios que en la vencida tarde
hablaba como un río en torno a nuestro cuerpo?

Puede el otoño dejar morir sus frutos, la noche
deshacer el oscuro maleficio de sus astros.
Pero ninguna sombra se abrirá de nuevo en tus ojos
que aún conservan la memoria de nuestro reino.

¿Qué luz podría llorar cuando el amor se entrega
a esta desierta orilla donde tantos días pasamos
nombrando humildes cosas que al tiempo sobreviven,
eternos reyes de una patria disuelta en el exilio?

Vuelves a vivir: el día, callado, te traspasa.
Pero en tu garganta renace un fuego paralelo
al terrestre delirio que la noche entroniza
una pasión más honda que tu encendida sangre.

Pero en mi boca muere un amor que se entrega
como una llaga abierta, un sueño consumido,
a este universo que rueda, enloquece, se abandona
al torrente que fue nuestro amor desesperado (Álvarez Ortega, 1993: 31).

Recorre el texto la tensión entre dos polos: la amenaza que el tiempo impone para disolver un amor pasional y la permanencia en el recuerdo. Tal dualidad origina una alternancia asimétrica de estrofas irregulares en la que a cada pregunta sigue una oración enunciativa, salvo al final donde se suman dos enunciativas. La primera estrofa y la tercera albergan el *ubi sunt?* referido al desvanecimiento de un amor disfrutado en el pasado. Como contrapunto, la segunda y la cuarta estrofas, enunciativas, acogen la reflexión sobre los asuntos planteados en las preguntas: el refuerzo de aferrarse a la persistencia del sentimiento en la memoria y, en un movimiento pendular, la asunción de la imposibilidad. Esta se expone en las dos estrofas finales que quiebran la alternancia, permitiendo así que la reflexión se distribuya en dos partes, una destinada al nuevo enamoramiento del tú y otra que muestra el testimonio final del yo sufriente ante un «sueño consumido» que se acompasa al cósmico fluir temporal.

El ritmo gravita en los módulos tetrásticos y en una anáfora que realza una de las formas canónicas del *ubi sunt?*, en principio bien especificada pues repite literalmente «¿Qué fue de aquel» y después más

vaga («¿Qué luz podría llorar»), acorde con el valor de disolución clave en el poema. En la sección enunciativa, otra anáfora, ahora sobre la adversativa «Pero» («Pero ninguna sombra...», «Pero en tu garganta...», «Pero en mi boca...») contrarresta la imparable acción destructiva del tiempo anunciada por el tópico, como si el poeta deseara con vehemencia oponerse a ella. Así pues, la organización rítmica y retórica marcha acorde con la distribución de los contenidos, enfatizando los semas capitales. El poeta sospecha que una pasión colmada en la juventud se disolverá con el paso de los días, sobre todo para un *tú* que volverá a enamorarse, pero se consuela con la idea de que todo en el universo acaba (*Omnia mors aequat*).

En vez de ilustrar los contenidos generales de banalidad típicos como los grandes imperios, los ricos, los ilustres..., el *ubi sunt?* se proyecta en el terreno amoroso, marca de la poesía orteguiana. Además, en una composición con una potente base dual que afecta a distintos niveles, es un *contrafactum* que indica la persistencia del sentimiento en el recuerdo, aunque al final sea en vano. Álvarez Ortega adopta una de las configuraciones canónicas del tópico en español (*¿Qué fue...?*), con antecedentes preclaros en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique («¿Qué fue de tanto galán, / qué fue de tanta invención / que traxieron?») y en el *Rimado de palacio* del Canciller Ayala («¿Qué fue entonces del rico y de su poderío, / de la vanagloria, de su orgulloso brío»), por citar casos señeros.

Al comienzo, Álvarez Ortega se lamenta porque la primera juventud se ha esfumado y con ella una aventura sensual, adivinada en las «gratas pasiones» y las alusiones al beso. La aliteración de nasales y el gerundio presentan la actividad erótica *in progress* y aureolada de misterio («oscuramente»). El deseo representado por Cupido –«aquel dios» ya lejano, según el deíctico– se apodera de los cuerpos y los insta a hablar, a entablar una relación recíproca. El símil del dios-deseo con el río, de eco alejandrino, aporta la noción de humedad y de pasión envolvente y susurrante. El poeta cordobés recurre años después a variaciones sobre esta imagen en la primera parte del poemario *Invención de la muerte* (1960-61) titulada «El amor como un río», cuyo poema inicial es «Amor, río en el tiempo» (Álvarez Ortega, 1993: 223), que plantea también una elegía a la antigua pasión ya desvanecida mediante las connotaciones

simbólicas de la corriente fluvial vinculadas al transcurrir temporal y el léxico de las ruinas y la muerte⁴.

En el texto de *Égloga de un tiempo perdido*, el sentido de la pregunta expuesta con *ubi sunt?* es la disolución de ese amor y, por eso, abundan las nociones de muerte en la simbología del ocaso («vencida tarde»), la noche y el otoño. El poeta contempla la naturaleza y el cosmos sujetos al continuo cambio, según los verbos «deja morir» y «deshace». No obstante, en esta fase vital de juventud parece no resignarse, postura combativa en una persona extremadamente pesimista, y de ahí la adversativa y la recurrencia al recuerdo salvífico: «Pero ninguna sombra se abrirá de nuevo en tus ojos / que aún conservan la memoria de nuestro reino». Luchan la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, la pasión conservada y el fin del amor.

En la tercera estrofa, la pregunta retórica del *ubi sunt?*—ahora menos canónica— proclama la victoria de la luz contraria al llanto cuando el poeta evoca los días felices en un esbozo de *locus amoenus* que, visto desde el presente, ya está amenazado por la soledad («orilla desierta») y la desaparición de la «patria disuelta en el exilio» en la que se ha convertido el anterior «reino del amor». Coincide Álvarez Ortega con Vicente Aleixandre en la idea del «paraíso perdido» que el sevillano explicitaba en su libro *Sombra del paraíso* (1944), de tanto impacto en la postguerra. Además, en el poema «Como el vilano» (Aleixandre, 1978: 683-685), el nobel repite «Hermoso es el reino del amor, / pero triste es también» y plantea asimismo la fugacidad de un sentimiento que en la

⁴ En el poema también perteneciente a *Invención de la muerte* titulado «Una entrega que fue amor o nada» (Álvarez Ortega, 1993: 239), se reitera la asociación de amor-río-fluir temporal para exponer el carácter efímero de la pasión. En *Sea la sombra* (1957-58), la muerte, adivinada en el cuerpo sensual de la mujer, era más explícita: «Soporto muerte un río de quieta claridad bajo tu piel dormida» (Álvarez Ortega, 1993: 211). No obstante, en el libro precedente, *Desierto Sur* (1956), el río indica la permanencia en la movilidad, con ecos del soneto 134 de Quevedo «A Roma sepultada en sus ruinas» («Solo el Tíber quedó [...] / ¡Oh Roma, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme y solamente / lo fugitivo permanece y dura» (Quevedo, 1969: 430). «Égloga de un pequeño río» presenta, pues, una sensación momentánea de victoria de la vida ante la potencia general de la muerte en el pensamiento orteguiano: «El tiempo pasa, pero tú, oh río, / solo en tu quieta movilidad permaneces / como ejemplo de que la vida en ti es gracia, / vives otra edad, el sueño te crea, das / a quienes en tus plantas habitan / esperanza. // Oh, río, que nadie oiga en tu orilla / la tristeza, que nadie se aleje de tu playa / y olvide la paz que un día escribió la eternidad, / en tus aguas» (Álvarez Ortega, 1993: 201).

amada vuela semejante a los pelos plumosos del diente de león, pero que el amante contrarresta con su fidelidad y el arraigo íntimo. El citado poema pertenece a *Historia del corazón*, volumen de Aleixandre que recoge textos escritos entre 1945 y 1953, es decir, muy cercanos cronológicamente a *Égloga de un tiempo perdido* (1949-1950).

Para Álvarez Ortega, la palabra conservada en la memoria frena la total volatilización y, por ello, del momento amoroso se rememora el acto de nombrar las «humildes cosas que al tiempo sobreviven», en una secuencia que refleja el movimiento binario de la antítesis axial («pasados» / «sobreviven», «eternos» / «disuelto»). *Sensu lato*, la crítica ha hablado de la prevalencia en la poesía orteguiana de una lucha entre el cuerpo y la memoria, «pugnando por una supervivencia en la que también juegan un papel protagonista el olvido y las sombras. De tal modo, cuerpo, memoria, olvido y sombras se convierten en pilares adversarios» (Cullell, 2012: 34).

La cuarta estrofa describe el nuevo enamoramiento de ella con la afirmación escueta y rotunda «Vuelves a vivir» y mediante un vocabulario relativo al *ignis amoris* («fuego paralelo», «encendida sangre») que discurre a la par que el «delirio» de la noche en el reino del amor –de ahí el verbo «entroniza»–. La luz afectiva permite que el tiempo atravesase el ser sin destruirlo («el día, callado, te traspasa»), noción que ahora se va concretando. La segunda anáfora liga expresiones que contrastan el enamoramiento del *tú* («Pero en tu garganta renace un fuego») y el estado opuesto del *yo* («Pero en mi boca muere un amor»). El poema es circular, porque la boca de la última estrofa, ya inactiva, se vincula a los labios que besaban al principio y, como consecuencia, surge el sufrimiento en el sujeto, la herida de amores que, en concordancia con la tónica del poema, se eleva a lo cósmico y se entrega «a este universo que rueda» –o a la creación que «riela» en palabras de Vicente Aleixandre–. Álvarez Ortega matiza este contenido en la enumeración «enloquece, se abandona / al torrente que fue nuestro amor desesperado». Con una hipérbole final, ya no es el amor humano el que se eleva al cosmos, sino a la inversa. Tan poderoso para el amante fue este nerudiano «amor desesperado», percibido metafóricamente como «torrente» y marcado por el efecto de caída del encabalgamiento, que

mueve al orbe en una orientación de claro origen romántico⁵. En suma, el poema plantea la duda de si el amor desaparecerá o se renovará como el infinito, incertidumbre en la que se instala la modulación orteguiana del *ubi sunt?* que, en las espirales de la poética y la visión de mundo del autor, toma los dos valores: la disolución y la anti-disolución, porque «también para el sepulcro hay muerte», como escribía Quevedo en el soneto que comienza «Falleció César, fortunado y fuerte» (Quevedo, 1969: 418).

Por esos años en Álvarez Ortega deja una profunda cicatriz una pasión adolescente que se frustró, que puede remitir a una relación biográfica concreta o indeterminada.. Ese ardor malogrado aparecía en *Égloga de un tiempo perdido* y también en *Noche final y principio* (1951), donde surge una catarata de alusiones al fin del amor y a un *yo* roto que se acompasa con un paisaje urbano de ruinas, desolación, nostalgia, cenizas y sombras (Álvarez Ortega, 1993: 72). En *Tenebrae* (1951), se advierte ya desde el título la oscuridad ligada a la muerte, presentada a veces por larvas y objetos putrefactos que reflejan el espíritu: «solo el alma es un fruto que bajo la sal del engaño, cala de larvas, se pudre» (Álvarez Ortega, 1993: 86). El recuerdo amargo y la apreciación de que todo perece se canaliza en versos libres anafóricos con paralelismos. El *ubi sunt?* se rastrea en *Tenebrae*, también con carácter amoroso, en el poema IX:

¿Adónde fueron las horas que con tan pacientes signos –dices–
supieron escribir nuestro delirio? ¿Qué se hizo de la dicha y su vano
testamento? ¿Es esta sombra eternidad o solo es el contraluz de un rostro
que se abrasa, traicionándose en el tiempo?

Como cae la noche a lo largo de los años, queja ardiente, memoria
cruel, así cae sobre tu corazón desierto este dolor que maldice tu ser
errante por la tierra.

Sin embargo, una voz tardía suena aún en el aire, se hace eco o día sin
sentido, bordea el abismo adonde reina la tristeza. Acógela, niégate al
oscuro salterio en donde su maldad se aposenta, y, con un gesto que nadie

⁵ Los ecos nerudianos proceden de la «Canción desesperada» y se concretan en las menciones de la noche, el beso, la herida de amor, la sombra y la mención explícita del «amor desesperado» (Neruda, 2008: 163-167).

sabría adivinar, aparta esa leve muerte a cuyas plantas se cierra el deseo (Álvarez Ortega, 1993: 88).

La forma canónica del *ubi sunt?* que emplea el adverbio de lugar, en línea con los versos de Garcilaso «¿Dó están agora aquellos claros ojos», va referida a «las horas», sinécdoque del paso del tiempo y del cese del «delirio» pasional. Según los usos históricos del tópico, Álvarez Ortega reitera las fórmulas, pero con *variatio* al escoger «¿Qué se hizo de», otro modelo común con el que desmenuza los rasgos positivos del amor pasado («la dicha») y el vacío destino final («su vano testamento»). La serie interrogativa acaba con una pregunta sobre la perpetuidad de una pasión que ya es vestigio o «sombra» (semejante a *Sombra del paraíso* de Aleixandre), cara oculta de la luz.

En las secuencias finales, el *yo* se desdobra en un pseudodiálogo introspectivo que desarrolla el símbolo de la noche como dolor. Se aprecian las huellas de Novalis, autor que prestó los versos para la cita preliminar de *Tenebrae*, pertenecientes a *Heinrich von Ofterdingen*, donde se insiste en el sepulcro, metáfora del mundo que también refleja al ser: «Der Leib wird aufgelöst in Tränen, / Zum weitem Grabe wird die Welt, / In das, verzehrt von bangem Schen, / Das Herz als Asche niederfällt [El cuerpo se disuelve en lágrimas, / el mundo se convierte en un amplia tumba / en la que, consumido por la angustiada belleza, / el corazón cae como cenizas]». Si para Novalis el corazón «cae como cenizas» en la «tumba del mundo», para Álvarez Ortega el dolor cae sobre el «corazón desierto», insistiendo en una soledad en la que subsiste el recuerdo («memoria cruel») y el lamento amoroso («queja ardiente»). La increpación del versículo final insta a aferrarse a «la voz tardía», quizás la palabra poética *-scripta manent-* que contrarreste la desaparición de todo («oscuro misterio») y el imperio de lo negativo y de la muerte que borra incluso el deseo.

En definitiva, en el empleo del *ubi sunt?* en *Tenebrae* cabe resaltar el uso de clichés canónicos con repeticiones que acogen una *variatio* («¿Adónde fueron...?», «¿Qué se hizo de...?») y que redundan en la caducidad, aportando un tono himnico con resonancias rítmicas de la Biblia. Se mantiene el asunto amoroso sobre la continuidad o no de la pasión y concurren los ancestrales símbolos de caducidad y muerte (la

oscuridad), pero se entrevé el afán del poeta por encontrar la réplica, la luz, aferrándose a la firmeza del deseo y a la escritura.

En *Lilia culpa*, libro escrito en 1962 y publicado en 1984, reaparece el tópico en su forma ortodoxa:

Este lecho de mármol, ¿qué fue? Esta rama
de flores que el gas de la lámpara
marchita, ¿dónde su savia desintegrará?
¿En qué espacio celeste, hoy desierto,
el hilo, la aguja, el bastidor, la tela
guardan su permanencia para otra máscara?
Hemos venido a tu hogar, hemos tocado
el polvo de los años. Todo está intacto.
Y como un alba que no se atreve a despertar,
nuestra resignación, por ti, ha escrito
el nombre que llevas hacia la muerte (Álvarez Ortega, 1993: 248).

La expresión latina del marbete se suma a la cadena de títulos de libros constituida por *Tenebrae*, *Carpe diem*, *Aquarium*, *Mantia fidelis* y *Corpora terrae* que atraviesan la trayectoria poética de Álvarez Ortega, probando su conexión con los clásicos y su índole culta, aunque él resignifica los términos. En *Lilia culpa* prevalece la ausencia del amor y el vacío consiguiente, tratado con los consabidos tonos elegíacos, pero también hay espacio para la nostalgia del cariño filial, aspecto clave en la evolución del uso del tópico, como sucede en el poema que citamos. El fragmento seleccionado conserva las enumeraciones propias del *ubi sunt?*, si bien con variaciones formales que se suceden («¿Dónde...», «¿En qué espacio...?») como si esta expansión reprodujera la progresiva extensión de la caducidad⁶. Esta afecta al «lecho de mármol» por las sugerencias de tumba, a las flores marchitas y a los útiles de costura que remiten a la madre evocada, referente del *tú* poemático («tu hogar») y protagonista de la secuencia. El ambiente doméstico aparece cerrado, intacto salvo para el *tempus edax rerum*, causa de ese «polvo» que cantó Góngora en su endecasílabo «en humo, en polvo, en sombra, en nada»

⁶ La interrogativa «¿Dónde está?» aparece en esquemas canónicos del tópico, como en la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega: «¿Dó están agora aquellos claros ojos / [...] ¿Dó está la blanca mano delicada» (Vega, 1972: 129), que tiene antecedentes clásicos y contemporáneos (Merino, 2011: 159-171).

(Góngora, 1990: 630). Álvarez Ortega siente el transcurrir de los años sin mitigar el dolor por la pérdida de los seres queridos y va ensombreciendo el tono lírico; se ha señalado que sus versos «son más epitafios que elegía» (Molina, 2004: 2). La «resignación» suple a la anterior esperanza, aunque siga vigente la antítesis luz / oscuridad en la secuencia el «alba que no se atreve a despertar», incapaz de vencer a la muerte, excepto por la débil constatación en la escritura, memoria al fin y al cabo, no en vano la cita preliminar del libro es: «Il n'aura de mémoire que du jour seulement où mon front l'a porté [Solo tendrá recuerdo del día en que mi frente lo llevó]».

3.2. Variantes de las formas canónicas del tópico

Excepto en *Lilia culpa*, a partir de los años sesenta Álvarez Ortega sustituye las formulaciones canónicas del *ubi sunt?* por otras que intensifican la transitoriedad al portar verbos con valor léxico definido: «¿Qué importa?», «¿Qué queda?», «¿Dónde queda?», «¿Qué pervive?», «¿Quién conserva?». Se aplican a la juventud y a los amores perdidos, algunos específicos, como el profesado a la muchacha de Benzú que citaremos.

En *Invención de la muerte* (1961) el *ubi sunt?* se vincula a la fugacidad del esplendor físico juvenil. Así sucede en «Mes de la muerte», pieza dedicada a junio, mes veraniego que por tradición está más ligado a la plenitud que al deceso. La causa se expone en versos de tono salmódico por la base rítmica acentual: «En junio madura el corazón del hombre, / es una espiga dispuesta a ser segada». La muerte acechante en la naturaleza simboliza el declive de la persona, aunque al final se produce un giro conceptual. El *ubi sunt?* plantea la efectiva decrepitud corporal, apoyada en el tópico mar-muerte, pero asimismo su relativa invalidez pues todo renace *à la manière* de la rotación estacional:

¿Qué importa ya
 esa marea última que traspasó los años,
 ese marino adiós que se llevó en su ola
 el cuerpo que adoramos? La jornada no acaba,
 la gloria toca las frentes que esperan
 unirse al final de su humillado trabajo.

Pues en junio madura el corazón del hombre,
la sangre salta a golpes, cae al otro lado
de la vida y huye, y todo nace de nuevo (Álvarez Ortega, 1993: 231-232).

El vocabulario de índole religiosa se resignifica –la manriqueña «jornada» que remitía a la vida terrena, la «gloria» como recompensa, el verbo «adoramos», «el otro lado de la vida»– en un proceso de desacralización, pues Álvarez Ortega lo aplica a la posibilidad de un nuevo vigor físico.

La «marea última» de este poema se modula en el título del libro *Oscura marea* (1963-1964), también pleno de recuerdo, de exaltación del amor y, según los habituales contrastes, del sufrimiento por desamor. El tono alexandrino se percibe en la nostalgia de una relación adolescente entonces feliz –«Nos dijeron que la vida era hermosa» (Álvarez Ortega, 1993: 273)–, pero «No fue así». Con similitudes con la poesía de José Hierro, Álvarez Ortega describe los efectos de la guerra que herían «nuestros ojos adolescentes». Como en *Lilia culpa*, vuelven las evocaciones de la madre y la soledad del hogar sin ella: «En la noche es desconsolador no oír tu voz, / yo miro la mesa con el pan intacto, no sirve / su blancura sencilla, algo se niega a ser,» (Álvarez Ortega, 1993: 280). En otros textos también rememora el período en el que él habitó en el Norte de África, las muchachas en la playa, los aduares y el ambiente de prostitución, y a veces desdobra el *yo* para indicar que sigue recordando: «Pero tú cantabas ahí, cantas / todavía» (Álvarez Ortega, 1993: 276).

La crítica que esgrimía sobre las condiciones sociales y laborales en poemarios contemporáneos a estas vivencias, por ejemplo en el libro *Exilio* (López Martínez, 2023), se mantiene cuando recuerda los espacios y los seres desvalidos en esos entornos de Ceuta, Melilla y zonas del Protectorado Español en Marruecos. Así, en el poema titulado «Levantamos sus cabezas sobre la calma» (Álvarez Ortega, 2023: 278-279), ataca la burocracia y a los poderosos: «propagan de puerta en puerta edictos, / prohibiciones, sobornos, la lepra del papel / escrito con la sangre traicionada». Como réplica, el poeta augura que «Un día el mundo / en su carne heroica clamará, sembrará / su semilla para otro mundo más vasto». Y se pregunta con *ubi sunt?*: «¿Qué queda ya / de su malgastado patrimonio? Queda / su mísero linaje, un odio antiguo acaso, / unos

látigos solos, unos cordeles»⁷. La respuesta recalca que, por fortuna, también cesa la injusticia pasada. Este uso del *ubi sunt?* en contexto de crítica social es un índice de la evolución de la poética del autor, que contó con etapas de compromiso como sucedió a tantos escritores de su generación, españoles y europeos.

Ya en la década del setenta, Álvarez Ortega compone *Desde otra edad* (1974) que, según perfila su título, supone también una contemplación del pasado y de ahí la afluencia de recuerdos que se proyectan en una línea más larga, desde la infancia hasta el ayer reciente⁸. Como señalábamos respecto a *Oscura marea*, entre los hechos más cercanos cronológicamente destacan los ligados a la estancia del poeta en el Norte de África, donde conoció una civilización diferente y una sensualidad y erotismo más libres. Así, en una composición evoca a la muchacha de la zona ceutí de Benzú (Álvarez Ortega, 1993: 470), protagonista en el ayer del hermoso poema «Oigo el mar en Benzú» (Álvarez Ortega, 1993: 173-174) incluido en *Tiempo en el sur*, libro que recoge textos de veinte años atrás, en concreto de 1955. Pero en el nuevo recuerdo la realidad anterior se ha desvanecido y los seres ya no son idénticos a los que fueron. En este contraste ligado a la acción corrosiva de Crono, la expresión roza el *ubi sunt?* cuando la muchacha es invocada (Álvarez Ortega, 1993: 471):

⁷ Clave para el sesgo social es la composición siguiente (Álvarez Ortega, 1993: 279-280), que guarda resonancias del famoso poema de *Poésie et verité* (1942) de Paul Éluard titulado originalmente «Une seule pensée» y conocido por «Liberté». Fue publicado en París durante la ocupación nazi como propuesta de resistencia. Escribe Álvarez Ortega: «¿Amor? ¿Libertad? ¿Delirio? ¿Qué nombre / darte? ¿Qué letra dirá con justicia / cuanto de tu vida se ha salvado? // Solo estoy, / Puedo llorar tu nombre este día, hay seres / que mueren golpeados en las cárceles, / hay tristes suburbios, desolados mendigos, / mujeres que se entregan en una soledad / más negra que la noche. // [...] sin embargo, alguien, / una sombra mortal, cree en ti, ve en tus labios / la hoja de un cuchillo y un hilo delgado / que transfiera la vida y la muerte».

⁸ Entre las primeras remembranzas se incluye el hogar familiar en el poema «La casa sometida al clamor de la marea» (Álvarez Ortega, 1993: 469). Se trata de una vivienda traspasada por el olvido y ya decrepita según el valor simbólico de muerte que porta el mar, con su «galería de retratos que el salitre de los muros conjuga con tapices de luto y negros candelabros» y sus sombras deambulando por las estancias («las máscaras de la desdicha vagando sus traiciones por los lechos desiertos»).

Ah, ¿qué puede exigir ya esa identidad de tu rostro con el poniente
y su alada adulación, si el día
a solas no se atreve a despertar,
y, en otra estación, lo que fue un delirio estar vencido por la conjunción
[de tu sexo,
ahora es solo queja de una vejez bajo el cielo en desuso?

Aunque cambie la forma, en estas fases de su trayectoria Álvarez Ortega sigue la línea de los orígenes del *ubi sunt?*, donde se preguntaba por los héroes desaparecidos. Mantiene la solemnidad, pero ligada a las personas cercanas, a lo doméstico, al recuerdo de esta joven ceutí, al de la madre o del hermano muerto. Así se aprecia en el poema «Ahora que solo eres una sombra», que esboza la descomposición corporal del hermano fallecido y su «legado sombrío». Se repiten las interrogaciones acerca del destino del anterior «esplendor», ahora relativas a la relación fraternal (Álvarez Ortega, 1993: 476-477):

¿qué piel te habita ya, si tu ofrenda es el aliento de un reptil herido
por la costumbre, un legado sombrío,
y una cabeza de luto con indolencia siembra su magisterio por tu dominio?
[...] ¿Qué clima escribe la orfandad
de ese cuerpo que fue esplendor
en la tierra? ¿De vueltas a qué poniente vives, si con tanta ceguera
das origen a una nueva estirpe
y en ella sacrificas lo que fue grata anunciación del dios que fuiste un vago día?

En un movimiento hacia lo general, el poeta cree que la nada se impone y que la transitoriedad se apodera de todo cuando falta el ímpetu pasional. La afirmación rotunda de estos contenidos es diáfana a través del *ubi sunt?* en la siguiente secuencia:

¿Qué pervive en la tierra
cuando la pasión ha huido
y en el aire –como una ola lejos de la arena se deshace en otra ola– queda
un sonido que nos fue familiar,
un olor íntimo, un frío éxtasis? (Álvarez Ortega, 1993: 479).

El poema inicial de *Mantia fidelis* (1975-1976), «Abrazados en la oscuridad», es otra meditación sobre la permanencia o no de las relaciones pasionales y un testimonio del *modus operandi* orteguiano, obsesivo, reincidente a través de los años. En la década de los setenta los tonos son más descarnados, a contracorriente de las nuevas tendencias culturalistas, sobre todo activas en los Novísimos, que suponían cierta evasión (Álvarez Ortega, 1993: 491-492):

¿Qué nos queda luego
de esta oscura posesión,
plato de desaliento, sino una dulce galaxia de silbidos memorables,
expuesta a desleales olvidos,
alacranes caídos por la gracia de una ausencia letal bajo la húmeda luz
[de la lámpara.

Los encuentros eróticos llevan implícito el *signum adversum* («oscura posesión») y la angustia contemplada como un inverso banquete de amor («plato de desaliento»). El recuerdo siempre está amenazado por un olvido que los alacranes figuran, fauna dañina asociada al veneno y al dolor. La «ausencia letal» guarda la clave, pues la lejanía mata al sentimiento.

En *Escrito en el Sur* (1977-1978), el poeta vuelve a mencionar una ciudad del litoral semejante a las del Norte de África donde vivió experiencias sexuales que ya solo existen en la memoria, pues están «fuera de todo paraíso hallado». Como *contrafactum* de los romances de la tradición y los panegíricos de las ciudades, la segunda persona corresponde a la urbe invocada, a la que se pregunta sobre esas zonas marginales de playa ya borradas, vistas como «sombra de tu infierno» y tocadas por el mar-muerte en forma de «salitre», «salmuera», detritus («cáscaras») y alusiones sexuales («cuerpos desnudos»):

¿Dónde queda la sombra
de tu infierno, la ebria soledad
de esa gota de salitre que enciende su pesar
entre cáscaras y voces, ojos
muertos, cuerpos desnudos
y salmuera? (Álvarez Ortega, 1993: 491-492).

Sin embargo, en la siguiente estrofa, paralelística como suele suceder en el uso reiterado del *ubi sunt?* para enfatizar la caducidad y el tono salmódico, el poeta contempla esa ciudad más lejana, en tercera persona, según marca el posesivo de «su infierno». Se concretan otros elementos de ese ambiente caluroso de playa natural, entorno de «ritos sexuales» que se especifican⁹:

¿Quién conserva las tentaciones
de su infierno hasta palidecer,
la fluente arena que tuesta rostros y olvidos,
el mineral invisible que alza
sus ritos sexuales sobre las obstinadas dunas
y los morados lavaderos? (Álvarez Ortega, 1993: 531).

El poema V de la segunda parte de *Liturgia*, volumen de la década de los ochenta (1981), insiste en el *ubi sunt?* en contexto amoroso y como indicador de la nostalgia por una pasión vivida:

¿Qué queda de aquel tiempo, héroe vagabundo, cuando tristeza y amor
fueron ejemplos vanos de tu existir?

Has visto nacer el olvido en un páramo de muertos, oído la soledad
bajo la niebla del día, sueño a sueño.

No llames amor a lo que fue piedra mortal: a ras del suelo, desiertas
las bocas, solo la ceniza halla en otro cuerpo su soledad (Álvarez Ortega,
1993: 576).

El *tú*, espejo de un *yo* de nuevo desdoblado, permite el auto-cuestionamiento. El amante se considera un «héroe vagabundo», correlato de los «falsos semidioses» de José Hierro, de origen elevado pero obligado a vivir en una realidad hostil. De nuevo lo positivo choca con la transitoriedad y con un deterioro que impregna también al amor. La increpación final insiste en la omnipotencia de la muerte merced a sus símbolos y connotaciones: la lápida, el desierto, la ceniza, la soledad.

⁹ Sobre la importancia de la corporeidad y del erotismo en la poesía del autor, véase Fernández Martínez (2018).

Bordea el tópico que estudiamos la composición del mismo libro que comienza «El amor, el duelo, ¿qué son? ¿Pasiones de un día? ¿Sombras de otro tiempo que se devoran entre símbolos marchitos?» (Álvarez Ortega, 1993: 579). Por el presente verbal, parece que no se trata de interrogaciones retóricas que afirman, sino de la expresión de la duda que lleva al cuestionamiento, característica general del estilo orteguiano, pero el sentido es parecido porque también versan sobre la caducidad¹⁰. Como sucede en otros textos, el *ubi sunt?* se cierne sobre el amor, pero a Álvarez Ortega ya no le preocupa su desaparición total, sino las huellas dolorosas que la mente conserva y que se convierten en incansables fantasmas que acosan al ser. Por eso, la culpa entabla un forcejeo con la disolución de todo y con la memoria, en un espacio donde el individuo se mezcla con el paisaje: «¿Qué quedará de ese crepuscular encuentro, memoria intacta, ardiente culpa? // Paisaje yermo, cuando el día muere, ¿será tu imagen el efímero resplandor de esta miseria calcinada que no fuimos?» (Álvarez Ortega, 1993: 580).

La sombra alude también a los territorios de los fallecidos e impregna de aflicción a las personas que los han amado, *leitmotiv* en la poesía de Álvarez Ortega justificado por las duras circunstancias históricas de la guerra civil española y la postguerra, que, como se ha indicado, en su caso le arrebataron prematuramente a la madre y al hermano. En el poema de *Gesta* (1982-1983) titulado «Vivió inmerso en una sombra», solo la palabra puede detener la desaparición, guardar la memoria (*verba volant, scripta manent*). Del muerto queda simplemente su lápida funeraria, ya nada según el *ubi sunt?*:

¿Qué queda cuando el rostro
es solo una noticia escrita
en la piedra, y, rodeado de desdicha, como
un credo que se pierde,

¹⁰ Se dan casos en que la pregunta retórica presenta también una duda. En *Vulnerable dominio* (1985-1986), el poeta se interroga sobre la dualidad eterno / efímero que afecta a la lozanía física: «Pero tan cruel belleza / en un cuerpo desnudo, / cuando sobre los muros la sombra escribe sus ensalmos y en la piel / el sueño se deifica, / ¿es verdad?» (Álvarez Ortega, 1993: 643). En *Corpora terrae* (1987-1988), la sensación de morir viviendo parece correlato de la muerte: «¿Esto es la muerte, crecer en el vértigo, no tener semejanza en la penumbra, esperar a que el cuerpo sea ceniza o sal?» (Álvarez Ortega, 1993: 665).

el recuerdo se hace una constelación malsana,
la hora exacta de una aventura
desplazada por los siglos? (Álvarez Ortega, 1993: 602).

4. CONCLUSIONES

La poesía de Álvarez Ortega revela el sentido elegíaco de la omnipresencia de la muerte y de la disolución de todo, ámbito propicio para el *ubi sunt*? Aunque realmente sostenga una afirmación tajante, la estructura de este lugar común encaja en el *maremágnum* de interrogaciones con las que el poeta explora los predios metafísicos y el mundo exterior, además de aportar el tono salmódico distintivo del ritmo orteguiano. Si el *ubi sunt*? «recalca el carácter transitorio del hombre y de sus cosas y la futilidad de las ambiciones humanas» (Morreale, 1975: 471), advertimos que Álvarez Ortega desecha la rimbombancia y las generalidades, describiendo un movimiento hacia lo particular, la experiencia vivida, los individuos concretos y lo subjetivo. Se vale de las formulaciones canónicas del tópico que dialogan con la tradición, en especial de Jorge Manrique y Garcilaso, y son indicios de su talante culto. Él las aplica a los nudos semánticos esenciales de las etapas de su obra poética para marcar el desmoronamiento de la pasión amorosa, del juvenil vigor corporal, de los seres queridos que han muerto, del hogar. En libros con planteamientos de crítica social, sobre todo los correspondientes a la estancia del poeta en el Norte de África en los años cincuenta, la reivindicación tiñe también el *ubi sunt*?, indicando que incluso las injusticias cesan vistas desde otro tiempo. Aunque el poeta suele utilizar el lugar común en contexto pasional o erótico, obsesionado por la huella dolorosa que dejan los encuentros, abre un resquicio de salvación al valorar la memoria y la poesía escrita que la fija, evitando la pérdida definitiva del amor y las vivencias.

Se advierte un sutil cambio en la expresión de los contextos internos en los que se inserta el *ubi sunt*? a medida que avanza la trayectoria literaria del autor, pues en los primeros libros el tono es salmódico y de reflexión serena sobre la caducidad, pero en los poemarios de los años setenta se incrementa lo visionario, incluso sumando elementos cáusticos que se vuelcan en un léxico sexual, en la presencia de reptiles e

insectos, de detritus, etc. Todo ello va suavizándose en lamento durante la década de los ochenta, donde las formas del *ubi sunt?* se amplían a medida que pierden la ortodoxia. En suma, el *ubi sunt?* es cauce expresivo para las inquietudes obsesivas del poeta a través de los años, a las que subyace una poderosa *vanitas* solo combatida por la débil memoria. Estas preocupaciones irresueltas conforman el espíritu de la persona y además configuran las bases de la poética orteguiana.

Álvarez Ortega plantea una tesis con sentido negativo en los terrenos que toca el *ubi sunt?*—el amor, la fuerza física, la sensualidad, la dicha se esfuman—, para después perfilarla buscando resquicios positivos. Por ello, lingüísticamente son muy relevantes las adversativas y los contrastes. A pesar de su infinito pesimismo y de su consustancial y general talante trágico-elegíaco (Siles, 1972), el poeta tiene el ímpetu de sobreponerse, indagando, lanzando múltiples interrogaciones que son un estilema de su escritura, entre las que se encuentra el *ubi sunt?*, aunque esta pregunta retórica realmente apuesta por la caducidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES LITERARIAS

- ALEIXANDRE, Vicente (1978): *Obras completas*. Vol. I: *Poesía (1924-1967)*. Madrid: Aguilar (2.^a ed.).
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1993): *Obra poética (1941-1991)*. Madrid: Fundación Manuel Álvarez Ortega (ed. no venal).
- ÉLUARD, Paul (1942): *Poésie et vérité*. París: Les éditions de la main à plume.
- GÓNGORA, Luis de (1990): *Sonetos completos*. Biruté Ciplijauskatié (ed.). Madrid: Castalia (6.^a ed.).
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro (1987): *Rimado de Palacio*. Germán Orduna (ed.). Madrid: Castalia.
- MANRIQUE, Jorge (2005): *Poesía*. Jesús-Manuel Alda Tesán (ed.). Madrid: Cátedra (15.^a ed.).
- NERUDA, Pablo (2008): *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Gabriele Morelli (ed.). Madrid: Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (1969): *Obra poética*. José Manuel Blecua (ed.). Madrid: Castalia.

VEGA, Garcilaso de la (1972): *Poesías castellanas completas*. Elias L. Rivers (ed.). Madrid: Castalia.

ENSAYOS

BORELLO, Rodolfo A. (1967): «Para la historia del *Ubi sunt*». En Carrillo Herrera, Gastón (ed.): *Lengua, Literatura, Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 81-92.

CULLELL, Diana (2012): «Cuerpos, sombras y ausencias en la poesía de Manuel Álvarez Ortega». *La manzana poética*, 32, noviembre, 31-40.

CURTIUS, Ernst Robert (1995): *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I. México: F. C. E.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2018): «El mundo poético de Álvarez Ortega». En Sánchez (2018: 23-46).

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Sergio (2018): «*Mi corazón derrama su escritura: Álvarez Ortega y la pregnancia del cuerpo como signo poético*». En Sánchez (2018: 47-66).

FRIEDMAN, Lawrence J. (1957): «The *Ubi sunt*, the Regrets and Effictio». *Modern Languages Notes*, 72, 499-505.

GILSON, Étienne (1932): *Le idées et les letres. Essais d'Art et de Philosophie*. París: Vrin.

LIBORIO, Mariantonia (1960): «Contributi alla storia dell' *ubi sunt*?». *Cultura neolatina*, 20, 141-209.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2008): *El tópico literario. Teoría y crítica*. Madrid: Arco Libros.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2023): «*Exilio de Álvarez Ortega en clave libro de viajes lírico*». Madrid: Devenir.

MERINO JEREZ, Luis (2011): «Reflexiones en torno al *ubi sunt*? en la Égloga I de Garcilaso de la Vega: fuentes clásicas y contemporáneas». En Antón, Beatriz y Muñoz, M.^a José (eds.): *Estudios sobre florilegios y emblemas. Manet Semper virtus odosque rosae*. Valladolid: UVA, 159-171.

MOLINA, César Antonio de (2004): «*Desde otra edad. Manuel Álvarez Ortega*». *Revista de Libros*, 1 de marzo.

MORREALE, Margherita (1975): «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *¿Ubi sunt?* lleva hasta el “¿Qué le fueron sino...?” de Jorge Manrique». *Thesaurus*, 30.3, 471-519.

SÁNCHEZ, Blas (ed.) (2018): *Manuel Álvarez Ortega y su tiempo*. Madrid: Devenir.

SILES, Jaime (1972): «Manuel Álvarez Ortega, el sentimiento del lenguaje». *Fablas. Revista de poesía y crítica*, 34-35, 11-13.

María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura
milopez@unex.es
<https://orcid.org/0000-0003-2159-9297>

ETHICS OF CARE IN CHICANA LESBIAN WRITERS

IMELDA MARTÍN JUNQUERA
Universidad de León *

To Catriona Rueda Esquibel, in memoriam

Abstract

Chicana Lesbians: The Girls our Mothers Warned Us About (1991) by Carla Trujillo challenged conventional positions and ideology about gender and sexual roles when it was published. The controversial issue of the ethics of care, discussed and understood in ecofeminist theories as the imperative of heteropatriarchal societies towards women to become caretakers, finds in these texts reflections from the queer identities of their authors, transforming their actions into positive interactions. In this volume, relationships of sorority, expressing love and care for one another abound as the writers in the compilation explore new alternatives of building families aside from heteropatriarchal role models. Among these explorations, the different poems and essays included in the volume established a communication through eroticism and sexuality, and discussed their implications openly, in order to overcome the problematics of an imposed heterosexuality and, even, an imposed motherhood. This collection expresses how, thanks to all this previous work by writers and critics such as Gloria Anzaldúa, Ana Castillo, Cherrie Moraga, Emma Pérez or Carla Trujillo herself, whose stories are included in the volume, Chicana lesbian writers today can escape essentialist visions that place women and queers as closer to nature in order to undervalue both and find the justification to oppress them. On the contrary, Trujillo's volume opens an avenue towards a more post anthropocentric attitude, exercising empathy towards the human and the more-than-human world in relation to making these writers aware of the influence of their origins, and the embracement of their roots through the expression of love and caring for other women.

Keywords: ecofeminism, lesbian, queer, ethics of care, Chicana, sorority.

* Research group GIECO/I. FRANKLIN-UAH. Research group GEHUMECO. Funding by SAAS-FULBRIGHT GRANT.

ÉTICA DEL CUIDADO EN ESCRITORAS CHICANAS LESBIANAS

Resumen

El volumen de Carla Trujillo (1991) *Chicana Lesbians: The Girls our Mothers Warned Us About* retaba en el momento de su publicación posicionamientos e ideologías sobre roles de género y sexo. El controvertido tema de la ética del cuidado, debatido y entendido en las teorías ecofeministas como el imperativo impuesto por sociedades patriarcales para convertir a las mujeres en cuidadoras, encuentra en estos textos reflexiones desde las identidades *queer* de sus autoras, quienes transforman sus acciones en interacciones positivas. En la compilación mencionada abundan las relaciones de sororidad, en las que expresan el amor y el cuidado mutuo, a la vez que se exploran nuevas alternativas de construcción de familia, fuera de modelos heteropatriarcales. Entre estas exploraciones, los poemas y ensayos incluidos en el volumen se comunicaban entonces a través del erotismo y la sexualidad, debatiendo abiertamente sus implicaciones, intentando superar la problemática de una sexualidad e, incluso, una maternidad impuesta. Gracias al trabajo previo de escritoras y críticas como Gloria Anzaldúa, Ana Castillo, Cherrie Moraga, Emma Pérez o la propia Carla Trujillo, cuyas historias aparecen en esta compilación, las escritoras chicanas lesbianas actuales evitan caer en visiones esencialistas que colocan a las mujeres y sujetos *queer* cerca de la naturaleza para devaluarlas y encontrar la justificación de su opresión. Al contrario, el volumen de Trujillo abre nuevos caminos hacia una tendencia más posantropocéntrica, más empática hacia el mundo humano y más que humano, para hacer a estas escritoras más conscientes de la influencia de sus orígenes, abrazando sus raíces con expresión de amor y cuidado hacia otras mujeres.

Palabras clave: ecofeminismo, lesbiana, queer, ética del cuidado, chicana, sororidad.

1. INTRODUCTION

Chicana Lesbians: The Girls Our Mothers Warned Us About, the collection edited by Carla Trujillo in 1991, has been acknowledged by literary critics such as Diana Rebolledo in *Women Singing in the Snow* (1995) and Catriona Rueda Esquibel in *With Her Machete in her Hand* (2009) as the first attempt to render visibility to the literary creation of a number of Chicana writers¹, who, putting forward their sexuality during

¹ Trujillo (1991), Rebolledo (1995) and Rueda Esquibel (2009). Juanita Ramos' *Compañeras: Latina Lesbians: An Anthology* was published earlier (Ramos, 1987). Although Chicana lesbian writers such as Anzaldúa were included, the editor was Puerto Rican and the contributors had different ethnicities and nationalities.

the last decades of the twentieth century, struggled to find a definition within the multiple variables intersecting in the building of their personal identities. Since *This Bridge Called my Back*, Moraga & Anzaldúa (1981) began a resistance to colonization; particularly, highlighting matters related to variables of race, gender, ethnicity and sexuality. In her later works, Anzaldúa would quote Audre Lorde's essay «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House» to remind readers of the urgent need for Chicanas to decolonize the discourse of identity politics through subjective in-betweenness or «nepantla, the mid way point between the conscious and the unconscious» (Anzaldúa, 2009: 189). The evolution of the idea of intersectionality has run parallel to the concept of the borderlands, focusing on the aspects that unite certain women and minoritized collectives in their fight against the dominance of the master, represented by patriarchy and colonization.

Over thirty years have gone by since the publication of *Chicana Lesbians* by Trujillo; it is my aim to address how issues related to an imposed heterosexuality and even motherhood are dealt with in some of the texts in the collection from a theoretical perspective related to ecofeminist philosophies, where empathy among species and their members is enacted and emphasized, as they are contemplated more specifically from the ethics of care.

The writings I have selected to be analyzed here: Cathy Arellano's «Yeah, I Want a Woman like my Mother because I Couldn't Have Her», Cherrie Moraga's «La Ofrenda», Emma Pérez's «Gulf Dreams», and Terri de la Peña «Beyond El Camino Real», express what Anzaldúa points out in her presentation to the exhibit *Bearing Witness* by Chilean-American artist Liliana Wilson: «*Bearing Witness* portrays a double or dual-conscious consciousness. Border artists are in the precarious position of having our feet in different worlds: the dominant, the ethnic, and the queer, which often induces a double being-ness» (Anzaldúa, 2009: 277). In order to give a more current vision of the issues Chicana lesbian writers engage in today, I incorporate an analysis of Norma Cantú's «A Love Poem, Alas» included in her *Meditación Fronteriza* (Cantú, 2019: 44-45) and a review of *Our Lady of Controversy* (Gaspar de Alba & López, 2011).

According to the lesbian writers and artists mentioned above, they have found empowerment in uniting and exercising resistance together against the common threat of heteropatriarchy. As an example, a text included in Trujillo's compilation, Emma Pérez' essay also opts for defending how enriching she finds the experiences of female gatherings and how this activism has transformed her life deeply:

I prefer to think of myself as one who places women, especially Third World women and lesbians, in the forefront of my priorities. I am committed to women's organizations because in those spaces we revitalize, we laugh, we mock the oppressor, we mock each other's seriousness, and we take each other serious. This is a moment of support, this is living the ideal, if only momentarily to give, to nurture, to support each other in a racist, Western, homophobic society (Pérez, 1991b: 178).

Besides this sorority, another characteristic common to the works I analyze here is the authors' identification with the land and traditional cultural spaces, as well as their development of a deep feeling of belonging. These very attitudes of place attachment have proven key to overcoming the problem of being considered «vendidas» or traitors by the Chicano communities, as Saldívar-Hull (2000) discusses. They suffered, on the one hand, the accusation of having embraced white middle-class feminism and, on the other hand, discrimination, a visible lack of inclusion in the mainstream American culture because of their ethnicity. Both Anzaldúa and Moraga rebelled in their writings against this accusation of being sell-outs which they and other Chicana feminists faced in the 1970s and 80s when fellow Chicano writers accused them of abandoning the fight for racial equity and justice in favor of queer claims. In fact, their vindications involved the dismantling of hierarchies established by dominating heteronormative patriarchal systems, thus challenging all forms of oppression over minoritized groups. One of these oppressions results from the divide between the human and the natural world, where nature, deprived of agency or entity becomes dominated by the masculine model. Ecofeminist philosophers believe that women, on their part, suffer the same oppression as they are associated with that passive character. Working together to eliminate the domination exerted on women and nature means caring for each other (nature and women), thus creating systems of shared support, collaborative networks and

interdependence between women in order to achieve mutuality. An ethics of care from an ecofeminist perspective, as the one Karen Warren defends in her theories, is introduced in the next section.

2. ETHICS OF CARE AND QUEER ECOFEMINISM

A common theme of ecocriticism for the last decades has been the affirmation that the dissociation between human beings and the natural world has brought about the climate emergency that the Earth is suffering nowadays. On their part, ecofeminists have developed their theories uniting the principles of ecology with the claims of feminism. Plumwood (1993) focuses on how an androcentric view of the world has been extinguishing the Earth and its resources, causing its depletion, and how this same oppression has been exerted on women because of women's capabilities for reproduction and nurturing. Warren (1990) also approaches this oppression from her «logic of domination», and explains, by means of binary oppositions, how hierarchies of value and power are created. On a binary pair, there is always a privileged term which acquires superiority and therefore, justifies the domination of the other: reason/emotion, mind/body, culture/nature: «A logic of domination assumes that superiority justifies domination» (Warren, 2000: 47). Ecofeminism challenges these binary oppositions which are conceived in terms of value dualisms, as Warren (1996, 2000) explains in her conceptual interconnections, in which also nature and culture appear separated, opposed, devaluating nature in favor of culture. This is especially important when addressing issues related to minoritized communities, as it is the case here with Chicana lesbians. Because they do not engage in reproductive sex, supposedly, the only one acknowledged and accepted among animal species within the Western scale of values, their sexual behavior has been regarded as a threat to nature, or literally labelled as «unnatural»², by protectors of conservative

² This adjective is used by Saint Paul in his «Letter to the Romans» in the *United States Catholic Conference of Bishops Bible*: «Their females exchanged natural relations for unnatural, and the males likewise gave up natural relations with females and burned with lust for one another. Males did shameful things with males and thus received in their own persons the due penalty for their perversity» (1. 26-27; online: <<https://bible.usccb.org/bible/romans>>, accessed: December 1st, 2023).

Christian beliefs. Although ecofeminists such as Mortimer-Sandilands (2010) have gathered enormous examples of same sex pairing and non-heteronormative behavior in animals and other natural species, lesbians keep being accused of challenging their biological destiny which is to find a mate to procreate.

Thus, identifying the erotic with deviancy serves to undervalue it and allows the placement of queer people at a lower level than heterosexuals, traditionally considered the normality or the representatives of reason, as opposed to nature. Women, on the contrary, remain situated in this same lower category thorough their identification with sentiments/feelings, and finally with nature. One of the main goals of ecofeminism focuses on the simultaneous liberation of women and nature and the belief that taking care of the natural world, displacing anthropocentrism and introducing a concept such as naturecultures (Haraway, 2016: 101), means to apply an effective ethics of care to both women and nature. Ecofeminism also highlights the fact that these hierarchical systems of power should be transformed into heterarchies, thus, positioning all living beings at the same level and applying a new system based on empathy or an understanding of each other, not only at the human level but to establish an effective interspecies dialogue. Both Plumwood and Warren engage in censoring these relationships that undervalue non-heteronormative subjects and initiate actions to contest them.

In the particular case of Chicana lesbian writers who critically inhabit the borderlands, as Christina Holmes discusses in *Ecological Borderlands* (Holmes, 2016), they rewrite their homelands to include the stories of invisible, dangerous or disposable inhabitants. These *borderlands* are identified also with the metaphorical space of the mind articulated by Anzaldúa and occupied by «los atravesados» in her influential work *Borderlands/La Frontera* (Anzaldúa, 1986). In an interview with Linda Smuckler, Anzaldúa (2009: 88) gives a very illustrative answer when asked her opinion about negative projection towards queer collectives: «Today our scapegoats are the faggots, lesbians, and third world people, but in the future, it will be people from other planets or even artificial humans-androids, people born in a test tube rather than the uterus». But Holmes (2016: 9) articulates a new conception of the physical and mental space: «Once free from imperialist

symbolic configurations of the border, writers and artists begin to theorize how we can relate with each other in new ways». This inclusive and decolonizing attitude involves a demonstration of their engagement with an ethics of care both towards these other humans (including queer) and the more-than-human, regarding the latter not as mere environment, but as an equal partner in the fight against heteropatriarchal domination.

I am aware of the controversial implications of using the term 'queer'³, so the meaning I assign to it in this text has to do with the definition of non-heterosexual people, entry C in the Merriam Webster dictionary⁴: «of, relating to, or being a person whose sexual orientation is not heterosexual and/or whose gender identity is not cisgender». This same meaning appears in Gaard (1997) and is vindicated by Anzaldúa in her writings (especially, 1998), where she explains that she uses it trying at the same time not to homogenize, but to respect the differences among people who love members of the same sex. In her work, Gaard (1997: 140) defends that «the oppression of queers may be described more precisely, then, as the product of two mutually reinforcing dualisms: heterosexual /queer, and reason/the erotic». Gaard describes how nature and the erotic, as associated with queer representatives, belong in the same realm, thus, receiving less value, while culture becomes identified with hetero-normativity and is therefore, reinforced. Mortimer-Sandilands & Erickson (2010: 19) explain how heteropatriarchal models are the dominant ones when humans relate to the natural world: «It is clear that bodies have been organized to interact with nature-spaces in a particularly disciplined and heterosexualized manner».

Historically and culturally, the main role assigned to a woman has been motherhood. Gaard (1998: 20) explains why women are assigned this role: «moreover, arguments that appeal to the biological 'closeness' of women and nature are more often used to justify women's 'natural' role as caregivers and child bearers rather than as bricklayers and politicians». This statement reinforces how reproductive sex has served along the history of humanity to equate women with nature, with the result of oppressing and dominating both. Focusing again on Warren and

³ I understand 'queer' here as a category that helps to destabilize sex categories; it includes non-binary identities and works as a more flexible and wider term than homosexual.

⁴ Online: <<http://www.Merriam-Webster.com>>, accessed: November 28th, 2022).

Plumwood's binary oppositions which serve to examine women's oppression, they both coincide in the fact that men stand for reason and women for nature; thus, women are born to become natural caretakers: «the angels of the house», as Coventry Patmore (1854) expressed in his homonymous poem, in which he describes the ideal of the devoted Victorian wife who submitted to her husband's desires. Unfortunately, this condition was developed to diminish women's values as human beings, since caring for others stands against reason in this hierarchical scale. In our current world, Plumwood (2002: 35) affirms that « [...] we should not be surprised to find that care and compassion for others are increasingly inexpressible in the public 'rational context', a context that is defined against the domestic sphere in which care has been confined». More recently and still prevailing, Sturgeon (2010: 104) summarizes this conflict with the statement: «In short, the politics of gender are often both the politics of reproduction and the politics of production –the intertwined ways that people produce more people, manage bringing up children».

Among the writers collaborating in Trujillo's collection, some like Ana Castillo, Martha Barrera or Emma Pérez create voices that express their complaint about the fact that the community in which they grew up expected from them to assume their «natural» role in their community and in society at large: to become caretakers and child bearers. The next section provides a reflection on the implications of imposed motherhood on Chicanas and the conflict it poses especially on Chicana lesbians as well as their difficulty of identification with traditional female role models, some of which writers and artists have been transforming to challenge heteronormativity.

3. ECOFEMINIST VIEWS ON MOTHERHOOD AND CHICANA LESBIANS

These ideas of oppression on both heterosexual and lesbian Chicanas find an expression in the creative writing and essays included in the volume compiled by Trujillo which offers a space for rebellion against this forced status of motherhood. In her own essay, «Chicana Lesbians: Fear and Loathing in the Chicano Community», the editor states: «We are incomplete as women unless we become mothers. Many Chicanas are

socialized to believe that our chief purpose in life is to have children [...] motherhood is still seen by our culture as the final act in establishing our womanhood» (Trujillo, 1991: 190). This experience, then, is not only expected but supported in traditional Chicano communities where the value of a woman also diminishes when she reaches menopause; insisting once more in the identification of women with nature to undervalue both, they become like fields which are no longer apt for cultivating. Castillo (1991: 44) addresses this issue: «society retires women sexually (due to their loss of reproductive abilities) when they reach middle age, sometime before they undergo menopause». The response of ecofeminism reinforces this pressure on queers:

From a historical perspective, the equation of woman's «true nature» with motherhood has been used to oppress women, just as the equation of sexuality with procreation has been used to oppress both women and queers. The charge that queer sexualities are «against nature» and thus morally, physiologically, or psychologically depraved and devalued would seem to imply that nature is valued but as ecofeminists have shown, this is not the case. In Western culture, just the contrary is true: nature is devalued just as queers are devalued (Gaard, 1997: 141).

Looking at motherhood and family from a queer ecofeminist perspective, Sturgeon (2010: 106-107) reflects on the implications of the role model of the Holy Family for non-heterosexuals and why it has historically become the normative and the natural one in our society. She argues that right wing Christians and conservative religious people at large believe that the heterosexual patriarchal family is divinely created. The logic of this position, as Sturgeon contemplates it, comes from the fact that God created man and woman alongside the rest of nature, as the foundation of the ideal society he envisioned.

Following this reasoning, the example of the perfect mother resides in the Virgin Mary, whom the *Bible* describes as the woman chosen by God to give birth to his son. As unattainable as her example may seem, given the enormous value attached to virginity, which is incompatible with giving birth, however, the Virgin of Guadalupe has reached the status of the most emblematic icon of Catholic faith and of popular devotion in Latino/Latina communities. This female figure portrays, at the same time, the role model of the submissive, pure woman and the

caring and nurturing mother of the «brown race». In fact, the front cover of the 1991 edition of *Chicana Lesbians*, by Californian artist Ester Hernández titled «La Ofrenda», shows a woman wearing on her back a tattoo with the image of the Virgin, supporting these women's need of identification with cultural role models, together with the racial, ethnic and erotic vindications included in the volume. The texts included in *Chicana Lesbians* initiate a process of transformation towards the understanding of the image of the Virgin of Guadalupe, contemplated not as an ally of heteropatriarchal domination sanctioning oppression, but as a symbol of forced miscegenation like themselves, a product of an imposed system of values brought about by Western colonization. Anzaldúa's writings had already urged the creation of a queer genealogy and the rescue of feminine role models to claim them as their ancestry and attempt to heal the colonial wound which keeps bleeding and not scabbing.

Then, the work of Rueda Esquibel introduced, with her understanding of this influence of the Virgin of Guadalupe on Chicana lesbians, a new variable in the equation of decolonization previously discussed, which is the rebellion against imposed role models together with the importance of their transformation:

La Virgen is an impossible ideal that no flesh-and-blood woman can live up to. But after the Chicana feminist daughter rebels against her mother, La Virgen, she comes to understand her. It is through their identification of La Virgen with a human woman –one's own grandmother, one's own mother, one's self– that Chicana artists in particular have made peace with her (Rueda Esquibel, 2009: 37).

Rueda Esquibel abounds in the reconfiguration of female role models which become influential for Chicana writers and artists among which she mentions Alma Lopez and the controversy initiated by her piece on the Virgin of Guadalupe.

The image of «Our Lady», by Alma Lopez, a painting of the Virgin Mary with dark skin and indigenous features, wearing roses which cover her breasts and genitals as underwear, constitutes an example of the transformations Chicana artists have undertaken in their representations of the Virgin of Guadalupe. This particular image contemplated from Lopez's lesbian feminist perspective: as a woman who loves women and

cares for them, led to a major controversy in 2001 at the Santa Fe's International Museum of Folk Art (MOIFA). The defiant look and the loss of the praying attitude in her hands, did not enrage Catholic male representatives as much as the fact that, according to them, she was only wearing «a bikini» (Gaspar de Alba & López 2011, 214). Only her navel was showing; no cleavage, hips or pubic region were exhibited. Just her bare arms and legs were enough to start a persecution against Lopez's piece of art. After the controversy, López and Alicia Gaspar de Alba published the reflections of all the people involved in the process of defending the right to bring this cultural icon down to earth; to transform the Virgin, the mother and nurturing figure, into an emblem of resilience, a symbol of her people's endurance despite oppression and abuse.

It is also through this artistic intervention that we find the example on how the body of a mother can be home «the body can be reclaimed and refigured as home –that desired place of connectedness, family, and well-being– with full realization that the body/home is sometimes the site of exposure to just the opposite: abuse, hunger, polluted water and air» (Chiro, 2010: 199).

Relationships with mothers and grandmothers constitute one of the most relevant themes in the anthology. Some contributors, like Cathy Arellano, express their desire to find women like their mothers so that she can give herself to them, to provide the love and care they never had before. Her poem «Yeah, I Want a Woman like my Mother because I Couldn't Have Her» (Arellano, 1991) describes how the mother of the narrator suffered: crying, drinking gin and smoking after possibly having been abused or even abandoned by her lover. It is not casual that this poem appears included in the section titled «Desire», as the protagonist of Arellano's poem has grown up understanding that romantic love means suffering for the other person to the extent of not being able to take care of your own children. This woman needs to find a female partner to expresses her love for her in a more caring way than her mother did, to compensate for the abandonment she has experienced. Thus, the narrator combines her erotic desire for women with her desire to be important for another woman, not only in terms of romantic partnership but also creating a new family.

It is from mothers and grandmothers that they learn to love another woman, sometimes romantically, but what they do most frequently is taking care of them, as erotic desire is not the only aspect of intimacy they express in their writings. For some of them, the warm embrace of kinship, the enactment of true ecofeminist empathy means more than a sexual affair. As it proves hard for them to live up to the expectations placed on them by their families, most suffer the anxiety of not belonging. Starting from Gloria Anzaldúa, her poem «Old Loyalties» (Trujillo, 1991: 74-75), and some of her writings included in *The Gloria Anzaldúa Reader* (Anzaldúa, 2009) reflect her anguish when she experiences that the object of her desire does not care for her, nor expresses her love in terms of support. Instead of getting retribution, on the contrary, she pays a high price for her sexual pleasure. A similar situation appears in «Gulf Dreams» by Emma Pérez (1991a), a story of the coming of age of a young adult Chicana who discovers her love for another woman and which I analyze in the next section.

In the same vein, Cherrie Moraga ends «La Ofrenda» paying tribute to the lesbian women who suffer breast cancer taking Tiny, the narrator's classmate and first love in school, as the example. She insists on the fact that they have not given birth, as if nurturing a child would be the condition to get cancer. It is not out of ignorance but trauma and frustration that Dolores, the narrator, expresses herself this way, because she understands cancer as the punishment for their condition and refutes the idea that their bodies are unnatural and toxic: «I thought, what is this shit? Women don't use their bodies as biology mandates and their breasts betray them? » (Moraga, 1991: 8). She ends her reflection with a poem in which she offers herself in sacrifice as the other lesbian women before her: «I inscribe my own name too / Tattooed ink in the odorless / flesh of this page // I, who have only given my breast / to the hungry and grown / the female and starved / the women» (verses 8-15). Lesbian bodies transgress the idea of reproduction for the nation, so writers like Moraga start a vindication of their bodies against being identified as toxic. Many years after the publication of *Chicana Lesbians*, this consideration of toxic is still discussed by Gosine (2010: 156): «The articulation of nature within a white, nationalist framework, furthermore, produces homosexuals and non-whites as not just strange, but toxic».

Gosine explains the concept of moral purity through which gay and lesbian outdoor activities get labelled as trash, as pollutant for the environment, thus the consideration of toxic. Although most of the discussions are related to gay sexual cruising in public parks, he discusses how lesbian recreational spaces have also been targeted as immoral places by the dominant society⁵. Their presence represents a threat to a system of heteronormative values that has been accepted as universal and against which Moraga rebelled in the story already mentioned «La Ofrenda». Dolores, the narrator, reads in the *L.A. Times* about lesbians dying from cancer, how a public concern becomes the evidence about the reproachable behavior their bodies engage in when loving women instead of bearing children. The end of the story explains the reason why Moraga describes the body of Tiny as she does, with detailed descriptions about how strong and beautiful it was and how Dolores made her vibrate when making love to her, touching her where she did not allow anyone to touch. Contemplating her body «sin a stitch» (Moraga, 1991: 6), Dolores finally allows herself to find her looks erotic, her brown body which connects both to their heritage, to the women from whom they were born, their mothers. Smelling Tiny's body which brings cultural reminiscences as she leaves a copal scent, Dolores understands that the woman whom she considered her sister, her family, is offering herself, transforming their sexual act into a ceremony. Far from toxic, Tiny's body represented a temple of resistance to conventions, but a place of return: «un hogar distante/aguardándome» (Moraga, 1991: 6); literally, her intimate parts become a home waiting for the narrator and the rest of women she did not have time to love. The concepts of home and homecoming belong fully to ecofeminist ethics of care and visions of women in relationship with the environment and with one another. Homecoming for the protagonists of the stories in *Chicana Lesbians* means integrating the human and the more than human world

⁵ As an example of how the rights of queer citizens were being constantly violated, it is significant to point out that the US Congress passed a bill in 2021 to prevent it: «To prohibit discrimination on the basis of sex, sexual orientation, and gender identity; and to protect the free exercise of religion. Sec.2. Prohibition against discrimination or segregation in places of public accommodation». Congress Bill (2021): Fairness for All Act 117th Congress, 1st session, (online: <<https://www.congress.gov/bill/117th-congress/house-bill/1440/>>, accessed: November 30th, 2023).

of your surroundings in your own bodily essence, partaking into the materiality of other living beings, embracing the action of affective ecologies (Weik von Mossner, 2017: 3).

Moraga (2009) will expand on this idea in her formulation of a Queer Aztlán, insisting on asking for the liberation of the queer body, since according to her, women's bodies and the bodies of those «who transcend their gender roles» have been historically contemplated as territories to be conquered using a very ecofeminist statement: «The nationalism I seek is one that decolonizes the brown and female body as it decolonizes the brown and female earth» (Moraga, 2009: 223). Ana Castillo goes even further adopting a clear decolonizing position in «La Macha» urging Chicana lesbians to «make our principal struggle one towards which we ultimately experience the beauty of our whole selves –an organic unified entity rejoicing in our connection with all living things on earth» (Castillo, 1991: 47).

4. ECOFEMINIST VIEWS ON FAMILY AND HOME

Among the essays, poems and stories of *Chicana Lesbians*, some of the writers express how coming out as lesbians meant facing the rejection of their families, especially in the case of those who had grown up in very conservative backgrounds. For those who weren't questioned by their families, it was the representatives of Chicano patriarchal tradition that made them feel their betrayal to their culture. Their sexual identities became a solid barrier separating them from their Chicano tradition, which deeply rooted in Catholic beliefs, identifies normativity with heterosexuality and deviancy with homosexuality of any kind.

Emma Pérez in «Gulf Dreams» (Pérez, 1991a) the short story she expands into a novel in 1996, expresses her romantic love for a teenager like her, a young woman as she calls her: the sister of her sister's friend and regrets that she cannot openly voice her erotic desire for her. The protagonist dreams of this young woman who has a relationship with a young man and uses it to make our narrator jealous while she pretends caring for her. This is the gulf, the difference in the intention that separates both and creates a distance between them. The metaphor extends to the emotional distance that separates them while the land, the

space portrayed in the narrative, announces a rural landscape with cotton fields. Texan cotton fields and cottonwood trees witness and seal the encounters between the two women. Their first evening together as friends takes place in a park under a cottonwood tree, with nature witnessing the intensity of the narrator's juvenile passion and erotic desire for her friend. The landscape serves her, in a very ecofeminist exercise of liberating herself, while the tree lets its leaves fall free from its branches at the same time, to make her confession to the reader. The grass on which they lie and the tree under which they exchange gossip appear as natural objects of protection associated with the description of the female body of her friend in which she finds home and wishes she could develop her caring and nurturing potential. Not surprisingly, the cottonwood tree is considered sacred by many Native American tribes, a tree that implies transformation, like the one which is taking place in the narrator who falls in love with the young woman under its shade. The next encounter is marked by the dizziness the protagonist feels during the journey while watching fields, rows of plants laden with cotton balls. The next time the narrator talks about cotton it is to introduce the boyfriend of the young woman, how he worked in the fields picking cotton, referring to the hardship of this labor by romanticizing the description of the young man's back. As cotton picking is associated with migrant workers in the Southwest of the US and related to low-income households, Pérez talks about him as «a beautifully strong, muscular, brown back» (Pérez, 1991a: 98), paying somehow an homage to the necessary but forgotten sacrifice of unskilled workers in the fields. While she provides emotional support and caring, he gives physical protection thanks to his strength and sustenance, exactly what it is expected from a husband. Thus, devalued as caretaker, the protagonist feels in clear disadvantage towards this man when she realizes the material and economic support he offers the young woman, supporting the vision traditional societies have of men as breadwinners. Cotton, then, serves Pérez multiple purposes: on the one hand it brings memories of her growing up in South Texas and connects the narrator with the land, offering a feeling of being home but, on the other, it reminds her of the abuse suffered by field workers, both men and women at the same time evoking the pain associated with unrequited love and how her body aches for caring.

Reflecting on how she cannot freely come out of the closet because of her heritage, the narrator in «Gulf Dreams» shares her frustration with the readers about this more than likely journey towards marriage and compulsory motherhood, focusing on the expectations both families have about them:

To link families with four sisters who would be friends longer than their lifetimes, through children who would bond them at baptismal rites: *Comadres*. We would become intimate friends, sharing coffee, gossiping and heartaches. We would endure the female life cycle –adolescence, marriage, menopause, death and even divorce, before or after menopause (Pérez, 1991a: 97).

It is after this description of apparent acceptance of her situation that Emma Pérez breaks the narrative and introduces a revealing single sentence in between paragraphs through which the narrator rebels against her destiny: «but I had not come for that. I had come for her kiss» (Pérez, 1991a: 100). This last sentence states her determination to make the young woman fall in love with her, transform her into home, unresistant to accept that their relationship will remain one of friendships, of *comadrazgo*.

Repeated twice in the narrative, the term *comadre*, in this short story, acquires this idea of forceful motherhood imposed on women; the idea of the societal expectations of marriage and motherhood for all the girls which have already been mentioned. Regarding all this from an ecofeminist perspective, becoming *comadres* in Spanish means literally sharing the duties of taking care of children together, a practice fully belonging to the traditional role of caretaker imposed on women. *Comadre* comes from latin *commater*, *-tris* and it has different meanings in the dictionary of the Real Academia Española⁶: one corresponds to «godmother» and the other stands for a very close female friend, somebody whom you trust more than other friends. In the case of this story, the suffering appears because the protagonist is in love with her *comadre* but she is not corresponded and cannot express it freely without being reprimanded and/or punished for it. The story contemplates *comadrazgo* as a narrow relationship between women based on caring

⁶ Online: <<http://www.rae.es>>, accessed November 28th, 2023.

for one another but supporting heterosexuality as Rueda Esquibel (2009: 119) argues, «these friendships function as a constant prop to the heterosexual structure-maintaining and always giving precedence to heterosexuality or in effect to the male». Anticipating Anzaldúa's new tribalism, this story partakes in the attempt to rebuild relationships of *comadrazgo* as examples of caring for each other against a heterosexual normative compulsory environment. *Comadres* regarded as a lifesaving force also provide support against patriarchal violence and sexual abuse. Thus, the story portrays the transformation of the concept of *comadre* applying ethics of care, creating a tribe of shared spiritual learning. Rueda Esquibel (2009: 91) discusses «Gulf Dreams» and analyzes the implications of this concept of *comadrazgo* in the protagonists of the novel: «In the socially sanctioned system of *comadrazgo*, young Chicanas are encouraged to form lifelong female friendships, and it is the intimacy of these relationships that often provides the context for lesbian desire». The narrative anticipates the creation of communities that currently exist of women who support each other intellectually such as the ones Anzaldúa (2009: 297) called «writing comadres», a community of academics helping each other to accomplish work.

The writings under study here constitute their final confrontation with this feeling of shame, guilt, in Martha Barrera's words, as well as a rebellion against heteronormative education. As they still find that the values traditionally centered on *familia* must not be surpassed, these women inherit the need to share love and care, creating alternative families in which they constantly express the idea of being there for each other to provide a nurturing support. Denise Alcalá in her piece «La Frontera» makes a clear statement about her feelings: «I think of other Chicana lesbians as family. We relate, connect, know our strength. The strength we have because of living as who we are» (Trujillo, 1991: 197). Some of the attitudes that appear as examples of caring and supporting each other are weeping together, holding each other or even wiping each other's mouths or eyes when crying. Their grief, contemplated as a constant in most of these writings, finds release and relief within the realm of lesbian love, as they acknowledge finding family and home in their partners, making family from scratch as Moraga calls it in *This Bridge Called my Back*.

The repetition of the need to protect each other from the «common evil» which is patriarchal heteronormative tradition unites their efforts in a truly ecofeminist tendency of finding home in attitudes of empathy and caring. Thus, the idea of home projected in these writings refers to a physical and metaphorical place where to feel protected, an escape from unsafe places such as households where abuse and oppression are the norm. It is also in the land, the natural and cultural territories where they find support; the homeland works as another family as they take comfort in the surroundings they recognize as familiar. The testimony of Terri de la Peña, through her character Monica Tovar in «Beyond El Camino Real» (Peña, 1991), explores her fear of rejection after leaving the well-known territories of her childhood, on her way to meet her partner's family. For de la Peña, travelling beyond El Camino Real, the cross-country trip, means a betrayal to her roots; the space becomes symbolic of her need to connect with her culture and ethnicity more than with her lesbian sisters. In ecofeminist terms, this attachment to the land is the one providing nurturing and comfort for her because her partner doesn't understand her anguish and anxiety connected with the attachment to the Southwest. Monica has used her journal during the trip to express her feelings of alienation and her disappointment in her lover who failed to understand the identity crisis she was suffering. The narrator frames the story at a time Monica is picking up the remnants of her broken relationship with Jozie, evoking the trip she took to New England through pictures and journal entries. Contemplating the pictures after the relationship has ended, the landscape confirms her where she belongs: «her brown skin and her black hair complemented Arizona's ruddy earth tones. Yet in the later Chicago photos, she already seemed out of place, awkwardly seated by Lake Michigan, the blustery winds disheveling her hair; her smile was unnatural, her facial tension evident» (Peña, 1991: 88). In this case, identification comes with the familiar landscape and her Chicana friends, Monica finds home in the Southwest not in her lover's arms, a lover who had neglected her own family and who did not accept her relationship with her culture and traditions.

Similar sentiments may be found in Cantú (2019: 10), particularly in the poem «A Love Poem, Alas» dedicated to Elvia, her life companion. Despite the clear grief the poem describes in the first stanza, Cantú ascertains her feelings towards the love of her life who firmly grounds

her to earth. As Elvia becomes «secure shore to the tumultuous seas», Cantú rejoices in a whole life of memories, of moving from place to place but always returning home, to Texas and to Elvia. The poet celebrates the imbrication of love with the natural elements that surround them, identifying Elvia and the love they profess for each other, with the familiar spaces they inhabit. Thus, in the first stanza, she unites her homeland of Texas with Arizona, Elvia's place of origin and combines both lands making the comparison with a Magritte painting. Like the painter, Cantú attempts to make the reader become aware of their surroundings, sensible to the more-than-human world and aims to modify preconceived images of reality, exercising a truly post-anthropocentric attitude, typical of ecofeminist philosophies. Finding an alternative way to look at the world, the poet knows she must thank Elvia for her homecoming and for finding safety in her, in good and hard times. Understanding each other's needs and requirements, they restructure the traditional concept of *familia*, and create a new place for nurturing and caring. It is through this configuration of post-anthropocentric love that this poem provides the necessary balance to eliminate the guilt and shame that the texts formerly analyzed evidenced.

5. CONCLUSION

As I have indicated in the above discussion of Chicana texts, the authors undergo a transformative return to their origins in the stories, poems and essays under analysis in this study; after a long journey in search of themselves, of their roots as Chicanas and non-heterosexual, they realize that it is their attachment to the land, to the natural environment where they grew up or where they live that they most feel «at home» and must therefore reinforce. The homeland appears first as an ideological construction, the new *familia* of their choice, no longer as a site of resistance against the attack of heteronormativity but as a space where ideas and opinions can be peacefully shared. Such a space provides the family, the embrace their relatives were formerly reluctant to give them. Apart from the construction of a new ideological homeland in agreement with ecofeminist postulates of balancing nature and culture, another of the objectives that seems to have been attained refers to the importance of space, of gaining physical space for themselves,

finding a place to settle, a place to be. The authors of *Chicana Lesbians* were still struggling with their feeling of belonging to a physical and metaphorical place where they felt rejected, as contemplated in Emma Pérez's «Gulf Dreams» and Terri de la Peña's «Beyond El Camino Real». Today, in the second decade of the twenty first century, the Chicana lesbian writers and artists cited here have found the recognition of their work which advances towards a more empathic world, and they express their reconciliation, the end of a healing process, as Cantú evidences in her love poem to Elvia. Cantú returns home, as Ana Castillo, Emma Pérez, Alma López and other Chicana lesbian writers do; these writers who inhabit the contemporary literary space have arrived home after a long journey of battling against forces that were pushing them against nature, against their caring and nurturing for each other and for their homeland. Caring for the land and caring for each other becomes one and the same thing, achieving balance is done through describing love in terms of caring for the environment and in intimate connection with the environment. Finding home may not mean merely to return to the family embrace, but instead homecoming refers to finding shelter in the creation of new family models, in a physical and emotional place where they can feel safe from abuse or criticism as the narrator in «Gulf Dreams» proves. I agree with Rueda Esquibel's (2009: 6) assertion that «The Chicana lesbian characters, and the writers behind them, have chosen to fight, each with her *pluma*, with her pen in her hand, for her place in Chicano/a culture and U.S. history», and I would add that their love *testimonios*, talking openly about desire and caring for each other have also provided them with tools to contribute to the creation of a more empathetic world in terms of post-anthropocentric concerns such as the ones explored in ecofeminist philosophies.

REFERENCE LIST

- ANZALDÚA, Gloria (1986): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Los Angeles: Aunt Lute Books.
- ANZALDÚA, Gloria (1998): «To(o) Queer the Writer- Loca, escritora y Chicana». In Trujillo, Carla (ed.): *Living Chicana Theory*. San Antonio: Third Woman, 262-276.

- ANZALDÚA, Gloria (2009): *The Gloria Anzaldúa Reader*. Ed. Ana Louise Keating. Durham: Duke University.
- ARELLANO, Cathy (1991): «Yeah, I Want a Woman like my Mother because I Couldn't Have Her». In Trujillo (1991: 55).
- BARRERA, Martha (1991): «Café con Leche». In Trujillo (1991: 80-83).
- CANTÚ, Norma Elia (2019): *Meditación Fronteriza. Poems of Love, Life and Labor*. Tucson: University of Arizona.
- CASTILLO, Ana (1991): «La Macha: Towards a Beautiful Whole Self». In Trujillo (1991: 24-48).
- CHIRO, Giovanna di (2010): «Polluted Politics? Confronting Toxic Discourse, Sex Panic and Eco-Normativity». In Mortimer-Sandilands & Erickson (2010: 199-230).
- GAARD, Greta (1997): «Toward a Queer Ecofeminism». *Hypatia*, 12.1, 137-156 (<https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1997.tb00174.x>).
- GAARD, Greta (1998): *Ecological Politics: Ecofeminists and the Green*. Philadelphia: Temple University.
- GASPAR DE ALBA, Alicia & LÓPEZ, Alma (2011): *Our Lady of Controversy: Alma López's Irreverent Apparition*. Austin: University of Texas.
- GOSINE, Andil (2010): «Non-White Reproduction and Same-Sex Eroticism: Queer Acts Against Nature». In Mortimer-Sandilands & Erickson (2010: 149-172).
- HARAWAY, Donna (2016): *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota.
- HOLMES, Christina (2016): *Ecological Borderlands. Connecting Movements, Theories and Selves*. Chicago: University of Illinois.
- MORAGA, Cherríe (1991): «La Ofrenda». In Trujillo (1991: 3-9).
- MORAGA, Cherríe (2009): «Queer Aztlán: The Reformation of Chicano Tribe». In Vázquez, Francisco H. (ed.): *Latino/a Thought: Culture, Politics, and Society*. 2nd ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 223-242.
- MORAGA, Cherríe & ANZALDÚA, Gloria (eds.) (1981): *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table: Women of Color Press.
- MORTIMER-SANDILANDS, Catriona (2010): «Melancholy Natures, Queer Ecologies». In Mortimer-Sandilands & Erickson (2010: 331-358).
- MORTIMER-SANDILANDS, Catriona & ERICKSON, Bruce (2010): *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*. Lincoln: Indiana University (Kindle edition).

- PATMORE, Coventry (1854): *The Angel in the House*. A Public Domain Book (Kindle edition).
- PEÑA, Terri de la (1991): «Beyond el Camino Real». In Trujillo (1991: 85-94).
- PÉREZ, Emma (1991a): «Gulf Dreams». In Trujillo (1991: 96-108).
- PÉREZ, Emma (1991b): «Sexuality and Discourse». In Trujillo (1991: 159-185).
- PLUMWOOD, Val (1993): *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
- PLUMWOOD, Val (2002): *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. London: Routledge.
- RAMOS, Juanita (ed.) (1987): *Compañeras: Latina Lesbians (An Anthology)*. New York: LLHP.
- REBOLLEDO, Tey Diana (1995): *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: University of Arizona.
- RUEDA ESQUIBEL, Catriona (2009): *With Her Machete in Her Hand: Reading Chicana Lesbians (Chicana Matters)*. Austin: University of Texas.
- SALDÍVAR-HULL, Sonia (2000): *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. Berkeley: University of California.
- STURGEON, Noël (2010): «Penguin Family Values: The Nature of the Planetary Environmental Reproductive Justice». In Mortimer-Sandilands & Erickson (2010: 102-132).
- TRUJILLO, Carla (ed.) (1991): *Chicana Lesbians: The Girls Our Mothers Warned Us About*. San Antonio: Third Woman.
- WARREN, Karen J. (1990): «The Power and the Promise of Ecological Feminism». *Environmental Ethics*, 12.2, 125-146 (<https://doi.org/10.5840/enviroethics199012221>).
- WARREN, Karen J. (1996): *Ecological Feminist Philosophies*. Lincoln: Indiana University.
- WARREN, Karen J. (2000): *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What it is and Why it Matters*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- WEIK VON MOSSNER, Alexa (2017): *Affective Ecologies: Empathy, Emotion and Environmental Narrative*. Columbus: Ohio State University.

Imelda MARTÍN-JUNQUERA
 Universidad de León
 imelda.martin@unileon.es
<https://orcid.org/0000-0002-8099-1697>

SOBRE *MULEJAS*, *CACHEJOS*, *CEBOLLEJAS* Y OTRAS *COSEJAS*: FUNCIONAMIENTO Y DISTRIBUCIÓN DE *-EJO* COMO SUFIJO APRECIATIVO EN ESPAÑA

PILAR PEINADO EXPÓSITO
Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo delimitar la extensión y el funcionamiento del sufijo *-ejo* como apreciativo en España. Dado que se trata de un uso dialectal, se realizará una revisión de obras prescriptivas y de la nomenclatura toponímica española para analizar su trayectoria diacrónica. A partir de los datos de los atlas y corpus lingüísticos y de twitter, se fijará su distribución geográfica y semántica, y su alomorfía. Por último, en vista de que en La Mancha se usa de forma más frecuente, se examinará su relación con el sufijo *-ete*, con el que parece estar en distribución complementaria.

Palabras clave: dialectología, variación morfológica, sufijación apreciativa, atlas lingüísticos, *ALPI*, *COSER*.

ABOUT *MULEJAS*, *CACHEJOS*, *CEBOLLEJAS* AND OTHER *COSEJAS*: FUNCTIONING AND DISTRIBUTIONS OF *-EJO* AS APPRECIATIVE SUFFIX IN SPAIN

Abstract

The aim of this work is to delimit the extension and functioning of *-ejo* as an appreciative suffix in Spain. Since it involves a dialectal use, a review of prescriptive works and of works about the Spanish toponymic nomenclature will be carried out in order to analyze its diachronic trajectory. Using data from linguistic atlases and corpora, and from X/Twitter, its geographical and semantic distribution and its allomorphy will be established. Finally, given that it is more frequently used in La Mancha, its relationship with the suffix *-ete*, with which it seems to be in complementary distribution, will be examined.

* El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto PGC2018-095077-B-C41 «El Atlas Lingüístico de la Península Ibérica: edición digital y análisis de datos».

Keywords: dialectology, morphological variation, appreciative suffixation, linguistic atlases, *ALPI*, *COSEER*.

1. INTRODUCCIÓN

En la lengua general, el sufijo *-ejo* se enmarca en el subgrupo de diminutivos denominado «despectivos», sin embargo, en algunas variedades toma un valor apreciativo (*NGLE*, 2009: 631).

En el presente trabajo me propongo: i) identificar si siempre ha tenido una connotación despectiva o en algún otro momento de la historia de la lengua fue apreciativo y para ello, en el apartado 2 haré una revisión diacrónica de las gramáticas hasta la actualidad y señalaré qué restos del sufijo quedan en toponimia; ii) delimitar la extensión del sufijo como apreciativo en España a partir de los atlas y corpus lingüísticos, de lo que me encargaré en 3; iii) describir su distribución semántica con ejemplos reales extraídos de corpus lingüísticos y de twitter, como veremos en 4; iv) conocer el funcionamiento de sus variantes alomórficas en el apartado 5 y comprobar si existen cambios significativos con respecto a la del sufijo general de uso no marcado, *-ito* v) explicar la relación que *-ejo* mantiene con *-ete* en Castilla-La Mancha y señalar si existe algún tipo de variable para la selección de uno u otro sufijo, que trataré en 6.

2. UNA MIRADA DIACRÓNICA: DESCRIPCIÓN Y USOS DEL SUFIJO *-EJO* A LO LARGO DEL TIEMPO

2.1. *Del diminutivo medieval al uso despectivo contemporáneo*

Los orígenes de *-ejo* se remontan al latín vulgar, que contaba con tres sufijos para expresar la idea de pequeñez, de disminución del nombre al que se añadían: *-ŭlus*, que se usaba para las dos primeras declinaciones; *-ĕllus*, para las otras tres¹, y una vez que se hizo tónico, *-ōlus* (Menéndez

¹ En muchas ocasiones, se antepuso una *c* tanto *-ŭlus* como *-ĕllus*, por lo que en esos casos la evolución castellana ya contenía una variante alomórfica del sufijo.

Pidal, 1904: 228-229), los cuales evolucionarían en castellano a *-ejo*, *illo* y *-uelo*, respectivamente.

Los datos que presento a continuación proceden de obras prescriptivas del español publicadas desde 1492 a la actualidad, con el objetivo de documentar los usos y valores del sufijo *-ejo* que en ellas se recogen. Para ello, no he efectuado una revisión exhaustiva de todas las que aparecieron en esa franja temporal, sino que solo se han consultado aquellas que han tenido más repercusión a lo largo del tiempo.

La finalidad de las primeras gramáticas del español era describir el funcionamiento y los usos normativos de la lengua, por lo que es esperable que no atendieran a cuestiones menores como los sufijos apreciativos. Nebrija (1492: 26) agrupaba al diminutivo entre los nueve tipos de nombres derivados y lo definía como «aquél que significa disminución del principal de donde se deriva», pero no enumeraba cuáles existen en español, sino que se limitaba a ejemplificar este valor en sustantivos sufijados con *-ito*, *-illo* e *-ico*. Tampoco Busto (1533) los señalaba, pues solo mencionaba el diminutivo a propósito de los comparativos.

No fue hasta la gramática de Lovaina (Gravius, 1555: 120)² cuando se proporcionó un listado de los diminutivos que se utilizaban en español. El autor se sorprendía de que esta lengua tuviese más de seis terminaciones para formar diminutivos mientras que los latinos y griegos se bastaban con dos o tres, y añadía que las más habituales eran *-ico*, *-illo*, *-ito*, *-uelo*, *-itito* y *-ejo*. No hacía referencia al valor exacto que el diminutivo aportaba a la base léxica a la que se adjuntaba, pero suponemos que tomarían la significación no marcada del término en línea con lo que señalaba Nebrija (1492: 26) o Simón Abril (1583: 31) más adelante: «nombres diminutivos son aquellos, que disminuyen la significación de sus primitivos».

En el siglo XVII, Salazar (1614: 194) incorpora a su gramática una lista de palabras con sufijos diminutivos agrupada por campo semántico, dentro de los cuales se utiliza *-ejo* al menos en una palabra de cada uno: *carrillejos* (partes del cuerpo), *toquilleja* (vestidos), *cucharejas* (alhajas

² Se desconoce el autor de esta obra, pero sí sabemos que fue impresa por Bartholomaeus Gravius en 1555 en la ciudad de Lovaina.

de casa), *dedalejo* (cosas del servicio de mujeres), *nogalejo* (árboles), etc. Fijémonos que estos ejemplos ya no expresan la noción no marcada, sino que se encuentran más próximos a la meliorativa afectiva. Esto es, unos *carrillejos*, por ejemplo, no serían unos ‘carrillos pequeños’ sino los carrillos de una persona a la que aprecias.

Ahora bien, el significado de pequeñez de estos sufijos condujo a que algunos se utilizasen con una connotación despectiva, entendiéndose así que la disminución del nombre no era dimensional, sino cualitativa. Al sufijo *-ejo* se le atribuye por primera vez este uso en la obra de Martínez Gayoso (1743: 57): «los terminados en *uelo*, *ajo* y *ejo* denotan burla, y desprecio». Por tanto, es evidente que el uso de *-ejo* como despectivo ya debía estar lo bastante extendido en el siglo XVIII, aunque no fuese general. Décadas después se publica la primera gramática de la Real Academia de la Lengua (RAL, 1771: 29) y aunque no menciona el sufijo en cuestión, sí que alude a que algunos pueden significar desprecio o burla como es el caso de *-elo*.

Ya en el siglo XVIII, Vicente Salvá (1830: 29) incluye de nuevo en su lista de diminutivos al sufijo *-ejo*, sobre el cual no comenta nada al respecto de la alomorfia y significado, como sí hace con otros. Sin embargo, la noción de desprecio y burla se le vuelve a atribuir en la gramática de Andrés Bello (1847: 210) junto a *-uelo* y *-ete*. Por ello y teniendo en cuenta su ausencia en la primera gramática de la Academia, cabe pensar que en esta época apenas era productivo en la lengua general para expresar la idea de pequeñez o cariño.

Esta hipótesis se confirma en las gramáticas posteriores como la de Alemany Bolufer (1902: 78), en la que ya no se distingue entre aumentativos y diminutivos para expresar la noción de tamaño, sino que se añade un tercer grupo catalogado como «despectivos», donde se encuentra *-ejo*. Se trata del único sufijo que se localiza tanto en el listado de diminutivos como en el de despectivos, lo que da cuenta de que a principios del siglo XX aún hay vacilación en los valores que tomaba este sufijo.

En la primera mitad de este siglo, se publican varias ediciones de la gramática de la Real Academia Española (1917, 1920, 1924, 1928 y 1931) y en todas ellas *-ejo* se incluye como despectivo sin ninguna anotación diatópica que matice su significado en algunas regiones, como sí recibe

el sufijo *-ín*. A pesar de que cada vez se alude más a la especialización de algunas regiones en un diminutivo en concreto como muestra la obra de Seco (1930: 172) donde no se comenta nada a propósito de *-ejo*, esas anotaciones no son sistemáticas.

Más adelante, Criado de Val (1958: 78) agrupa los sufijos aumentativos, diminutivos y despectivos bajo una clase común denominada apreciativos ya que, como había señalado previamente, en todos prevalece la lectura afectiva o meliorativa, independientemente de si además expresan tamaño grande, pequeño o de burla. A partir de esta clasificación, cataloga a *-ejo* como despectivo.

A diferencia del *Esbozo de una nueva gramática* (RAE, 1973), donde solo se explicaba de forma concisa el funcionamiento de los diminutivos, la *Nueva Gramática de la Lengua Española* ya sí incorpora matices sobre la distribución geográfica de ciertos diminutivos y a propósito del sufijo *-ejo* afirma: «Se usa *-ejo/-eja* en La Mancha y en otras partes del área centromeridional de España, así como en algunas zonas del Río de la Plata y del español andino (*animalejo, medianejo*)» (NGLE, 2009: 631).

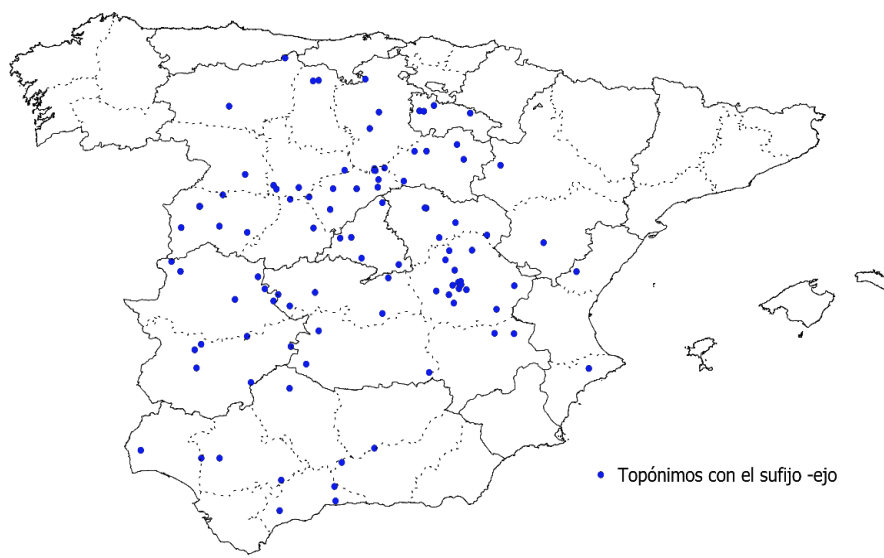
En resumen, hemos observado que el significado primitivo de *-ejo* era exclusivamente diminutivo, pero a partir de finales del siglo XVIII y/o comienzos del XIX cuando estos sufijos comenzaron a tener una lectura despectiva, su uso se asocia con un valor de desprecio o burla, desligándose de la idea de pequeñez. No obstante, las precisiones diatópicas que nos ofrece la última gramática de la RAE y las vacilaciones de significado en los últimos siglos prueban que el uso no marcado del sufijo podría seguir vigente en algunos lugares.

2.2. Restos del sufijo apreciativo en la toponimia

La toponimia nos permite conocer la expansión y el área de influencia de ciertos aspectos de la lengua a lo largo de su historia (Moralá, 1986: 65), por lo que el uso de diminutivos en los topónimos demuestra la vitalidad de estos en otras épocas. A veces es complicado identificar el valor que adquieren estos sufijos cuando se añaden a un topónimo mayor, puesto que existen dos opciones: 1) que el sufijo marque una relación de dependencia del topónimo mayor o señale que es un lugar ruinoso cerca de este (Gordón Peral, 2002: 1507), o 2) que el sufijo aporte

significado estrictamente diminutivo. En el caso de *-ejo* esta tarea es doblemente difícil, pues como indica Martín Izquierdo (2022: 153) tradicionalmente, se ha considerado que, a la idea de disminución de este sufijo, se le añade un matiz despectivo.

Por tanto, no resulta sencillo determinar cuándo un topónimo tiene sufijación diminutiva, pues encontramos nombres que, aunque su terminación coincida con algún sufijo, no pueden contabilizarse de este modo pues se trata de lexicalizaciones o antropónimos. Dado que la función de este trabajo es demostrar que el uso no marcado de *-ejo* estaba ampliamente extendido durante la Edad Media, únicamente contabilizaremos los casos en los que sea evidente que *-ejo* no esté lexicalizado como en Valverdejo u Obejo, entre otros. Teniendo en cuenta estos criterios y tras realizar una búsqueda en el Instituto Geográfico Nacional, la distribución de los topónimos encontrados es la siguiente:



Mapa 1. Topónimos con el sufijo *-ejo*

El mapa 1 nos muestra que los topónimos con *-ejo* son habituales en el centro peninsular, siendo también frecuentes en el occidente, y que en la franja oriental castellano-parlante no hay casos. Dentro del mapa

anterior, hemos recogido aquellos topónimos que llevan *-ejo* y están compuestos por un solo elemento, como *Belmontejo*, o por dos elementos, indistintamente si el que lleva *-ejo* es el núcleo, como *Castillejo de Iniesta*, o el complemento, como *Dehesa de Montejo*. A su vez, todos ellos pueden dividirse en: a) aquellos que establecen una relación de dependencia con el topónimo mayor como *Almadenejos*, *Colmenarejo*, *Montalbanejo*, etc.; o b) aquellos que indican el tamaño reducido de un topónimo descriptivo como *Villarejo*, *Peralejos de Arriba*, *Carrascalejo* o *Cantalejo* entre otros.

En conclusión, la toponimia de *-ejo* nos demuestra que el sufijo tuvo cierta vitalidad en épocas pasadas, en las que su valor no podía ser más que diminutivo, en primera instancia.

3. EXTENSIÓN GEOGRÁFICA

La *NGLE* (2009: 631) localiza al sufijo *-ejo* en «La Mancha y en otras partes del área centromeridional de España, así como en algunas zonas del Río de la Plata y del español andino (*animalejo*, *medianejo*)». Dado que los datos que manejamos son de España, nuestro objetivo es comprobar si es correcta la distribución diatópica que proporciona la Academia. Por ello, me encargaré de fijar la extensión geográfica del sufijo *-ejo* como apreciativo a partir de los datos de los siguientes atlas³ y corpus lingüísticos: el *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica (ALPI⁴)*, el *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía (ALEA⁵)*, el *Atlas Lingüístico (y etnográfico) de Castilla-La Mancha (ALeCMan⁶)*, el *Atlas*

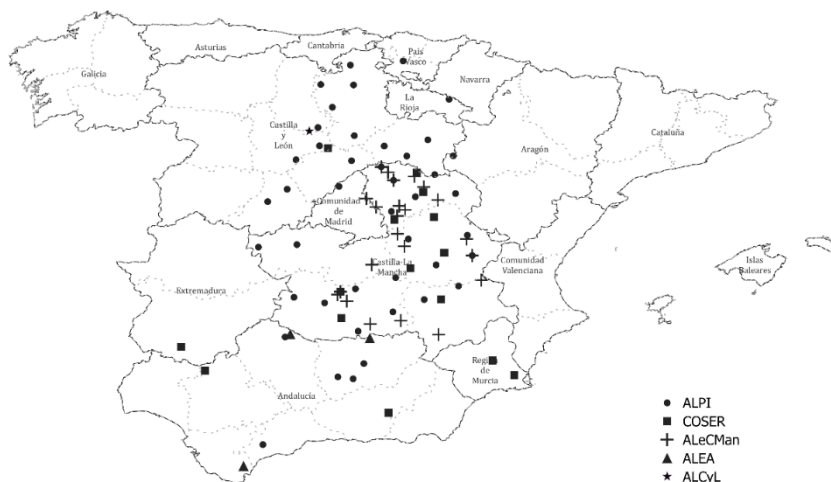
³ Conviene distinguir dentro de ellos entre atlas de gran dominio, como el *ALPI*, cuyas encuestas comenzaron en los años 30 del siglo XX, y atlas regionales, como el *ALEA*, *ALCyL* y el *ALeCMan*, que recogen el habla de sus respectivas comunidades después de la mitad de este siglo.

⁴ Las preguntas que nos han proporcionado datos de *-ejo* como diminutivo son las siguientes: 262, gatito; 265, casita; 268, sombrerito; 271, puertecita; 272, Pedrito; 273, Juanito; 274, Mariquita; 512, cría del perro; 534a, perrito; 535, cría del lobo; 536, cría de la cabra; 539, cría de la vaca; 540, cría del asno; 541, cría de la yegua; 541a, caballito; 542, cría del asno.

⁵ Los mapas que recogen *-ejo* como sufijo diminutivo son el 1756, perrito y el 1757, caballito.

⁶ Los mapas en los que encontramos al menos un caso de *-ejo* como diminutivo son: GRA-34, perro; GRA-35, mesa; GRA-36, café; GRA-37, bar; GRA-38, sol; GRA-40, pared; GRA-43, río; GRA-45, dulce; GRA-46, leche, y GRA-48, reloj.

*Lingüístico de Castilla y León (ALCyL*⁷), y el *Corpus Oral y Sonoro del Español Rural (COSER*⁸). Cada uno de los puntos de estos atlas y corpus donde se utiliza *-ejo* como diminutivo se representa con un color diferente en el mapa que adjuntamos a continuación:



Mapa 2. Extensión del sufijo *-ejo* como apreciativo en España

El mapa muestra que el principal foco de este uso es Castilla-La Mancha, donde hay un mayor número de casos. Si atendemos a las respuestas de cada atlas, observamos que en el *ALPI* la extensión de este sufijo por las provincias castellanoviejas es mayor; sin embargo, en el *ALCyL* se documentan muchos menos, pues solo aparece en un único punto. Este contraste no se produce en otras provincias como Castilla-La Mancha o Andalucía, donde la distribución de formas es semejante en el *ALPI* y en los atlas regionales, el *ALeCMan* y el *ALEA*, respectivamente. Tampoco el *COSER* muestra un reparto diferente en estos lugares, aunque sí amplía su uso en el sur, donde encontramos casos en Extremadura y Murcia, lugares donde no se documentaban en el *ALPI*.

⁷ El único mapa que nos proporciona un caso de *-ejo* como diminutivo es el 561, polluelo.

⁸ Solo se cartografiaban los casos en los que *-ejo* tiene un valor apreciativo. Para obtener una visión completa de la extensión del sufijo véase Martín Izquierdo (2022).

En vista de los datos del mapa 2, parece evidente que Castilla-La Mancha es la comunidad donde el uso de *-ejo* como diminutivo se encuentra más vivo, pues la situación no varía a lo largo del tiempo entre el *ALPI*, y el *ALeCMan* y el *COSEER*. No sucede lo mismo en Castilla y León, donde estaba muy latente en el *ALPI*, pero no en el *ALCyL* y el *COSEER*.

4. DISTRIBUCIÓN SEMÁNTICA

La morfología apreciativa añade información de carácter expresivo a la base, ya sea para manifestar dimensión o apreciación. Ambos significados pueden darse con los mismos sufijos y bases, por lo que a lo largo del siglo XX se ha debatido cuál es su valor primigenio. En este trabajo, partiré de la hipótesis de Lázaro Mora (1999) que aboga por que ambos significados son simultáneos y el sufijo tomará uno u otro en función de la naturaleza léxica de la base y de la procedencia del hablante, como está mostrando el funcionamiento del sufijo *-ejo* en los lugares descritos en el apartado anterior.

A continuación, enumeraré y describiré los usos no marcados que los sufijos apreciativos tienen en el español general, y los ejemplificaré con casos en los que *-ejo* se comporta de este modo. Para ello, en primera instancia he partido de los datos que nos proporciona el *COSEER*, pero dado que los ejemplos de su página web no eran suficientes, hemos recurrido a twitter, ya que en los últimos años se ha utilizado como fuente de datos en trabajos de investigación lingüística. Los ejemplos que se han seleccionado reúnen dos condicionantes: 1) el usuario es natural de alguna localidad que se encuentra dentro del área que hemos delimitado en el apartado anterior y 2) las coordenadas desde las que se publica el tweet y el lugar de procedencia de los usuarios es el mismo. De este modo, asegurábamos que los ejemplos fueran usos no marcados del sufijo y eliminábamos los problemas que genera en algunos casos la geolocalización.

Como ya he mencionado, las dos interpretaciones básicas del diminutivo aluden a la idea de pequeñez (1) o de apreciación (2):

(1) ¿El agua?, sí, el agua teníamos un *pocejo* [A-PIn: de agua] allí, que casi siempre tenía agua en la puerta, y sí, pero allí | un lebrillo y allí con eso me lavaba. (Barrax, Albacete, *COSER* 204).

(2) [...] antes, que había apuros, pues se vendía pa tener dinero y nos quedábamos con las cosas menudas, las *morcillejas*, los *choricejos*, los jamones, pues se vendían. (Aldea del Rey, Ciudad Real, *COSER* 1401).

En el caso de (1), el único significado posible de *pocejo* sería el de ‘pozo pequeño, al igual que para (2) entendemos que no está menospreciando a las *morcillejas* o *choricejos* sino que simplemente es una forma afectuosa o meliorativa de marcar el discurso.

Derivada de la noción de pequeñez en un sentido físico, se encuentra su interpretación figurada que da lugar a valores atenuantes o aproximativos como vemos en (3):

(3) Santos, Carlos (@lalibretacolora): «[...] el jersey del entrevistado parece granate, en comparación con el evidente marrón del fondo». 27 de enero de 2018, 12:25 p.m.

García, Marián (@boticariagarcia): «En mi pueblo lo llamamos *marroncejo*, pero en realidad es el color de la temporada, que por no ser insolentes en esta tierra como tú bien has dicho, mejor llamaremos «burgundy». 27 de enero de 2018, 12:29 p.m. (Belmonte, Cuenca)

Fijémonos que en (3) *marroncejo* se interpreta como un marrón claro, atenuado, de hecho, se refiere a un color burgundy o granate, como precisa ella misma o como se indica en el tuit anterior, respectivamente.

También de la lectura apreciativa resultan otros significados como la cortesía o el eufemismo (Martín García, 2016: 421):

(4) Ruiz, Alberto (@AlbertoRuix): «Si os dieran 20€ o tenerme de novio, en que os gastaríais los 20€?» 27 de diciembre de 2018, 7:26 p.m.

Villena, Soraya (@SorayaVillena21): «Me hacen falta un par de *braguejas* del mercao». 27 de diciembre de 2018, 8:30 p.m. (Argamasilla de Alba, Ciudad Real).

Como vemos en (4), el diminutivo aporta efectos eufemísticos a la base a la que se añade, de ahí que *-ejo* se añada a ‘bragas’, palabra que pertenece al campo semántico de la ropa interior de la mujer.

Otros significados no marcados que también se atribuyen al diminutivo son el valor partitivo y las lecturas figuradas de base metonímicas (Camus, 2022: 42), tal y como pueden verse en (5-6):

(5) Te llevaban medio pepino, y un *cachejo* de cualquier cosa, de salchichón o eso, el bocaillo que decían, el bocaillo, se llama, a media mañana (Yebra, Cuenca, COSER 1921).

(6) González, Sergio (@sergio_gon96): «un poco buena que nos ha estado la *jarreja* sí... jajajajaja». 26 de mayo de 2013, 2:47 p.m. (Tomelloso, Ciudad Real).

En el ejemplo de (5) *-ejo* selecciona una parte pequeña de un cacho, tal como lo haría *-ito* en ese mismo contexto. Esta lectura está condicionada por el tipo de base léxica a la que se añade, pues en sí mismo ‘cacho’ ya es un sustantivo partitivo. En cuanto a (6), entendemos que no es la *jarreja* lo que les ha gustado a los integrantes de ese grupo, sino su contenido, que será agua, algún refresco o bebidas alcohólicas.

Por último, la interpretación apreciativa del sufijo *-ejo* se observa en los antropónimos (7), pues únicamente cabe una lectura positiva de los sujetos a los que hace referencia:

(7) Quintanilla, Mila (@MilaQuintanilla): «Feliz día a todas las Pilares, en especial a la mejor! Disfruta *pilarceja*! Te quiero mucho :3». 12 de octubre de 2013, 3:25 p.m. (Albacete).

El ejemplo de (7) muestra que el sufijo *-eja* en *Pilarceja* solo puede simbolizar cariño o afecto, pues el propio mensaje está cargado de estos sentimientos, aunque de por sí la adicción de este sufijo a antropónimos es bastante recurrente. De hecho, si buscamos en twitter, existen numerosos nombres propios sufijados con *-ejo/-eja* como *Cristineja*, o *Antoniejo*, que son el nombre de usuario de algunas personas en twitter, tal como sucede con el resto de sufijos diminutivos.

5. ALOMORFÍA DE *-EJO*

La distribución de los alomorfos en los diminutivos ha sido una de las cuestiones más confusas de la morfología española, aunque en las últimas décadas se han publicado algunos trabajos que nos han

permitido establecer patrones de funcionamiento para el español normativo. En este apartado nos encargaremos de describir la alomorfia de *-ejo* contrastándola con la que presenta el sufijo general de uso no marcado, *-ito*. Para ello, partiremos de los datos que nos proporcionan los atlas lingüísticos y de mis intuiciones como hablante manchega.

Siguiendo a Ambadiang y Camus (2012: 56), los factores que actúan en la formación de diminutivos y, por tanto, en la selección de alomorfo son: 1) procesos morfológicos como el número de sílabas y la naturaleza de los segmentos finales, la homonimia o la categoría o flexión de género, y 2) procesos fonológicos, como la presencia de diptongos en bases de dos sílabas. Veamos, a continuación, cómo influyen estos aspectos en el funcionamiento del sufijo *-ejo*.

En el español general, los diminutivos toman la variante alomórfica larga, *-ecito*, para las raíces submínimas, es decir, en los monosílabos y las palabras bisílabas acabadas en *-e* (Ambadiang y Camus 2012: 55); la variante intermedia, *-cito*, con palabras de dos o más sílabas con final en */n/*, */r/* o vocal tónica, y la variante corta, *-ito*, en palabras de dos o más sílabas acabadas en *-o/-a* átonas o consonantes distintas a las anteriores como muestra (8):

- (8) a. *solecito, dulcecito, panecito.*
- b. *botoncito, escritorcito, sofaíto.*
- c. *niñito, papelito, lamparita.*

A propósito de 8b, cabe mencionar que la elección de estas bases por la variante intermedia está relacionada con la relevancia de los segmentos finales, ya que la adición de este alomorfo no altera la estructura silábica de la base y mantiene el segmento final intacto (Ambadiang y Camus 2012: 56).

Frente a ello, el sufijo *-ejo* se comporta de un modo parcialmente diferente: en el primer caso (8a), *-ejo* varía entre la variante larga (9a) y la corta (9b), siendo más frecuente esta última; en el segundo (8b), toma la variante intermedia con las palabras de dos o más sílabas con final en */n/* y vocal tónica (10a), pero vacila con las que terminan en */r/* (10b), donde también es habitual la variante corta, y en el último ejemplo (8c) sigue el comportamiento de *-ito* y toma la variante corta, *-ejo* (11):

- (9) a. *solecejo*⁹, *dulcecejo*¹⁰, *panecejo*.
 b. *solejo*, *dulcejo*, *panejo*.
- (10) a. *botoncejo*, *camioncejo*, *sofacejo*, *cafecejo*¹¹.
 b. *escritorcejo* / *escritorejo*.
- (11) *niñejo*, *papelejo*, *lampareja*.

Aunque estos patrones funcionen en la mayor parte de las palabras, existen algunos procesos morfológicos que los desvían de ellos como son la homonimia y la flexión de género. En el primer caso, se usan en el español general variantes alomórficas para evitar que el resultado sean palabras homónimas, como sucedería para el sufijo *-ito* en (12) si esas bases hubieran seguido el comportamiento dispuesto en (8). Sin embargo, *-ejo* se comporta, de nuevo, de forma diferente, puesto que sigue prefiriendo la variante corta, aún con el riesgo de que se generen lecturas ambiguas: como vemos, la única diferencia entre (13a) y (13b) es el alargamiento de la vocal *-e*.

- (12) a. *pato* > *patito*.
 b. *patio* > *patiecito* **patito*.
- (13) a. *paso* > *pasejo*.
 b. *paseo* > *paseejo* **pasecejo*.

En cuanto a la flexión de género, se antepone a los condicionamientos formales establecidos en (8), dando lugar a que bases con características fonológicas y/o morfológicas semejantes seleccionen alomorfos distintos (*lectorcita* vs. *señorita*) y viceversa, bases con características fonológicas y/o morfológicas diferentes tomen el mismo (*señorito* vs. *señorita*). Ante ello, el sufijo *-ejo* vuelve a variar en el comportamiento de los diminutivos generales, ya que son válidas tanto las formas que se crean por atracción analógica con la base femenina (14a), como con la masculina (14b).

⁹ En *ALeCMan* podemos ver un ejemplo de esta vacilación, pues *solecejo* es la respuesta en GU109, GU318 y CU405, mientras que *solejo* se da en GU310 y TO608.

¹⁰ Como en la nota anterior, *ALeCMan* también deja constancia de esta alternancia: encontramos *dulcecejo* en CR608, mientras que *dulcejo* en GU218 y TO608.

¹¹ Este ejemplo se recoge en el enclave GU310 de *ALeCMan*.

- (14) a. *lectorejo, lectoreja, señorejo, señoreja.*
 b. *lectorcejo, lectorceja, señorcejo, señorceja.*

No parece arbitrario que esta alternancia de formas entre la variante corta y la media se den con bases acabadas en /r/, pues esto mismo era lo que sucedía en los ejemplos de (10b).

Por último, describiremos el funcionamiento de la formación de diminutivos en los procesos fonológicos, en particular, en las bases que cuentan con diptongo final. En estos contextos, el sufijo *-ito* toma siempre la variante larga (15), en los que, de nuevo, difiere *-ejo*, que selecciona la variante corta (16), siendo agramaticales los ejemplos con la larga:

- (15) *bestiecita, tibiecita, lengüecita, lluviecita, noviecito, patiecito.*

- (16) *bestieja, tibieja, lengüeja, lluvieja, noviejo, patiejo.*

Estas peculiaridades muestran que la alomorfia de *-ejo* no es semejante a la de los otros diminutivos. Su predilección por la forma corta puede ser consecuencia de no haber desarrollado variantes alomórficas en sus inicios, sino más recientemente por analogía con el resto. Esta hipótesis se ratifica en las obras históricas que consultamos en el apartado 2, donde no aparece variante alguna de *-ejo*, pero sí de otros diminutivos como *-ito*, *-illo*, *-ico* y *-uelo* en gramáticas como la de Lovaina (Gravius, 1555), Salazar (1614), Salvá (1830) y Bello (1847). De hecho, Vicente Salvá (1830: 32) dice al respecto de la alomorfia: «pero los diminutivos en *ico*, *illo* e *ito* reciben una *c* antes de dichas terminaciones, ó una *z* antes de *uelo*, si concluye nombre por *e* ó por las líquidas *n* ó *r*». Tampoco González Ollé (1962) comenta nada al respecto de la alomorfia de *-ejo*, probablemente porque no tenía, ya que la del resto de diminutivos sí la describe en un apartado.

Las pocas variantes alomórficas que presenta *-ejo* no serían el único aspecto que se habría desarrollado en tiempos modernos por analogía con el resto de diminutivos, sino que sus propiedades combinatorias también podrían haberse ampliado. González Ollé (1962: 190) señala que este sufijo solo podía combinarse con las palabras que terminasen en *-r*, *-l* o *-ll*; sin embargo, como se ha visto en 3, esta condición no se da en la actualidad, donde se combina indistintamente con todas las bases. No obstante, esta restricción de la que nos hablaba Ollé puede

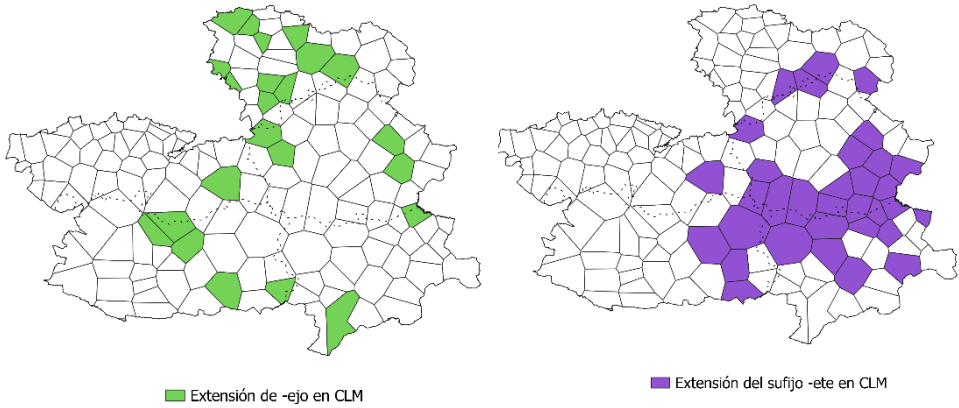
proporcionarnos una posible explicación de por qué las palabras que terminan en *-r* se resisten a tomar de forma sistemática la variante alomórfica intermedia y alternan siempre con la corta: cabría pensar que las formas acabadas en *-r* a las que se añade el sufijo *-ejo* son usos más antiguos y primigenios de la palabra, por lo que su grado de fijación es mayor y es menos sencillo introducir una novedad derivativa como la alomorfia.

Para terminar, conviene mencionar que existen bases en las que no se utilizan variantes alomórficas, sino otro sufijo con el fin de evitar una repetición cacofónica. Este hecho se evidencia en los mapas de *ALeCMan* donde a propósito de las preguntas GRA-42-viejo y GRA-48-reloj, las localidades que toman habitualmente *-ejo*, prefieren *-ete*, porque si añadiéramos el primero, el resultado sería poco agradable para el interlocutor e incluso, difícil de pronunciar para el hablante: de ahí que en lugar de *viejejo* y *relojejo*, se recoja *viejete* y *relojete*, respectivamente. Sobre la relación de estos dos sufijos nos encargaremos en el siguiente apartado.

6. RELACIÓN DE *-EJO* CON EL SUFIJO *-ETE* EN LA MANCHA

Dada la localización de Castilla-La Mancha en el centro peninsular, recibe influencias de distinto tipo que proporcionan un panorama muy rico en cuanto al uso de diminutivos se refiere: si observamos las preguntas del *ALPI*, los mapas del *ALeCMan* o las entrevistas del *COSE*R podemos encontrar *-ito*, *-illo*, *-ico*, *-ete* y *-ejo*. Los dos primeros son propios de la lengua general, aunque *-illo* es más restringido que *-ito*; *-ico* es propio de lugares limítrofes con Aragón y Murcia, donde es el habitual, y *-ejo* y *-ete* tienen una distribución más limitada, en algunos casos incluso complementaria. Por ello, en este apartado me encargaré de investigar qué variantes operan en la selección de uno u otro sufijo.

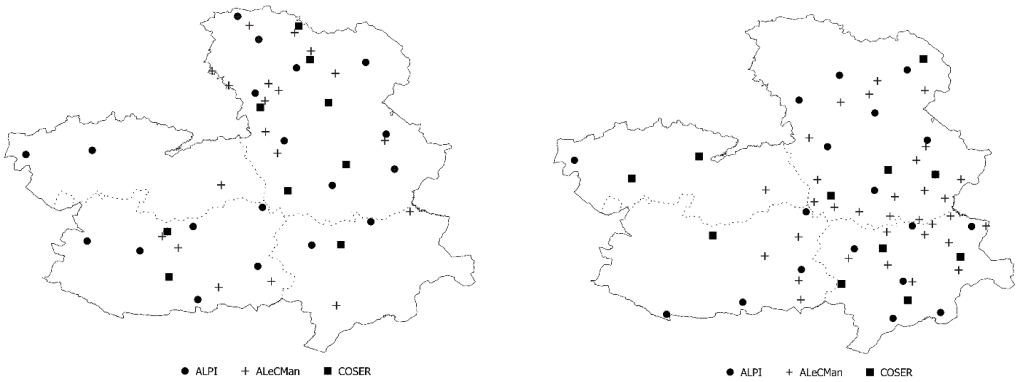
Si viésemos los siguientes mapas de forma rápida cabría pensar que cada sufijo tiene un área de extensión diferente: *-ete* por Cuenca y Albacete, mientras que *-ejo* por Ciudad Real y Guadalajara. De hecho, el 80% y el 70% de las localidades que utilizan *-ete* y *-ejo*, respectivamente, en *ALeCMan* responden a esta distribución.



Mapa 3: extensión de *-ejo* en *ALeCMan*

Mapa 4: extensión de *-ete* en *ALeCMan*

Sin embargo, si incluimos en los mapas la información del *ALPI* y del *COSER*, como se muestra en los mapas 5 y 6, veremos que existen zonas de confluencia de ambos sufijos en La Mancha:



Mapa 5: extensión de *-ejo* en CLM

Mapa 6: extensión de *-ete* en CLM

Los mapas anteriores muestran que la extensión de *-ejo* y *-ete* en el *ALPI* y en el *COSER* son semejantes. De ahí, nuestro interés por investigar qué variables tienen en cuenta los hablantes para seleccionar el sufijo en cuestión.

Mis intuiciones como hablante manchega apuntan a que la variante relevante es el género de la base: se prefiere el sufijo *-ete* cuando la base es masculina y *-eja* cuando es femenina. Esto no implica que sea imposible una palabra masculina sufijada con *-ejo*, sino más bien, hablamos de una tendencia. Los datos de los atlas confirman solo parcialmente esta hipótesis: en los siguientes gráficos se muestra en números reales la cantidad de puntos encuestados en los que se testimonia el sufijo *-ejo* y *-ete* al menos en una de las preguntas.

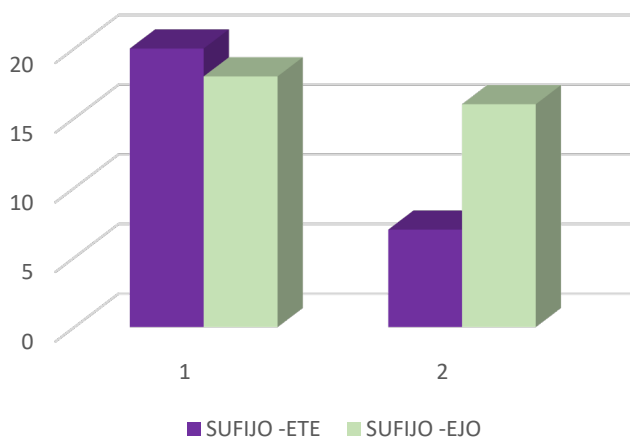


Gráfico 1. Número de enclaves que eligen *-ejo* y *-ete* según el género en CLM (*ALPI*)

El gráfico 1 muestra que en el *ALPI* veinte puntos de encuesta utilizan *-ete*, frente a dieciocho que optan por *-ejo*: como vemos, aquí la diferencia no es significativa. En cambio, sí lo es si nos fijamos en las bases femeninas donde solo siete prefieren *-eta* mientras que dieciséis se inclinan por *-eja*. Por tanto, los datos del *ALPI* podrían confirmar nuestra hipótesis.

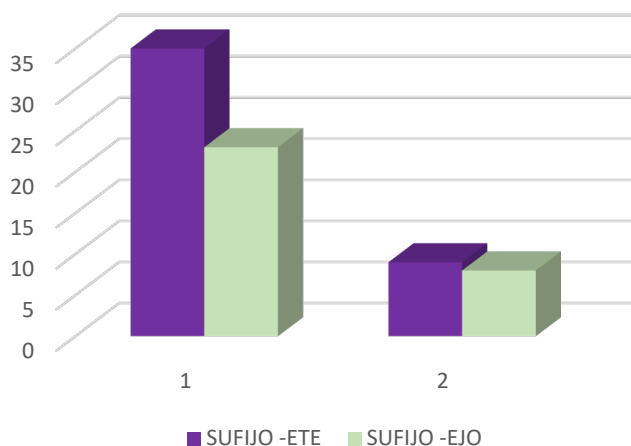


Gráfico 2. Número de enclaves que eligen *-ejo* y *-ete* según el género en CLM (*ALeCMan*)

Lo esperable sería que los datos del gráfico 2, procedentes de *ALeCMan*, terminaran de ratificarla. Sin embargo, no lo hace de forma contundente: treinta y cinco enclaves utilizan en alguna de las preguntas con base masculina el sufijo *-ete* frente a *-ejo*, que solo alcanza veintitrés localidades. La diferencia en este caso es bastante llamativa y viene a confirmar que los hablantes manchegos tienen predilección por *-ete* en las bases masculinas. Por otra parte, con bases femeninas la situación es distinta: no hay preferencia por *-eja* frente a *-eta*, de hecho, la situación es bastante equilibrada, ya que en nueve municipios optan por *-eta* y en ocho, por *-eja*. La distancia entre ambos ya no es tan acusada como lo era en el *ALPI* y no podemos afirmar que se priorice un sufijo u otro con bases femeninas, ya que la diferencia podría ser consecuencia de las palabras elegidas. Como vemos, en el *ALPI* nuestra hipótesis se confirmaba para las bases femeninas, en cambio, en el *ALeCMan* son los datos de las bases masculinas los que ratifican nuestras intuiciones. Veamos, ahora, qué sucede en el *COSER*:

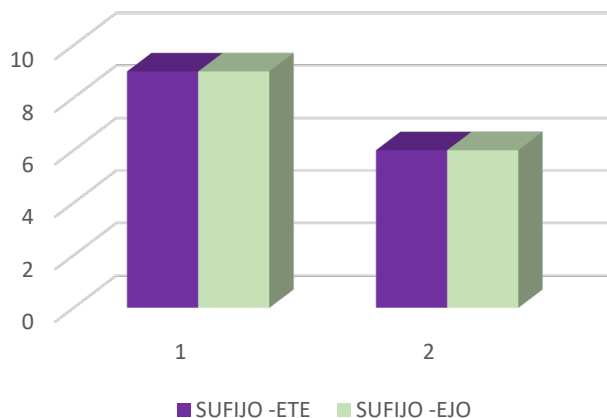


Gráfico 3. Número de municipios que utilizan *-ejo* y *-ete* según el género en CLM (*COSER*)

Los datos del *COSER* resultan muy llamativos, pues sugieren que la variante género deja de ser relevante: tanto el sufijo *-ejo* como *-ete* se recogen en nueve municipios con bases masculinas y en seis con las femeninas.

Ahora bien, analizando pormenorizadamente el comportamiento de ambos sufijos en los atlas lingüísticos y en el *COSER*, encontramos una situación muy llamativa: algunos municipios que utilizan *-ete* y *-ejo* indistintamente no toman *-eta* y *-eja* en la misma medida, sino que usan únicamente este último. En el *ALPI*, esto sucede en ocho municipios¹²; en *ALeCMan*, en dos¹³ y en el *COSER*, en otros dos¹⁴.

En cualquier caso, los datos del *ALPI* sí que parecen probar mi hipótesis; en los del *ALeCMan* también quedan restos de ella y en los del *COSER* no podemos asegurar que haya alguna inclinación por una variante. No obstante, no habría que descartar del todo esta hipótesis, sino que deberíamos revisarla teniendo en cuenta más datos.

¹² AB482 (Munera), CR478 (Pedro Muñoz), CR480 (El Viso del Marqués), CR481 (Carrizosa), GU458 (Reñera), GU460 (La Toba), GU461 (Gárgoles de Abajo) y TO463 (Lagartera).

¹³ CU607 (Casas de Benítez) y AB207 (Villamalea).

¹⁴ COSER204 (Barrax, Albacete) y COSER1414 (Malagón, Ciudad Real).

7. CONCLUSIONES

Tras el análisis de obras prescriptivas y la revisión de la toponimia, podemos afirmar que el sufijo *-ejo* hasta el siglo XVIII no empezó a tener un uso despectivo, pues no es hasta entonces cuando figura de tal modo en una gramática y encontramos restos en la toponimia que demuestran que tuvo valor diminutivo y/o apreciativo en siglos anteriores.

En cuanto a la extensión, gracias a los atlas y corpus lingüísticos he comprobado que la distribución de *-ejo* como apreciativo excede los límites que se describen en la *NGLE*, ya que no solo se localiza en La Mancha, sino que también existe un foco con gran afluencia en Guadalajara y alcanza puntos de Castilla y León, Extremadura, Andalucía y Murcia.

El apartado 4 muestra que *-ejo* aparece en los mismos contextos que lo hace el sufijo de uso general no marcado en los puntos anteriormente señalados, carentes en todo caso de una connotación despectiva y sin restricción de bases combinatorias, como sugería González Ollé (1962).

Asimismo, el estudio de su alomorfia también nos da algunos datos sobre su funcionamiento, ya que, al contrario que *-ito*, mantiene una acusada tendencia hacia la variante corta. Parece indicarnos que *-ejo* con valor apreciativo no es un uso novedoso que haya surgido en la actualidad, sino un reducto del sufijo antiguo donde tampoco tenía alomorfia.

En último lugar, los mapas 3-6 sugieren que *-ejo* y *-ete* coexisten en algunos puntos en distribución complementaria en la que la variante 'género' es relevante. No obstante, la comparación entre los datos del *ALPI*, el *ALeCMan* y el *COSER* indica que, conforme avanza el tiempo, la variante pierde importancia: en el *ALPI*, se prefería indistintamente *-eja* frente a *-eta* y, por el contrario, *-ete* frente a *-ejo*, mientras que en el *COSER* existen los mismos casos de uno y otro sufijo en masculino y femenino. Pese a ello, no podemos descartar por completo la hipótesis, sino que habrá que seguir revisándola en estudios posteriores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALCYL = ALVAR, Manuel (1999): *Atlas lingüístico de Castilla y León*. Junta de Castilla y León.

- ALEA = ALVAR, Manuel; Llorente, Antonio y Salvador, Gregorio (1961-1973): *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía*. Granada: UGR-CSIC.
- ALECMAN = GARCÍA MOUTÓN, Pilar y MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (2003): *Atlas lingüístico y etnográfico de Castilla-La Mancha* (en línea: <<http://www.linguas.net/alecman/>>, consulta: mayo-junio de 2017).
- ALEMANY BOLUFER, José (1902): *Estudio elemental de gramática histórica de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de Archivos-Olózaga.
- ALPI = GARCÍA MOUTON, Pilar (coord.) et al. (2016): edición digital de Navarro Tomás, Tomás (dir.): *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica*. Madrid: CSIC (en línea: <www.alpi.csic.es>, consulta: julio de 2023).
- AMBADIANG, Théopile y CAMUS, Bruno (2012): «Morfofonología de la formación de diminutivos en español: ¿reglas morfológicas o restricciones fonológicas?». En Fábregas, Antonio et al. (eds.): *Los límites de la Morfología. Homenaje a Soledad Varela*. Madrid: UAM, 55-78.
- BELLO, Andrés (1847 [1870]): *Gramática de la Lengua Castellana destinada al uso de los americanos*. Valparaíso: Imprenta y librería del Mercurio.
- BUSTO, Bernabé de (1533): *Introducciones grammaticas: breves et compendiosas*. Salamanca.
- CAMUS, Bruno (2022): *La formación de palabras*. Madrid: Arco Libros.
- COSER = FERNÁNDEZ-ORDOÑEZ, Inés (dir.) (2005-): *Corpus oral y sonoro del español rural* (en línea: <<http://www.corpusrural.es>>, consulta: abril de 2017).
- CRIADO DE VAL, Manuel (1958): *Gramática española*. Madrid: S.A.E.T.A.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1962): *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*. Madrid: CSIC (*Revista de Filología Española*, anejo 75).
- GORDÓN PERAL, M.^a Dolores (2002): «Sobre la significación del diminutivo en toponimia». En Echenique Elizondo, M.^a Teresa y Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.): *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid: Gredos, 1505-1518.
- GRAVIUS, Bartholomaeus (ed.) (1555): *Útil y breve institución para aprender los principios y fundamentos de la lengua Hespánica*. Lovaina: ex oficina Bartholomaeus Gravius.
- LÁZARO MORA, Fernando A. (1999): «La derivación apreciativa». En Demonte, Violeta y Bosque, Ignacio (coords.): *Gramática descriptiva de la lengua española*. Vol. III: *Entre la oración y el discurso. Morfología*. Madrid: Espasa Calpe-RAE, 4645- 4682.

- MARTÍN GARCÍA, Josefa (2015): «Aumentativos y diminutivos». En Gutiérrez Rexach, Javier: *Enciclopedia de lingüística hispánica*. Vol. I. Londres: Routledge, 416-422.
- MARTÍN IZQUIERDO, Beatriz (2022): «¿Por qué Carlos quiere ser Carlitos?». En Estrada, Ana *et al.* (eds.): *Como dicen en mi pueblo. El habla de los pueblos españoles*. Madrid: Pie de página, 135- 153.
- MARTÍNEZ GAYOSO, Benito (1743): *Gramática de la lengua castellana reducida a breves reglas, y fácil método para instrucción de la juventud*. Madrid: Juan de Zúñiga (ed. facsímil).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1904): *Manual elemental de gramática histórica española*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- MORALA RODRÍGUEZ, José Ramón (1986): «Toponimia y diacronía: los sufijos diminutivos en León», *Lletres asturianas*, 19, 65-82.
- NEBRIJA, Antonio (1492): *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Biblioteca Nacional de España (ed. facsímil).
- NGLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española*, 2 vols. Madrid: Espasa.
- RAE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1973): *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.
- RAL = REAL ACADEMIA DE LA LENGUA (1771 [1875]): *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta y fundación de Manuel Tello.
- SALAZAR, Ambrosio de (1614): *Espexo General de la Gramática en diálogos, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua Castellana. Servirá también de Vocabulario para aprenderla con más facilidad con algunas historias graciosas y sentencias de muy notar*. Ruan: Louys Loudet.
- SALVÁ, Vicente (1830 [1853]): *Gramática de la lengua castellana, según ahora se habla*. Valencia: Librería de los SS. Mallen y sobrinos.
- SECO, Rafael (1930): *Manual de gramática española. Morfología*. Madrid: Cia. Ibero-americana.
- SIMÓN ABRIL, Pedro (1583): *Los dos libros de la Grammatica latina escritos en lengua castellana*. Zaragoza: Juan Soler.

Pilar PEINADO EXPÓSITO

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

pilar.peinado@cchs.csic.es

<https://orcid.org/0000-0002-9529-0359>

LEYENDO ENTRE LÍNEAS: ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA DEL *MERCADER DE VENECIA* DE NICOLÁS GONZÁLEZ RUIZ (TEATRO ESPAÑOL, 1947)

PURIFICACIÓN RIBES TRAVER
Universitat de València

Resumen

El presente trabajo arroja luz sobre la recepción de la versión española del *Mercader de Venecia*, estrenada en Madrid en 1947, analizando críticamente un material de archivo inexplorado: las reseñas teatrales publicadas en la prensa periódica. El estudio sigue la metodología utilizada por Prescott (2013) para el análisis de la recepción de Shakespeare en un contexto anglófono, prestando especial atención al carácter mediador de las reseñas teatrales y a la necesidad de leer el subtexto de estas críticas. Se analizan las estrategias discursivas empleadas por diferentes críticos sometidos a la ley de prensa y de censura teatral al abordar un tema central de la obra –la contraposición entre los universos cristiano y judío– en el contexto del Nuevo Estado nacional-católico español, en el que coexistían el mito del contubernio judeo-masónico-bolchevique y la necesidad de mostrar un talante aperturista, tras la derrota de los países del Eje en la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave: *El Mercader de Venecia*, 1947, recepción española, crítica teatral, ambivalencia.

READING BETWEEN THE LINES: ANALYSIS OF THE CRITICAL RECEPTION OF *EL MERCADER DE VENECIA* BY NICOLÁS GONZÁLEZ RUIZ (TEATRO ESPAÑOL, 1947)

Abstract

The present work sheds light on the reception of the Spanish version of *The Merchant of Venice*, premiered in Madrid in 1947, critically analysing unexplored archival material: the theatre reviews published in the press. It follows the methodological framework chosen by Prescott (2013) for the study of the English reception of Shakespeare's plays, highlighting the mediating nature of theatre reviews and the need to read their subtext. The discursive

strategies used by different critics subject to the press law and theatrical censorship are analyzed when addressing a central theme of the text, the contrast between the Christian and Jewish universes, in the context of the New Spanish National Catholic State, where the myth of the Judeo-Masonic-Bolshevik collusion and the need to show an open spirit coexisted, after the defeat of the Axis countries in the Second World War.

Keywords: *The Merchant of Venice*, 1947, Spanish reception, theatrical reviews, ambivalence.

1. INTRODUCCIÓN

El análisis crítico que aquí se propone de la recepción del *Mercader de Venecia* estrenado en el Teatro Español de Madrid en 1947 se centra en el estudio del paratexto (Genette, 1982) que acompañó a su representación, especialmente de las críticas teatrales publicadas en la prensa.

El objetivo del estudio de este rico material de archivo, no analizado hasta la fecha, es el de arrojar luz sobre la recepción de uno de los textos más ambiguos de William Shakespeare en un momento y lugar donde la ambivalencia era la nota dominante en las esferas política y cultural, que se debatían entre la necesidad de controlar las reacciones de los súbditos del nuevo Estado, surgido tras la Guerra Civil, y la de mostrar una actitud tolerante ante las potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial. El trabajo se centra en descubrir el mensaje último de unos críticos entrenados en adecuar sus mensajes a un contexto sociopolítico complejo y cambiante, condicionados, de un lado, por una rígida censura de prensa y teatral, y, de otro, por la necesidad del Régimen de Franco de mostrar cierta imagen de apertura hacia el exterior.

Para llevar a cabo este análisis adoptamos la metodología escogida por Paul Prescott, quien afirma: «of all the textual inscriptions of performance, journalistic reviews are the most widely circulated and the most influentially constitutive of memory and value» (Prescott, 2013: 4). Compartimos, también, su énfasis en la labor mediadora de la crítica teatral entre público y representación (Prescott, 2005: 360), y en la necesidad de estar atentos a sus estrategias narrativas, aspecto que también subraya Bulman (1996: 3): «Those concerned with recuperating historical performances [...] turn their attention to the ways in which reviewers –sources of supposedly reliable evidence– in fact construct

narratives which foreground their own cultural perspectives, thereby creating fictions that pass, or once passed, for objective reporting» .

Nuestro análisis de las críticas teatrales sobre la versión del *Mercader de Venecia* de 1947 participa de los postulados de Thomas Hanitzsch, sociólogo de los medios de comunicación, quien destaca la importancia del papel que juegan las instituciones en la comunicación periodística, y presta especial atención a los distintos grados de intervencionismo. Relevantes nos resultan sus reflexiones sobre el comportamiento de algunos periodistas en contextos donde la censura limita la libre expresión de sus ideas, por lo que se ven obligados a recurrir a otros mecanismos, conscientes de la connivencia de sus destinatarios (Hanitzsch, 2007: 373). En el extremo opuesto sitúa a los que son leales al poder, y se erigen en guía de la opinión pública (Hanitzsch, 2007: 374). El análisis de las reseñas periodísticas del montaje del *Mercader de Venecia* de 1947 nos permite identificar a críticos representativos de ambos extremos, resultando particularmente interesantes aquellos que recurren a diferentes subterfugios para expresar de forma crítica sus ideas. De esta práctica se hace eco Prescott en su dilatado estudio de la recepción de la obra shakespeariana a través de la crítica periodística: «In theatre reviews [...] connections between the critic's aesthetic and political views are frequently submerged, seen in flashes, spoken of "only in hints"» (Prescott, 2013: 19). Realizada esta constatación, Prescott incide en la conveniencia de que los análisis críticos de este paratexto logren «the revelation of subtextual anxieties [about gender, race and nationality]» (Prescott, 2013: 23), cuestiones centrales a la representación del *Mercader de Venecia* en la España de 1947, donde la caracterización de personajes masculinos y femeninos, el comportamiento de cristianos y judíos, y la exaltación de los valores patrios se adecúan al nacional-catolicismo oficial en un momento de calculado aperturismo hacia el exterior.

2. CONTEXTO DE RECEPCIÓN DEL *MERCADER DE VENECIA* (TEATRO ESPAÑOL, 1947)

El contexto de recepción del *Mercader de Venecia* estuvo marcado por la tensión entre la conveniencia de inculcar los principios del nacional-catolicismo a la población española de la primera postguerra, y la de

congraciarse con un entorno internacional adverso, puesto de manifiesto en el veto a España (1946) a formar parte de la ONU por haberse alineado con los países del Eje durante la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, no puede ignorarse que Shakespeare fue utilizado por el nuevo Régimen, tanto como signo de su nueva anglofilia, como para reforzar su propia ideología (Domínguez Romero, 2013: 82). Particularmente útil en este sentido resulta la elección del *Mercader de Venecia*, cuya complejidad la ha hecho susceptible de las interpretaciones más diversas, que la han puesto al servicio de ideologías y regímenes políticos antitéticos, donde los términos «cristiano» y «judío» han recibido lecturas, en ocasiones, irreconciliables. En el caso del contexto español de finales de 1947 y principios del 1948, donde el gobierno es marcadamente nacional-católico (Sevillano, 1998: 70-75; Muñoz Cáliz, 2005: 56; Thompson, 2012: 98), no es difícil imaginar la simpatía hacia los primeros, aunque la sombra del Holocausto, del proceso de Nüremberg, y el peso de los países anglófonos, imponen una prudencia que contrasta con la claridad con que los sectores católicos habían expresado su aversión hacia el judaísmo, al que habían hecho responsable del advenimiento de la Segunda República (Domínguez Arribas, 2009: 74, 81; Preston, 2011: 461; Rohr, 2010: 220). Este mito del contubernio judeo-masónico-bolchevique resultaría de suma utilidad como elemento de cohesión frente a un enemigo común imaginario, y el Régimen de Franco se serviría de él, y lo adaptaría a las cambiantes circunstancias políticas (Domínguez Arribas, 2009: 330, 407, 483-484; Sinova, 1989: 225-226; Preston, 2021: 421-422). Como parte de ese proceso de adaptación, la *Dirección General de Cinematografía y Teatro*, con Gabriel García Espina al frente, dio pasos, desde comienzos de 1946, hacia una cierta apertura. A este fin, en enero de 1946 se constituyó la Compañía de *Arte Nuevo*, de tono casi disidente, que puso en escena obras de Buero Vallejo y Alfonso Sastre, entre otros (Torres, 2001: 64; Paco, 1987-1989). Estos autores tuvieron especial cuidado, como señala Buero Vallejo en una carta personal de diciembre de 1995 (*apud* Muñoz Cáliz, 2005: 72), en poner «cebos» a los censores para que suprimieran secciones irreverentes y dejaran otras cuya heterodoxia era velada, conscientes de la costumbre de muchos espectadores de leer ese subtexto «entre líneas» (Thompson, 2012: 107). También adoptó García Espina la medida de crear el *Consejo Superior de Teatro*, órgano consultivo del que formarían parte Cayetano Luca de Tena, director de escena del *Mercader de Venecia*, y algunos de

los críticos teatrales cuyas reseñas analizamos en este trabajo, como Alfredo Marquerie o Jorge de la Cueva, así como Emilio Morales de Acevedo quien, además de crítico teatral, era miembro de la Junta censora (Gómez García, 2017). Aunque la evidencia de la evolución de sus críticas revela las sucesivas presiones del momento, cabe reconocer su talante generalmente conciliador y su predisposición a que la calidad teatral primara sobre las restricciones ideológicas (García Ruiz, 1996: 81). Conviene advertir, no obstante, que, a partir de 1951, se experimentaría un retroceso (Sevillano, 1998: 81).

Aunque en la temporada teatral 1947/48, momento en que se estrena *El Mercader de Venecia*, se experimentó cierto alivio en la rigidez censora del Régimen, sin embargo, no puede olvidarse que la *Ley de Prensa* (BOE, 1938) continuaba vigente. A esta estricta normativa estaban sujetos los críticos teatrales, que habían jurado servir a Dios y a la Patria. También continuaba en vigor la normativa sobre censura teatral, promulgada en 1939, que enfatizaba la labor educativa del teatro. El Estado era particularmente consciente del carácter popular de esta forma de entretenimiento que, en 1947, contaba, sólo en Madrid, con una asistencia diaria de unos 40.000 espectadores (Santolaria, 2018), de ahí el estricto control al que fueron sometidos tanto los libretos como las representaciones (Muñoz Cáliz, 2007: 85). Pero, a pesar de este férreo control sobre dramaturgos, directores escénicos, actores y críticos teatrales, el recurso a la ambigüedad y los dobles sentidos hizo posible que se representaran obras y se realizaran críticas sobre las mismas con un carácter más reivindicativo y disidente de lo que al Estado le habría agradado.

Las circunstancias personales de los diferentes críticos que valoran el montaje de *El Mercader de Venecia* de 1947 probablemente también guarden relación con el tono de sus críticas. Así, la actitud radical de Cristóbal de Castro puede encontrar explicación en la necesidad de demostrar su absoluta fidelidad al Régimen (Castro, 1947), puesto que, durante la República, había llegado a presidir la *Asociación por la Defensa de la Unión Soviética* (Doménech Rico, 2017: 103). Más sibilino se mostraría Manuel Díez Crespo, quien en todo momento rechazó el ensañamiento de la crítica (Kébé, 2002: 155), aunque ese tono amable estuvo en estrecha consonancia con las recomendaciones del Régimen de subrayar la armonía reinante en el Nuevo Estado (Sinova, 1989: 190, 240, 246; Monleón, 1971: 82).

3. ANÁLISIS CONTEXTUAL DEL PARATEXTO

Con carácter previo al análisis de la recepción de la versión española del *Mercader de Venecia*, es conveniente aludir a los aspectos más polémicos del hipotexto shakespeariano (Genette, 1982) y a los extremos a que la interpretación de los mismos ha dado lugar en diferentes momentos y lugares.

The Merchant of Venice, considerada tradicionalmente como una tragicomedia, es una de las obras más complejas de William Shakespeare, tanto por su tono como por la caracterización de sus personajes y la naturaleza de su desenlace. Esta esencial complejidad, que críticos como Mahon (2002: 80) o Halio (2002: 373; 2021: 55) subrayan como su característica más destacada, es la responsable de su larga vida sobre los escenarios y, muy especialmente, de la presión que los sucesivos contextos de recepción de la obra han ejercido sobre la misma, y que tanto Bulman (1991) como Edelman (2002), Vickers y Barker (2005), Drakakis (2010), o Halio (2021) ponen de manifiesto en sus respectivos trabajos.

Esta compleja comedia contiene escenas de una gran intensidad dramática, con personajes cuya conducta es susceptible de diversas interpretaciones, a los que Shakespeare permite exponer sus puntos de vista a través de magistrales parlamentos y tensos intercambios verbales. Tiene una dilatada tradición teatral en la que se destacan y silencian aspectos de la obra y de sus personajes, acorde a la ideología y sensibilidad de los destinatarios, mediatizada por las instituciones gubernamentales. Así, la supresión de determinados parlamentos, o la forma escogida para la interpretación de los personajes ha dado lugar a distintos enfoques, que van desde aquellos que presentan a Shylock como un villano malvado, avariento y vengativo, dispuesto a dar muerte a un honorable ciudadano veneciano, hasta aquellos que lo representan como el máximo exponente de un pueblo largamente sojuzgado. Los ejemplos más claros de los extremos que pueden alcanzar estos dos enfoques los encontramos en la Alemania Nazi, por un lado, y en los años posteriores al Holocausto, por otro. Así, tanto la versión que se representó en Berlín en 1940, como la que se representó en Viena en 1943, presentaron una imagen revulsiva de Shylock (Hortmann, 1998: 134-136), imagen antitética de la que ofrecería Erwin Piscator en el teatro *Freie*

Volksbühne de Berlín Occidental en 1963 (Hortmann, 1998: 255-256; Edelman, 2002: 62-63). Una situación intermedia entre ambos extremos nos la ofrece la versión realizada por Komisarjevski en 1932 en calidad de director invitado en el *Shakespeare Memorial Theatre* de Stratford, donde Shylock es representado con las luces y sombras con que Shakespeare lo imaginó, si bien, a fin de reducir la tensión trágica del juicio, optó por interpretarlo de acuerdo con la tradición de la comedia del arte, lo que le permitió un distanciamiento útil para mostrar la complejidad del original shakespeariano sin interferir con el tono de los episodios cómicos de la obra (Drakakis, 2010: 123-126).

El 7 de diciembre de 1947 se estrenó en el Teatro Español el montaje de *El Mercader de Venecia* en versión de Nicolás González Ruiz, dirigido por Cayetano Luca de Tena, y con la colaboración de prestigiosos profesionales. El Estado quería utilizar el teatro para proyectar una imagen de elevación cultural y apertura ideológica. A este fin destinó presupuestos cada vez más elevados para los montajes teatrales y escogió clásicos de la literatura universal, entre los que no podía faltar Shakespeare. *El Mercader de Venecia* fue adecuadamente adaptado a lo que eufemísticamente se venía llamando «el gusto actual», que no era otra cosa que la supresión de todo cuanto pudiera atentarse contra lo que se consideraba adecuado bajo el punto de vista político, espiritual o moral.

Para valorar la naturaleza y recepción de esta versión del *Mercader de Venecia* resulta de inestimable utilidad el análisis crítico del paratexto, es decir, de las declaraciones del adaptador de la obra y de las valoraciones del montaje realizadas por distintos críticos teatrales, por lo que abordaremos su análisis teniendo en cuenta, como sugiere Hanitzsch (2007: 373-374), su grado de proximidad al mensaje institucional y las estrategias de aquellas críticas cuyo subtexto está destinado a ser descifrado por un lector cómplice.

Singular interés reviste la afirmación de González Ruiz, adaptador de la obra, en el programa de la representación teatral, de 1947, respecto a las razones por las que, en su opinión, *The Merchant of Venice* ha sobrevivido al paso del tiempo, convirtiéndose en un clásico. Curiosamente, no lo atribuye a la esencial complejidad de los personajes de esta obra, ni a la diversidad de interpretaciones de que ha sido y puede

ser objeto, sino que, erigiéndose en intérprete de las intenciones de su autor, afirma que éste ha transformado el material que supuestamente le sirvió de inspiración –«un episodio caballeresco y un cuento antisemita»– en una obra donde se exponen dos formas antitéticas de entender la justicia, decantándose por la cristiana frente a la judaica, al tiempo que identifica a la primera con la generosidad y, a la segunda, con la intransigencia (González Ruiz, 1947: 4).

Si tenemos en cuenta que *La Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo* (BOE, 1940), inspirada en el mito del contubernio judeomasónico-bolchevique, estaba en vigor (Núñez Rivero, 2017: 268), no resulta sorprendente el comedimiento de las críticas sobre *El Mercader de Venecia*. En aquellos casos en que pueden interpretarse como alejadas del mensaje institucional, sus autores tienen la precaución de atribuírselas a otros críticos, quienes, a menudo, resultan difíciles de encasillar. En otras ocasiones, se limitan a realizar afirmaciones lacónicas relativas a importantes ausencias de la adaptación, que en ningún momento explicitan. Todos tienen presente la necesidad de contribuir a la presentación positiva de la iniciativa cultural adoptada por el Régimen, por lo que todas las críticas, sin excepción, incluyen elogios sobre la versión, si bien éstas a menudo se limitan a los aspectos visuales y sonoros del montaje. En este sentido, González Ruiz (1947: 3) afirma: «la postura escénica quiere recoger la riqueza de color, la luminosa alegría de una Italia renacentista», y añade, «pero tratando de infiltrar en ella un cierto matiz de farsa, una cierta intención caricaturesca», intención que, según explica, se ha logrado «con cierto estilizado expresionismo». Esta opción, que no resulta en absoluto novedosa, pues la utilizó de forma eficaz Komisarjevski en su montaje de 1932, sin embargo, obedece a una finalidad bien distinta en esta ocasión, ya que, lejos de contribuir a mostrar la ambivalencia de la obra, sirve para reducir su faceta más trágica, potenciando el tono amable de la comedia, especialmente en la escena del juicio, escena que Díez Crespo (1947) describe como un «bello, admirable cuadro que alterna su tesis ejemplar con un aire gracioso de farsa italiana en la que los muñecos tienen un alma deliciosa de grandeza y ternura que sobrecoge al espectador». Esa tesis ejemplar no es otra que el «poderoso ejemplo de superioridad cristiana en el intermedio que la comedia ofrece entre la usura y el amor, cual es el acto de la administración de justicia» (Díez Crespo, 1947).

Revelador de la diversidad de aproximaciones a *El Mercader de Venecia* por parte de los críticos es el uso que hacen del estudio de Saint-Victor (1884), quien, en la primera parte del trabajo, muestra su rechazo al tratamiento de que son objeto los personajes judíos por parte de los cristianos, mientras en la segunda celebra la supuesta reconciliación entre ambos pueblos¹. El uso que hacen de este ambivalente estudio² sirve para exponer hasta qué punto la selección y manipulación de un texto puede modificar el mensaje que se transmite. De hecho, tres de los críticos analizados cuyo planteamiento revela opciones diferentes –Castro, Díez Crespo, y Morales de Acevedo– utilizan en mayor o menor medida, reconociéndolo o sin hacerlo, el texto de Saint-Victor. El primero de ellos se limita a reproducir una idea aislada, que adorna con sus propios comentarios, y que pone al servicio de un mensaje abiertamente antisemita. En el extremo opuesto se encuentra Morales de Acevedo (1947), quien reproduce literalmente uno de los párrafos iniciales en que Saint-Victor expone con claridad su convicción del trato vejatorio a que ha sido sometido el pueblo judío y que justifica la sed de venganza de Shylock. A este párrafo, y en la misma línea argumentativa, Morales, sin especificar que la autoría ya no es de Saint-Victor, sino suya, yuxtapone una vehemente descripción de la crueldad de Portia al impedir que Shylock dé rienda suelta a su venganza cuando más cerca creía encontrarse de lograrlo. Una situación intermedia ocupa Díez Crespo (1947), que reproduce el mismo párrafo que Morales de Acevedo, pero con una labor de disección textual propia de quien ha sido miembro de la Junta censora y conoce hasta qué punto un texto purgado puede expresar lo contrario de lo que su autor pretende decir. Esta es la razón por la que suprime de ese fragmento las razones del resentimiento y deseos de venganza de Shylock, incluso en relación al comportamiento de Jessica, que –a diferencia del texto que cita como referencia– no se muestra como un ser frívolo que traiciona sin escrúpulos a su religión y a su familia, sino como una joven que se integra armoniosamente en el mundo cristiano y contribuye al final feliz de la comedia, sumando su felicidad conyugal a la de Portia.

¹ Aunque no especifican que se refieren a la traducción de *Les deux masques*, de Blanco-Belmonte (ca. 1911), la proximidad de las citas a este texto hace pensar que se sirvieron de él (Saint-Victor, 1911).

² Aunque las declaraciones de este autor contra la Comuna de París lo convertían en inofensivo para el Régimen, sus afirmaciones resultan, en ocasiones, contradictorias.

Díez Crespo (1947) omite las razones que Saint-Victor esgrime para justificar la maldad y práctica de la usura de Shylock: «malvado por rencor de los oprobios con que le abrumaban, usurero porque lo expulsaban de todos los demás oficios», así como el trato vejatorio de que es objeto por parte de las instituciones: «la Iglesia lo maldice, la realeza lo despoja, la villa lo secuestra», y los detalles relativos a la humillación que sufre a manos de la Justicia, y que cualquier lector podría asociar con la reciente práctica Nazi: «la ley lo cubre con un bonete amarillo, y lo marca con un redondel en la espalda, la gente de las calles lo befa, y lo lapida cuando pasa» (Saint-Victor, 1911: 31).

Especialmente significativa es la modificación que Díez Crespo introduce en la presentación de Jessica, al mutilar la descripción que Saint-Victor (1911: 38-39) ofrece:

El poeta nos advierte que, «hija de Shylock por la sangre, no lo es por el carácter». Jéfica no tiene, efectivamente, ninguno de los rasgos de su raza [...]. La hija judía está estrechamente unida a su familia, y consagrada a los suyos. Jéfica, en este punto, no tiene corazón ni alma [...] roba y desvalija sin escrúpulo el hogar [...]. Abjura de Jehová, con tanta prontitud como reniega de Shylock. La religión de su amante se hace en el acto la suya. Apenas raptada, está convertida. Corre al baptisterio con el mismo impulso voluptuoso con que las ninfas de los cuadros galantes del siglo decimooctavo, lascivamente enlazadas a sus raptos, se precipitan hacia la «Fontana del Amor».

Esta impactante descripción, que no deja lugar a dudas sobre la opinión de Saint-Victor, es transformada por Díez Crespo (1947) como sigue: «“La hija de Shylock, si es hija por la sangre, no lo es por el carácter”, dice Saint Victor. Esto viene también a demostrar cómo Shakespeare atenúa con verdadero conocimiento de aquellos cuentos esta manera de reaccionar los cristianos ante la joven Jessica». Díez Crespo, al suprimir la descripción negativa que realiza Saint-Victor de Jessica, suprime la incongruencia entre esta presentación y la sorprendente conclusión que el crítico francés ofrece sobre la conversión y el matrimonio de Jessica cuando exclama: «Desenlace audaz y sublime: el cristiano Lorenzo se desposa con la hija de Shylock. El antagonismo de las dos razas se reconcilia en el amor; el odio de los padres se funde en el beso de los hijos» (Saint-Victor, 1911: 43). Esto le permite a Díez Crespo (1947) concluir su

relato evocando la armonía de ese beso: «la serenidad resplandece en una noche de luna: “cuando la luna duerme como Endimión” y los amantes cruzan sus besos en una celestial armonía».

Las sustanciales modificaciones de este hábil crítico van claramente encaminadas a destacar lo encomiable del final, hasta el punto de que «el contraste que Shakespeare ofrece entre un drama de litigio, de usura, de execración, y una comedia ligera» se convierte en «delicioso», puesto que «las sombras y harapos del viejo Shylok caen fulminados por los rayos de luz de ese amor que despiden Porcia y Jessica» (Díez Crespo, 1947).

De forma bien distinta parece interpretar Morales de Acevedo (1947) el triunfo de la cristiana Portia sobre el judío Shylock:

El dramaturgo inglés por antonomasia apura el dolor y lo hipertrofia, al límite de hacernos verter lágrimas, eligiendo a Porcia, encarnación del optimismo, la felicidad y la belleza, como árbitro en el proceso. La escena en la que se goza pérfidamente de la sed de desquite del judío eriza la piel [...] y cuando el viejo Shylock, humedecidos los ojos, y en los preludios de su goce, va a respirar todos sus rencores y sus odios todos, Porcia detiene con mayor crueldad aún la mano armada del hebreo y agrega:

—¡Cuidado, judío! ¡Has de cortar una libra justa y sin derramar una gota de sangre de cristiano, bajo pena de muerte!

¿Quién es capaz de producir escalofrío mayor? ¿Qué pena en el Himalaya de torturas puede igualar al tormento de Shylock? ¡Qué ensañamiento más refinado...!

Como se ha señalado, Morales de Acevedo pone buen cuidado en no aclarar al lector que esta reflexión no procede de Saint-Victor. Luego, evita comentar la interpretación de los personajes del elenco actoral, y solo explica que la obra «se ha traducido y adaptado a nuestra escena con el amor, el tacto, la inteligencia y gusto escénico de las producciones literarias de Nicolás González Ruiz» (Morales de Acevedo, 1947). Evitando detallar los cambios que esa inteligencia, tacto y gusto escénico han introducido en la versión, desvía la atención hacia aspectos formales, que el propio adaptador y otros críticos mencionan, especialmente, la «mayor unidad» de que la refundición dota a la «farsa». Finalmente, y en sintonía con lo que hacen la mayoría de los críticos, centra su atención en elogiar profusamente la elaborada y fastuosa puesta en escena de la obra que se representa en *El Español*.

Miembro, como Morales de Acevedo, del *Consejo Superior de Teatro*, pero no de la *Junta de Censura Teatral*, Alfredo Marquerie muestra una mayor sintonía con Morales de Acevedo que con Díez Crespo, aunque realiza sus críticas de forma más velada. Se sirve de dos mecanismos fundamentalmente: escudarse tras la autoridad de otro crítico, cuya opinión comparte, sin decirlo expresamente, y realizar brevísimas afirmaciones, de carácter críptico, cuya interpretación deja al arbitrio del lector. Marquerie (1947) recurre a la autoridad de Joseph Gregor, autor austríaco de una biografía sobre Shakespeare³ en la que criticaba la postura hipócrita del dramaturgo inglés por «haber pintado cruelmente el carácter avariento de Shylock cuando, al mismo tiempo que escribía su obra, llevaba a la cárcel a un convecino porque le debía una libra, quince chelines y diez peniques» (Marquerie, 1947). Aunque de forma más taimada que Morales de Acevedo, no resulta difícil deducir que Marquerie rechaza la caracterización negativa de Shylock, a la que Gregor tilda de cruel, y a la que resta intensidad al compararla con la presunta conducta de Shakespeare, más deleznable, según este relato, que la del propio Shylock. Aunque no lo dice expresamente, es sencillo extrapolar el comportamiento que atribuye a Shakespeare al de los personajes cristianos de la obra que juzgan al judío. Marquerie, autor culto y buen conocedor de la obra de Shakespeare, que leyera desde su juventud, no puede resistir la tentación de mencionar la distinción que Gregor realiza en su estudio entre «los dos tonos, realista y poético en la obra», si bien no explicita que el primero parece estar ausente de esta «farsa shakespiriana». Interasantísimas resultan sus lacónicas alusiones a la «pintura vigorosísima de los caracteres», el «concepto profundo», o el «agilísimo diálogo» de la obra, que no desarrolla, y que intuimos hace referencia indirecta a los aspectos que más valora en el original, y que más echa de menos en la adaptación, ya que el tono de farsa que se ha escogido, así como la supresión de importantes parlamentos que permiten entender el dolor y los sentimientos de Shylock, y la modificación del *tour de force* retórico que libran Portia y él, limitan de forma lastimosa las posibilidades de mostrar la profundidad e intensidad de los personajes de esta obra.

³ Aunque Marquerie (1947) no ofrece detalles al respecto, entendemos que se refiere a *Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters*.

Concluye Marquerie (1947) la sección afirmando que «en *El Mercader de Venecia* está toda la poesía y toda la picardía que pueblan con interés supremo la escena del mundo». Una lectura de los comentarios que hace sobre los personajes que pueden transmitir la segunda de las cualidades lleva a pensar que, de nuevo, ha expresado –esta vez con más vehemencia– aquello cuya ausencia del montaje lamenta. Si lo que ha aportado Mercedes Prendes a una Portia «ejemplar e inolvidable» ha sido una «sensibilidad y feminidad exquisitas», intuimos que «los muñecos» de sobrecogedora ternura con que Díez Crespo (1947) comparaba a los participantes en el Juicio de la «graciosa farsa italiana», se han visto privados de los diálogos y parlamentos con los que Shakespeare dotó de fuerza y vigor incomparables a sus personajes, y, de forma muy particular, a Portia. Este personaje femenino, que dice entregar su vida, corazón y bienes a su marido Bassanio, muestra, sin embargo, una clara determinación de controlar su propio destino, para lo cual le da pruebas de su inteligencia, dominio de la retórica y maliciosa picardía⁴. Con todos estos ingredientes evita que su marido malgaste su fortuna, dependa afectivamente de otros y, sobre todo, tenga la tentación de serle infiel, pues, de hacerlo, le da sobradas pruebas de su capacidad para pagarle con la misma moneda. Todo esto lo hace en el tono propio de la comedia, donde no faltan los dobles sentidos y los juegos de palabras más propios del joven del que se disfraza Portia que de la «sensible y exquisita» dama que Mercedes Prendes interpreta. Naturalmente, el Teatro Español no podía presentar en escena un comportamiento que se habría asociado a las propuestas recogidas por la *Constitución Española* (GM, 1931), en cuyo artículo 43 aludía a la igualdad de derechos para ambos sexos, llegando a contemplar la posibilidad del divorcio. En sintonía con esta percepción, el montaje de El Español presentó a una Portia a la que Castro (1947) calificaba de «ingenua muchachita», encarnación de la «poesía del sentimiento», que «la interpretación felicísima de Mercedes Prendes» presentó entre «sentimental y recogida, o caprichosa y arbitraria». Jorge de la Cueva, por su parte, la calificaba de «deliciosa» (Cueva, 1947), y Miner Otamendi (1947) apuntaba a su «travesía donosura». Esta «alegre reina» (Castro, 1947) tenía el justo punto de

⁴ Abate (2002: 297) dice al respecto: «Bassanio may be Portia's husband, but there is no mistaking that she remains lord of Belmont [...] Portia emerges by the end as the dominant character of the play».

picardía que convertía su ingenuidad en atractiva, pero carecía de la inteligencia, energía y capacidad de manipulación del personaje shakespeariano. Su participación directa en el discurso que modifica los acontecimientos, y su conocimiento del resquicio legal que todos ignoran, se transforma en un «informe, modelo forense», con el que Shakespeare «la envía [...] a salvar a Antonio» (Castro, 1947), al tiempo que su admirable habilidad oratoria se reduce a una «sencilla elocuencia» (Díez Crespo, 1947).

La caracterización del personaje contribuye a la «cordialidad de la comedia» y a la «encantadora suavidad» que Cueva (1947) elogia cuando alude al tono de la obra, y que está en consonancia con la valoración de Miner Otamendi (1947) sobre la naturaleza del *Mercader de Venecia*, que califica de «gran comedia sobre el amor». A pesar de esta afirmación, Miner Otamendi no es en absoluto ajeno a la sustancial transformación que ha experimentado esta obra en manos de su adaptador, sobre la que, sin embargo, no escatima elogios, admitiendo ladinamente que, tal vez, el lector conocedor del original detecte la reducción de ciertos parlamentos, reducción que, se apresura a explicar, queda compensada con la magnífica puesta en escena. Dice en relación con la tarea del adaptador: «D. Nicolás Gzlez. Ruiz, habilísimo adaptador a la moderna de la obra de Shakespeare ha elegido esta vez el matiz de farsa de *El mercader de Venecia* y lo ha mantenido con la pericia a que nos tiene acostumbrados» (Miner Otamendi, 1947). Dentro de esa pericia se encuentra la necesidad de reducir la duración de la obra, que el propio adaptador explica en su programa de mano, y que conlleva la reducción de los pensamientos que esos parlamentos contienen. Resuelve el dilema, sin embargo, apuntando al efecto compensatorio del maravilloso espectáculo visual admirable en el Teatro Español:

Puede que los devotos del poeta inglés echen de menos una más acusada sensación de tono elevado. Pero esto Shakespeare lo consigue a fuerza de parlamentos largos, en los que los pensamientos brillan [...] González Ruiz tiene en contra el tiempo y en favor a Luca de Tena y Burmann. Toda la poesía de que haya sido desprovista *El mercader de Venecia* en esta versión libre la tiene de regalo en la escenografía sencillamente maravillosa, en los figurines, en la música (Miner Otamendi, 1947).

Marquerie (1947), de forma mucho menos explícita que Miner Otamendi, apunta también al efecto parcialmente compensatorio del espectáculo visual sobre lo que el montaje omite del original shakespeariano. Como Miner Otamendi, describe de manera pormenorizada y elogiosa los decorados, figurines y música ambiental del montaje, sin escatimar alabanzas para el director y el adaptador, y celebrando la magnífica acogida entre el público de «una de esas realizaciones de El Español que nada tienen que envidiar a las mejores del mundo, haciendo honor a la asistencia oficial que se les presta», asistencia oficial que los distintos críticos ponen de manifiesto, y a la que hace referencia González Ruiz al destacar en el programa de mano de *El Mercader de Venecia* la tarea de difusión de los clásicos universales que está llevando a cabo el Teatro Español⁵. A esta tarea de difusión de los clásicos adaptados al «gusto» del momento se le dio amplia difusión, como pone de relieve la celebración de la centésima representación de la obra, en lo que A. L. (1948) calificó como «bella fiesta de verdadero goce espiritual», donde el nutrido público aplaudió calurosamente, «demostrando, una vez más, que el buen teatro gusta siempre». Para garantizar que el buen teatro alcanzaba a un amplio sector de la población, la prensa dio publicidad a los precios populares con que se apoyaba tan encomiable iniciativa (Anónimo, 1948), y que llevó a que *El Mercader de Venecia* estuviera en cartel del 7 de diciembre de 1947 al 29 de febrero de 1948, alcanzando 138 representaciones (DHTE).

4. CONCLUSIONES

Aunque la ideología oficial no había experimentado grandes cambios en el período en que se representó *El Mercader de Venecia*, la presión del exterior tras la derrota de los países del Eje obligó a realizar ajustes de imagen para intentar evitar un aislamiento cada vez más marcado. En este contexto, se optaba, como hemos señalado, por transformar la tragicomedia shakespeariana en una comedia de amor con elementos de farsa, donde resplandecía la clemencia cristiana y, sobre todo, el lujo de la puesta en escena, para la que no se dudó en contratar a Siegfried Burmann, a pesar de que este prestigioso escenógrafo había colaborado

⁵ En términos similares se expresaba Hidalgo (1947).

durante el período republicano con Margarita Xirgú o Cipriano Rivas Cherif. La necesidad de contar con prestigiosos colaboradores que permitieran proyectar una determinada imagen había sido, también, la razón por la que el propio Hermann Göring contratara al polémico director de escena Gustaf Gründgens para dirigir el Staatstheater de Berlín en 1934, aunque Gründgens, consciente del terreno que pisaba, puso especial cuidado en no exponer abiertamente sus opiniones (Hortmann, 1998: 128, 172). Esto, salvando las distancias, es lo que hicieron, como hemos observado, algunos de los críticos de la versión española de una obra tan compleja como *El Mercader de Venecia* en relación a la presentación de los universos cristiano y judaico, que la esmerada tarea del adaptador convirtió en una comedia de amor, y que críticos como Cristóbal de Castro o Manuel Díez Crespo utilizaron para celebrar, abiertamente, los principios del nacional-catolicismo español. El análisis de las estrategias empleadas por aquellos otros críticos, que, de forma cauta, insinuaban que las relaciones entre cristianos y judíos – trasunto, en la mente de muchos, de las diferencias entre la catolicidad española y la masonería comunista– no podía reducirse de manera tan simplista y maniquea, ha permitido constatar la gran variedad de recursos que emplearon en un momento en que la ley de prensa, la de censura teatral y la de represión de la masonería y el comunismo estaban plenamente vigentes. El trabajo ha dilucidado hasta qué punto la selección de determinados pasajes, la omisión de determinadas secciones, la yuxtaposición de ideas propias como si de afirmaciones ajenas se tratara, la utilización concisa de términos cuyo desarrollo se deja a la libertad del lector, la omisión de comentarios sobre la caracterización de los personajes o la interpretación actoral, así como la concentración en aspectos de carácter formal, técnico o visual, constituyen claves de lectura para un público con capacidad de discernimiento. El trabajo ha permitido constatar, en definitiva, hasta qué punto la metodología escogida por Prescott para el estudio de la recepción teatral de Shakespeare en contexto anglófono –el análisis crítico de las reseñas teatrales– resulta también útil para arrojar luz sobre el contexto de recepción del *Mercader de Venecia* en la España del primer franquismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES PRIMARIAS

- A. L. (1948): «Informaciones teatrales. “En el Español. La cien de *El Mercader de Venecia*”». *Informaciones* (Madrid), 11 de febrero, 4.
- ANÓNIMO (1948): «Proscenio. “Últimos días de *El Mercader de Venecia* en el Español”». *Marca* (Madrid), 26 de febrero, 4.
- BOE (1938): «Ley de Prensa». *Boletín Oficial del Estado*, 24 de abril.
- BOE (1940): «Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo (1940)». *Boletín Oficial del Estado*, 2 de marzo.
- CASTRO, Cristóbal de (1947): «Autores y escenarios. “Español. Estreno de *El Mercader de Venecia*, versión libre y directa de la comedia shakespiriana en tres jornadas y seis cuadros, por Nicolás González Ruiz”». *Madrid* (Madrid), 8 de diciembre, 10.
- CUEVA, Jorge de la (1947): «Teatro. “Español. *El Mercader de Venecia*. Comedia de Shakespeare, versión libre de don Nicolás González Ruiz”». *Ya* (Madrid), 7 de diciembre, 4.
- DÍEZ CRESPO, Manuel (1947): «Teatro. “Español: Gran éxito de *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare”». *Arriba* (Madrid), 7 de diciembre, 3.
- DRAKAKIS, John (ed.) (2010): Shakespeare, William: *The Merchant of Venice*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- GM (= *Gaceta de Madrid*) (1931): «Constitución de la República Española». *Gaceta de Madrid*, 10 de diciembre.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás ([1947]): *Teatro Español del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid. Subsecretaría de Educación Popular. Compañía Titular. El Mercader de Venecia. Comedia de Shakespeare, en la versión libre y directa, en tres jornadas y seis cuadros, original de Nicolás González Ruiz* [Programa de representación teatral, s. d.].
- GREGOR, Joseph (1935): *Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters*. Wien: Phaidon.
- HIDALGO, Mario (1947): «Informaciones teatrales. “En el Español: *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare”». *Informaciones* (Madrid), 8 de diciembre, 4.
- MARQUERIE, Alfredo (1947): «Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. “En el Español, *El Mercader de Venecia*, de Shakespeare, y en el Cómico, *Como mejor están las rubias es con patatas*, de Jardiel Poncea”». *ABC* (Madrid), 7 de diciembre, 24.

- MINER OTAMENDI, [José Manuel] (1947): «Teatros. Los estrenos del sábado. “Una versión de *El Mercader de Venecia*, en el Español”». *El Alcázar* (Madrid), 8 de diciembre, 2.
- MORALES DE ACEVEDO, E[milio] (1947): «Proscenio. “*El Mercader de Venecia*, de Shakespeare, sube a la escena del Español”». *Marca* (Madrid), 7 de diciembre, 6.
- SAINT-VICTOR, Paul de (1884): *Les deux masques*, 3. Paris: Calmann Lévy.
- SAINT-VICTOR, Paul de ([1911]): *Las dos carátulas*, 3. Trad. M. R. Blanco-Belmonte. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas [s. d.].

FUENTES SECUNDARIAS

- ABATE, Corinne S. (2002): «“Nerissa Teaches Me What to Believe”. Portia’s Wifely Empowerment in *The Merchant of Venice*». En Mahon y Macleod (2002: 284-304).
- BULMAN, James C. (1991): *Shakespeare in Performance: The Merchant of Venice*. Manchester: Manchester UP.
- BULMAN, James C. (1996): «Introduction. Shakespeare and Performance Theory». En Bulman, James C. (ed.): *Shakespeare, Theory and Performance*. London: Routledge, 1-12.
- DHTE: *Documentos para la historia del teatro español*. Madrid: Centro de Documentación Teatral (en línea: <<https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1947/cartelera.php?buscar=0&texto=shakespeare&button=Buscar&ciudad=Madrid&mayor=&menor=>>, consulta: 18 de enero de 2022).
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2017): «Cristóbal de Castro Gutiérrez». En Doménech Rico y Pérez Rasilla (2017: 103-106).
- DOMÉNECH RICO, Fernando y PÉREZ RASILLA, Eduardo (coord.) (2017): *Historia y Antología de la Crítica Teatral Española (1939-2016)*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier (2009): *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- DOMÍNGUEZ ROMERO, Elena (2013): «Anglophilia and Popular Culture in the Francoist Spanish Press: The Case of Shakespearean Representations». En Fatu-Tutovenau, Andrada y Jarazo Álvarez, Rubén (eds.): *Press, Propaganda and Politics: Cultural Periodicals in Francoist Spain and Communist Romania*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 80-95.

- DRAKAKIS, John (2010): «Introduction». En Shakespeare, William: *The Merchant of Venice*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 1-160.
- EDELMAN, Charles (ed.) (2002): *The Merchant of Venice. Shakespeare in Production*. Cambridge: CUP.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1996): «Los mecanismos de la censura teatral en el primer franquismo y los pájaros ciegos de V. Ruiz Iriarte (1948)». *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico*, 22, 59-85.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GÓMEZ GARCÍA, Alba (2017): «Emilio Morales de Acevedo». En Doménech Rico y Pérez Rasilla (2017: 131-135).
- HALIO, Jay L. (2002): «Singing Chords. Performing Shylock and Other Characters in *The Merchant of Venice*». En Mahon y Macleod (2002: 369-374).
- HALIO, Jay L. (2021): «*The Merchant of Venice* in Performance». En Hatchuel, Sarah y Vienne-Guerrin, Nathalie (eds.): *The Merchant of Venice. A Critical Reader*. London: The Arden Shakespeare, 55-85.
- HANITZSCH, Thomas (2007): «Deconstructing Journalism Culture: Toward a Universal Theory». *Communication Theory*, 17.4, 367-385 (<https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2007.00303.x>).
- HORTMANN, Wilhelm (1998): *Shakespeare on the German Stage. The Twentieth Century*. Cambridge: CUP.
- KÉBÉ, Serigne Mahanta (2002): *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño Arriba*. Tesis Doctoral (1994). Universidad Complutense de Madrid (<https://hdl.handle.net/20.500.14352/63230>).
- MAHON, John W. (2002): «The Fortunes of *The Merchant of Venice* from 1596 to 2001». En Mahon y Macleod (2002: 1-95).
- MAHON, John W. y MACLEOD, Ellen (eds.) (2002): *The Merchant of Venice. New Critical Essays*. London: Routledge.
- MONLEÓN, José (1971): *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universidad Española.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2007): «El teatro silenciado por la censura franquista». *Per Abbat*, 3, 85-96.
- NÚÑEZ RIVERO, Cayetano (2017): «La masonería y la Segunda República española (1931-1939)». *Estudios de Deusto*, 65.1, 243-270 ([https://doi.org/10.18543/ed-65\(1\)2017pp243-270](https://doi.org/10.18543/ed-65(1)2017pp243-270)).

- PACO, Mariano de (1987-1989): «El grupo *Arte Nuevo* y el teatro español de posguerra». *Estudios Románicos*, 5, 1065-1078.
- PRESCOTT, Paul (2005): «Inheriting the Globe: The Reception of Shakespearean Space and Audience in Contemporary Reviewing». En Hodgdon, Barbara y Worthen, William B. (eds.): *A Companion to Shakespeare and Performance*. Malden, MA: Blackwell, 359-376.
- PRESCOTT, Paul (2013): *Reviewing Shakespeare: Journalism and Performance from the Eighteenth Century to the Present*. Cambridge: CUP.
- PRESTON, Paul (2011): «A Catalan Contribution to the Myth of the Contubernio Judeo-Masónico-Bolchevique». *Modern Italy*, 16.4, 461-472 (<https://doi.org/10.1080/13532944.2011.611230>).
- PRESTON, Paul (2021): *Arquitectes del terror. Franco i els artífex de l'odi*. Barcelona: Base.
- ROHR, Isabelle (2010): *La derecha española y los judíos, 1898-1945. Antisemitismo y oportunismo*. Valencia: PUV [2007].
- SANTOLARIA, Cristina (2018): «Claves 1947. Modelos y espacios». En DHTE (en línea: <<https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1947/modelosyEspacios.php>>, consulta: 20 de enero de 2022).
- SEVILLANO CALERO, Francisco (1998): *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: PUA.
- SINOVA, Justino (1989): *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Espasa Calpe.
- THOMPSON, Michael (2012): «The Order of the Visible and the Sayable: Theatre Censorship in Twentieth-Century Spain». *Hispanic Research Journal*, 13.2, 93-110 (<https://doi.org/10.1179/174582012x13257549228534>).
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2001): «Crónica de teatros (1940-1965): Conservadores, renovadores y disidentes». En López Criado, Fidel (coord.): *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX*. A Coruña: UDC, 55-76.
- VICKERS, Brian y BARKER, William (eds.) (2005): *The Merchant of Venice. Shakespeare. The Critical Tradition*. New York: Thoemmes Continuum.

Purificación RIBES TRAVER
Universitat de València
purificacion.ribes@uv.es
<https://orcid.org/0000-0002-9356-9161>

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO COMPARADO DEL *VOCABULARIO DA LINGOA DE JAPAM* (1603) Y EL *VOCABULARIO DE JAPÓN* (1630)

NATALIA ROJO-MEJUTO
Universidade da Coruña*

Resumen

El aprendizaje de la lengua japonesa por parte de los misioneros que llegaron a Japón durante los siglos XVI y XVII dio como fruto la publicación de diccionarios y gramáticas que aún hoy son poco conocidos. Entre ellos destaca el extenso *Vocabulario da lingoa de Japam*, elaborado por miembros de la Compañía de Jesús y publicado en Nagasaki en 1603. De esta obra, compuesta por más de treinta mil entradas, se publicó en Manila en el año 1630 una traducción al castellano atribuida al dominico vasco Jacinto Esquivel y al japonés Jacobo Kyushei, el *Vocabulario de Japón*, cuya información retomó Léon Pagès en su *Dictionnaire japonais-français* (1868). Los objetivos de este artículo son presentar los cambios introducidos en la versión castellana del *Vocabulario*, atendiendo a la macro y microestructura, señalar sus principales diferencias con respecto a la obra original y clasificar las modificaciones observadas.

Palabras clave: *Vocabulario de Japón*, lingüística misionera, lexicografía histórica, diccionarios, lengua japonesa, traducción.

APPROACH TO A COMPARATIVE STUDY BETWEEN *VOCABULARIO DA LINGOA DE JAPAM* (1603) AND *VOCABULARIO DE JAPÓN* (1630)

Abstract

The learning of Japanese by missionaries who arrived in Japan during the 16th and 17th centuries resulted in the publication of dictionaries and grammars that are not still well known today. Among them, the extensive *Vocabulario da lingoa de Japam* stands out,

* Este trabajo se integra en el Grupo de Investigación HISPANIA (G000208) de la Universidade da Coruña, que ha sido reconocido como Grupo con Potencial de Crecimiento y ha recibido una ayuda de consolidación de la Xunta de Galicia (ref: ED431B 2022/41).

produced by members of the Society of Jesus and published in Nagasaki in 1603. A Spanish translation of this work, composed of more than thirty thousand entries, was published in Manila in 1630, attributed to the Basque Dominican Jacinto Esquivel and to the Japanese Jacobo Kyushei. The information from this translation, entitled *Vocabulario de Japón*, was taken by Léon Pagès in his *Dictionnaire japonais-français* (1868). The objectives of this article are to present the changes introduced in the Castilian version of *Vocabulario*, considering both its macro and microstructure, to show its main differences regarding the original work, and to classify the observed modifications.

Keywords: *Vocabulario de Japón*, missionary linguistics, historical lexicography, dictionaries, Japanese language, translation.

1. INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas, han aumentado los estudios sobre Lingüística Misionera, si bien algunas de las obras creadas en Asia Oriental durante los siglos XVI y XVII todavía no se han estudiado lo suficiente. Son varios los aspectos de la elaboración de diccionarios que permanecen sin analizarse, por ello este trabajo se propone contribuir a aclarar ciertas incógnitas, actualizando y ampliando la investigación iniciada en García-Medall (2009), en la que se señalaba la presencia de cambios en el *Vocabulario de Japón* (1630), con respecto al original portugués, el *Vocabulario da lingoa de Japam* (1603)¹.

En las páginas preliminares del *Vocabulario de Japón*, en el apartado titulado «Algunas advertencias necesarias para el uso, y inteligencia de este Vocabulario» se declara que es una traducción². Es así en un amplio porcentaje; no obstante, algunos cambios son significativos por la información que proporcionan no solo sobre su proceso de composición y traducción, sino acerca de los criterios para adaptar la obra a los usuarios de habla castellana.

¹ Sobre la versión portuguesa existen más estudios. Véase, por ejemplo, Álvarez-Taladriz (1954), Cooper (1976), Debergh (1982), Maruyama (2004), Nakano (2017, 2019a, 2019b, 2019c), Rodrigues (2008) o Verdelho (1998).

² «También se advierte que la razón de ir en esta *traducción* algunas palabras rispidas, y escabrosas, ha sido la causa por no salir fuera del propio sentido» (V1630: [2v], cursiva mía).

La tendencia de considerar el *Vocabulario de Japón* una mera traducción del *Vocabulario da lingoa de Japam* se observa en la literatura científica y en las descripciones bibliográficas de los catálogos, pero el contenido de ambas obras es diferente. Para empezar, el *Vocabulario de Japón* no contiene el mismo número de artículos. Algunos estudiosos, como García-Medall (2009: 115), han señalado que se debe a que reúne las entradas del vocabulario portugués y su suplemento, publicado en 1604, pero todavía no sabemos el número de artículos que componen la versión castellana.

Se desconoce, además, cuál es la proporción de artículos traducidos y artículos nuevos (Rojo-Mejuto, 2019: 161). Lo que sí podemos afirmar es que incluso en las entradas traducidas hay variaciones. Además de las expuestas en García-Medall (2009: 115-119), correspondientes al cotejo de las letras A, B y C del *Vocabulario da lingoa de Japam*, el *Suplemento deste vocabulario* y el *Vocabulario de Japón*, podemos señalar las siguientes diferencias: reordenación y adición de lemas, modificación del contenido de las entradas y cambios en las definiciones.

Hay alteraciones en la microestructura y en la macroestructura de la obra. Con respecto a la segunda, una de las razones por las que se presenta un número diferente de entradas es simplemente el error. Se añadieron las últimas acepciones de algunas entradas como lemas independientes y, por equivocaciones en la lectura, se crearon nuevos lemas que no se corresponden con ninguna voz japonesa, porque se alteró su transcripción. Así pues, la obra se expande vertical y horizontalmente.

Dejando a un lado los cambios de carácter macroestructural, las modificaciones introducidas en la microestructura son lingüística y lexicográficamente más relevantes, porque nos ofrecen pistas acerca de la autoría de cada parte, los criterios subyacentes en la adaptación y nos revelan rasgos sobre las selecciones léxicas de los traductores, que, según consta en la documentación de la época y en la bibliografía, serían Jacinto Esquivel (Debergh, 1982: 36) y Jacobo Kyushei (Alonso Romo, 2003: 10; Rojo-Mejuto, 2019: 160-161).

Para esta investigación se han realizado catas en las cuatro obras. Los fragmentos que se presentan a modo de ejemplo se han extraído del ejemplar de reserva de libros raros de la *Bibliothèque Nationale de France*, signatura RES-X-973, dado que es el mejor conservado del

Vocabulario de Japón (en adelante, V1630). También para las transcripciones del *Vocabulario da lingoa de Japam* (V1603) se toma como base el custodiado en esta biblioteca, bajo la signatura RES-X-972, y lo mismo con respecto al *Dictionnaire japonais-français* de Pagès (V1868), signatura X-3032. El *Suplemento* (S1604) se cita por la edición facsimilar del *Vocabulario da lingoa de Japam* publicada en el año 1973 por Bensei, que fue realizada sobre el ejemplar de la *Bodleian Library*.

El texto de los ejemplos se transcribe siguiendo un criterio paleográfico. Se sustituyen las eses largas por eses cortas, pero no se cambian *u* y *vo* *iy* y *j* según tengan valor vocálico o consonántico, porque se respeta el sistema de transcripción empleado por los misioneros, para los que la *v* sustituía tanto a la *u* como a la *w* en el sistema rōmaji actual³. Excepto &c., se desarrollan las abreviaturas, marcándolo gráficamente en cursiva. Se conservan las marcas de calderón presentes en los originales y se actualiza la puntuación cuando es necesario.

En cuanto a V1868, se mantienen las dobles plecas de separación de las acepciones y se traslada el texto en japonés en silabario *katakana*⁴, que es el que emplea Pagès en su obra. La distribución de letras cursivas y redondas se conserva en la transcripción de V1603, S1604 y V1868 conforme al uso original; mientras que para V1630 se emplea solo la redonda, porque era la única que se utilizó en la impresión de la obra, cuestión que supone, en el plano tipográfico y material, una diferencia básica entre la versión portuguesa y la castellana⁵.

2. LAS PÁGINAS PRELIMINARES DE V1603 Y V1630

En S1604 y V1868 se señalan las modificaciones con un asterisco, aunque el signo se emplea con diferentes fines. En S1604 apunta la introducción de nuevas acepciones y las enmiendas realizadas en las definiciones, además de llamar la atención sobre las que se han vuelto a redactar:

³ Sistema de transcripción de la lengua japonesa en caracteres latinos.

⁴ Uno de los dos silabarios, *kana*, de la lengua japonesa, junto con el *hiragana*. Estos silabarios se componen en la actualidad de cuarenta y seis caracteres.

⁵ Una breve nota sobre este particular puede leerse en Rojo-Mejuto (2019: 154-156).

Aduirta o leitor que esta estrelinha * nos lugares onde se achar, significa, que aqueles vocabulos posto que estão impressos no corpo do Vocabulario, todauia ou selhes acrecenta algum outro sentido, ou se emmenda nelles alguma cousa, ou se declara melhor (S1604: [1v]).

En cambio, en V1868 distingue aquellas palabras que, según afirma Pagès en el apartado de «Observations», ha introducido el traductor español: «les mots et acceptions notés d'un * sont ceux que le traducteur espagnol a ajoutés». Aunque la mayoría de las veces que Pagès usa el asterisco está distinguiendo lemas o acepciones que ya estaban en S1604, lo que parece indicar que Pagès no tuvo acceso al suplemento, sino solo a los vocabularios japonés-portugués y japonés-castellano.

V1630 carece de un sistema parecido para hacer notar los cambios. Aunque son numerosas las modificaciones, no existe ningún sistema para indicarlo. Algunas son producto del despiste de los autores, pero en el caso de las definiciones en las que se añade información no presente en V1603 ni en S1604, un sistema de notación mínimo resultaría de utilidad.

En V1630 se copia parte del contenido de las páginas preliminares del vocabulario portugués, pero se elimina la explicación acerca del orden de los lemas, «pella ordem do Alphabeto Latino»⁶, pues V1603 toma como modelo el *Dictionarium Latino Lusitanicum ac Iaponicum* publicado en Amakusa⁷ en 1595, aunque en V1630 se reordenarán las entradas. Sí se mantienen, en cambio, algunos puntos de las advertencias, como el registro al que pertenecen las palabras (altas, bajas, del Ximo, del Cami), su transcripción y su pronunciación.

En ninguna de las advertencias de V1603 o de V1630 se refiere el uso de otro acento gráfico que no sea el circunflejo o el carón, también denominado circunflejo invertido; aunque se usa también el acento grave. Es poco común, pero puede observarse en algunos lemas como *fuyù* o *ayaù*:

⁶ «Na colocação, & ordem dos vocabulos seguimos o modo que se teue no dictionario Latino ja impresso, não indo pollas cabeças, & deriução das palauras, mas pella ordem do Alphabeto Latino, porque assi se acha melhor, & mais depressa o vocabulo que se busca» (V1603: [2r]).

⁷ Isla situada al oeste de la antigua región de Saikai, en la provincia de Higo, al sur del archipiélago nipón. Actualmente pertenece a la región de Kyūshū, prefectura de Kumamoto.

V1603: Ayauy. *Cousa perigosa*. Ayaù. Ayausa.

V1630: Ayauy. Cosa peligrosa. Ayaù. Ayausa.

V1603: Fuyù. *Hum certo bicho*.

V1630: Fuyù. Vn cierto gusano.

Además, en V1630 se añade una aclaración sobre las mayúsculas que no estaba presente en V1603:

Todos los vocablos *que* estan con letra grande a el principio, como no sean, aquellos que comiençan la diction o significacion de la palabra japona, son japones, y no castellanos cuyas significaciones en castellano se hallaran en este vocabulario buscandolos en sus lugares (V1630: 2r-2v).

Este uso de las letras capitales ya se observa en V1603 y en S1604, aunque no se redactó una advertencia sobre ello. Un ejemplo puede encontrarse en las entradas de *acujit* y *aye, uru, eta*, en las voces *Gobõ*⁸ y *Namasu*⁹:

S1604: Acujit. *Semente da erua* Gobõ¹⁰.

V1630: Acujit. Simiente de la yerua Gobõ.

V1603 (*s. v. aye, uru, eta*): Item, *Perder o gosto algum comer por estar muito tempo feito como Namasu, cellada, &c.* ¶ Namasuga ayeta. *Estar o Namasu sem sabor.*

V1630 (*s. v. aye, uru, eta*): Item, Perder el gusto alguna comida por estar hecha de mucho tiempo como Namasu, ensalada, &c. ¶ Namasuga ayeta. Estar el Namasu sin sabor.

Con relación al uso de las mayúsculas, en V1630 se incluye *japon* como nombre del país en minúscula y como gentilicio o indicador de pertenencia al país en mayúscula. Son varias las apariciones de *japon* como nombre del país escrito en letra minúscula: «[...] primera de las cinco vocales de japon que son, A, I, V, Ye, Vo» (*s. v. a*), «[...] segun la vsança de japon» (*s. v. amaguimi*), «[...] en la proa de las embarcaciones de japon» (*s. v. feita*), «[...] donde se meten las pelotas de japon para guardarse colgadas» (*s. v. maribasami*). También como nombre del país se presenta escrito con mayúscula inicial: «barniz de Iapon mesclado con vermellon»

⁸ «Vna cierta rayz como cardo que se come» (V1630: *s. v. gobõ*).

⁹ «Cierta pitanza de pescado crudo con otras misturas de yeruas, &c.» (V1630: *s. v. namasu*).

¹⁰ Nótese que, además del uso de la mayúscula inicial, V1603 presenta el texto portugués en cursiva y el japonés en redonda para el lema y el cuerpo de las definiciones.

(s. v. *araiju*). Pero lo más común es que se reserve la minúscula para denominar el archipiélago. Pero este uso no se aprecia en V1603, donde el nombre del país y el adjetivo se escriben con mayúscula inicial.

Igualmente, en V1630 se aclaran los criterios de traducción seguidos en cuanto a las voces consideradas ásperas en japonés y portugués:

Tambien se aduertia que la razon de ir en esta traduccion algunas palabras rispidas, y escabrosas, ha sido la causa por no salir fuera del propio sentido, o significacion de las palabras, o frases jponas, y tambien portuguesas en cuya lengua estaua escrito, y explicado este vocabulario (V1630: [2v]).

El resultado indica una mayor atención en este aspecto que la que se observaba en V1603; es más, es posible que para los autores de la obra en portugués esta preocupación no existiese. Sin embargo, era un inconveniente para los autores de V1630, puesto que sí eliminan palabras «escabrosas» de la obra, como se verá más adelante.

3. SEMEJANZAS ENTRE V1603 Y V1630

El procedimiento seguido en la elaboración de V1630 consiste en la fusión de la información contenida en las entradas de V1603 y S1604. El contenido de cada artículo se une y reordena, de forma que las entradas de la versión castellana son más extensas. Para ilustrar el resultado, se presenta a continuación la entrada de *za* (座 | ざ) en cada una de las obras:

V1603: *Za. Lugar, ou assento.* ¶ *Zauo toru. Tomar lugar.* ¶ *Zauo ximuru. Assentarse.* ¶ *Zauo cayuru. Mudarse pera outro lugar, ou mudar o lugar dentro da mesma casa.* ¶ *Zasuru. Assentarse.* ¶ *Za. Tambem se toma por banquete.* ¶ *Voza nacabani. No meyo de banquete.* ¶ *Vozaga fateta. Acabouse o banquete.* ¶ *Item, Za. Huma chapa, ou folha de metal como assento sobre que poem alguma argola, ou ferro.* ¶ *Item, Lugar deputado, onde se vende alguma cousa, &c.*

S1604: *Za. ** ¶ *Item, Za, Encasto dalguma cousa como de conta benta, &c.* ¶ *Item, Zani nauoru. Porse hum no lugar onde ha de estar.* ¶ *Zauo cumu. Assentarse com os pes encruzados.* ¶ *Zani tçuranaru. Estar no Zaxiqui por ordem em fieira.* ¶ *Item, Za. Arrendamento ou compra de alguma cousa que alguns de companhia fazem pera*

elles soos a venderem. Vt, Xiuono za, comeno za, &c. Arrendamento do sal, arroz, &c.

V1630: Za. Lugar o asiento. ¶ Zauo toru. Tomar lugar. ¶ Item, Za, Engaste de alguna cosa como de cuenta venta, &c. ¶ Zani nauoru. Ponerse vno en el lugar donde ha de estar. ¶ Zauo cumu. Assentarse con los pies cruzados. ¶ Zani tçuranaru. Estar en el Zaxiqui por orden en hilera. ¶ Zauo ximuru. Assentarse. ¶ Zauo cayuru. Mudarse para otro lugar, o mudar el lugar dentro de la mesma cosa. ¶ Zasuru. Assentarse. ¶ Za. Tambien se toma por banquete. ¶ Voza nacabani. En medio del banquete. ¶ Vozaga fateta. Acabose el banquete. ¶ Item, Za. Vna chapa, o hoja de metal como asiento sobre que ponen alguna argolla, o hierro. ¶ Item, Lugar diputado donde se vende alguna cosa, &c. ¶ Item, Za. Arrendamiento, o compra de alguna cosa que algunos de compañía hazen para venderla ellos solos. Vt, Xiuono za, comeno za, &c. Arrendamiento de sal, arroz, &c.

En S1604, el lema *za* va seguido del asterisco. En este caso, solo se han añadido nuevas acepciones, que son las que se han intercalado entre las de la entrada original; sin embargo, en V1868, Pagès marca una de las acepciones como introducida en la versión española:

V1868: *Za, サ¹¹. Conclusion d'une affaire, p. ex. d'un compte, d'une vente, etc. || *Location ou achat d'une chose, faits par des associés pour s'assurer un monopole. *Chiwono za*¹², シヲノザ, *Comeno za*, コメノサ¹³. Accaparement du sel, du riz, etc.

4. MODIFICACIONES EN LA MACROESTRUCTURA DE V1630

Los cambios en la macroestructura de V1630 pueden clasificarse en tres tipos: reordenación de los lemas, adición de acepciones y ejemplos como nuevas entradas y, por último, adición de nuevos lemas. La obra es

¹¹ En el original sin *dakuten*, ザ, signo diacrítico que diferencia *sa* サ y *za* ザ. No obstante, en esta entrada lexicográfica la mayor parte de las veces aparece escrito correctamente.

¹² En una transliteración actual se sustituiría la sílaba *chi* por *shi*, la lectura de シ. La voz *sal*, en japonés 塩 *shio*, aparece en este ejemplo como *chiwo*. En la obra francesa, tanto *ji* ジ como *shi* シ obtienen, en algunos casos, su equivalencia en *chi*. Sin embargo, en la tabla de transcripción de las sílabas que Pagès incluye en el diccionario a ジ le asigna *ji*; a シ, *chi* o *si*, además de indicar que en portugués se transcribiría como *xi*.

¹³ Sin *dakuten* en el original.

más voluminosa, pero no necesariamente presenta más información, ya que por errores de lectura o de escritura se traslada el contenido de un artículo a otro. Fruto del despiste de los compiladores, los equívocos no afectaron solo a las páginas de V1630, sino que acabaron trasladándose a V1868. Además de las adiciones puntuales, se observa un esfuerzo por reordenar los lemas, pero, como se tratará a continuación, esta corrección también ocasionó problemas.

4.1 Reordenación de los lemas

En V1630 se subsanan algunas alteraciones relativas a la ordenación alfabética, dado que en la obra portuguesa se presenta el grupo *go* seguido y precedido del grupo *gu*. La explicación se encuentra en las páginas preliminares, en las que se detalla: «na ordem dos vocabulos, que começão pella letra, G. depois de, Ga, & Gan, se segue, Gue, Guen, Gui, Go, Gu, Guan, Gi, Gio, Giu». Este orden se sigue incluso si la sílaba ocupa la posición media o última, pues se advierte: «e no meyo das palauras pella mòr parte se guarda tambem esta ordem». De modo que, donde la obra original no sigue el orden alfabético, la versión castellana, aunque presenta excepciones, sí lo hace:

[V1603]	[V1630]
Caigan.	Caigan.
Caigane.	Caigane.
Caigue 1.	Caigasa.
Caigue 2.	Caigin.
Caigui.	Caigiöye.
Caiguen.	Caigö.
Caiguet.	Caigo.
Caiguiö.	Caigu.
Caiguiü.	Caigui.
Caigö.	Caigue 1.
Caigo.	Caigue 2.

Caigu.	Caigui.
Caiguai.	Caiguen.
Caigin.	Caiguet.

Pero la alteración del orden de los lemas camufla la pronunciación de las voces. Entre las hipótesis más defendidas acerca del objeto de V1603 se encuentra la de ser un diccionario destinado a oír confesión por parte de los misioneros (Rodrigues, 2008: 26). Si bien esta interpretación admite una profunda revisión, V1630 se alejaría de este propósito al haber interpretado sus autores que *caigu*, debe ir seguida de *caiguai*, pues en la primera *u* representaría el fonema vocálico /u/, mientras que en la segunda *gu* correspondería a la oclusiva sonora /g/.

Como otro ejemplo, V1603 incluye *zōnin* antes que *zōni*; en cambio, en V1630 es *zōni* la voz que precede a *zōnin*. Igualmente, *zonjijori* que en V1603 es anterior a los dos lemas, en V1630 es posterior. Así que mientras en V1603 el orden es *zonjijori-zōnin-zōni*, en V1630 es *zōni-zōnin-zonjijori*, es decir, al contrario. Este último caso pone de manifiesto el problema asociado a transliterar la *i* larga japonesa por medio de *ij*, lo más frecuente, o *ji*, menos común en ambos vocabularios. Es posible que en V1603 se interprete como una *i* larga, es decir, *ii*, por lo que se antepone a las otras entradas, pero se trata de la sílaba *ji* (じ), *zonjijori* (存じ寄り | ぞんじより).

El orden de los lemas se rige, además, por los acentos gráficos, representados mediante circunflejo para el acento breve y carón para el acento largo. Aunque parece que se sigue este criterio, no es sistemático. Las voces cuasi homógrafas se ordenan, en principio, disponiendo antes las que presentan acento largo (ô), lo que sucede tanto delante de las voces con acento breve (ô) como de las voces sin acento gráfico (o):

V1630: Yasô. Nono cusa. Yerua del campo.

V1630: Yasô. Religioso rustico; palabra *con* que vno se humilla.

V1630: Zôř. i. Soro, l, Sôř. Vide, Soro.

V1630: Zoro. i. Sômen. Fideos; palabra de mugeres.

Aunque no siempre se respeta, como se observa en la secuencia *yarô-yarô-yarô*, cuyo orden es el mismo en los dos vocabularios:

V1630: Yarô. Ciertos hombres que ay en Satçuma, soldados.

V1630: Yarō. I, nacatçugui. Genero de caxuela para Cha molido.

V1630: Yarō. Rustico, o morador del campo. ¶ Yarō sanrō. Idem.

El hecho de reordenar los lemas plantea algunos inconvenientes. Cuando una entrada va seguida por otra cuya única información es *idem*, el orden nuevo se vuelve problemático, porque rompe las relaciones:

V1603: Yamagoxi. *O passar por serras, & montes.*

V1603: Yamagoye. *Idem.*

V1603: Yamaguchi. *Entrada do mato.*

V1630: Yamagoxi. El passar por sierras, y montes.

V1630: Yamaguchi. Entrada del monte.

V1630: Yamagoye. Idem.

El pronombre *idem* afecta a dos lemas diferentes; así pues, la voz *yamagoe* (山越え | やまごえ)¹⁴, sinónima de *yamagoshi* (山越し | やまごし), se presenta como equivalente de *yamaguchi* (山口 | やまぐち). Otros casos se resuelven de mejor modo porque, al estar los lemas separados por más de un artículo, los autores vuelven a copiar la definición:

V1603: Auofiqi. *Raã verde.*

V1603: Auogairu. *Idem.*

V1630: Auofiqi. Rana verde.

V1630: Auogachijiru. Caldo hecho de gallina del monte.

V1630: Auogai. Obra hecha de pedacillos de cascaras de ostras pegadas con Vruxi [...].

V1630: Auogairu. Rana verde.

4.2 Adición de acepciones y ejemplos de uso como nuevas entradas

En una obra tan voluminosa y compilada en tan poco tiempo es normal que se produzcan errores. Es una de las razones por las que V1630 podría estar inflado artificialmente, por incluir la última acepción

¹⁴ Transcribo la voz con el carácter *e*, *ẽ* como se transcribe hoy en hiragana. Pero, como se refleja en la grafía del vocabulario, en las obras lexicográficas de este periodo se transcribía como *ye*. Puede observarse ya en el *Dictionarium Latino Lusitanicum ac Japonicum*, obra que sirvió de base al *Vocabulario da lingoa de Japam*. Asimismo, dentro del *Vocabulario de Japón*, como se citó anteriormente, los autores declaran que esa es la transcripción para: «las cinco vocales de japon que son, A, I, V, Ye, Vo» (V1630: s. v. a).

o el último ejemplo de una entrada como una entrada nueva. Prueba de ello es el ejemplo de uso de *aburajimi uo votosu*, que en V1603 forma parte de la entrada anterior, es decir, de *aburajimi*, pero en V1630 constituye una entrada independiente:

V1603: Aburajimi. *Nodoa do suor, ou gordura do corpo que fica no vestido.* ¶ *Item, Nodoa de azeite em geral.* ¶ Aburajimiga suru. *Fazerse nodoa de azeite.* ¶ Aburajimi uo votosu. *Tirar a nodoa de azeite, ou gordura.*

V1630: Aburajimi. Mancha del sudor, o gordura del cuerpo *que* queda en el vestido. ¶ *Item, mancha de azeite en general.* ¶ Aburajimiga suru. *Hazerse mancha de azeite, o gordura.*

V1630: Aburajimiuo votosu. Quitar la mancha de azeite, o gordura.

Aunque las entradas de V1603 están gráficamente marcadas con sangría francesa, en algunos casos probablemente se haya producido esta confusión con respecto a la última parte de un artículo. Sucede al contrario en *aburamono*, puesto que en V1603 esta entrada inicia una línea sangrada y lo hace en minúscula, lo que se corrige en V1630 para convertirse en una entrada independiente. En V1868 también se incorpora como una entrada aparte, *abouramono*, aunque no va precedida del asterisco como lema introducido en V1630, dado que el método de Pagès no es tan preciso en este aspecto.

4.3 Adición de nuevos lemas

Es uno de los puntos en los que pueden observarse de forma clara los equívocos en la lectura del original. Con todo, estos errores son los que se han perpetuado en V1868. Tanto en V1603 como en S1604, los artículos enmendados comparten la misma grafía; no obstante, esto puede no ser así en V1630. Un ejemplo de ello es *zajen*, que no tiene correspondencia en V1603, porque la voz que allí se recoge, igual que en S1604, es *zajen* (坐禪 | ざぜん):

V1603: Zajen. *O meditar dos Ienxùs.*

S1604: Zajen. *Meditação. Bup*¹⁵.

¹⁵ La abreviatura *Bup*. indica en cualquiera de las obras que se trata de una palabra del Buppō, esto es, de las enseñanzas de Buda.

En V1630, esta voz se incorpora como *zaijen*. De forma que se incorpora un lema que no se corresponde con la voz japonesa:

V1630: Zaijen. El meditar de los Ienxùs.

V1630: Zajen. Meditacion. Bup.

Más de dos siglos después, Pagès lo recupera en V1868, donde aparecen *zajen*¹⁶ y *zaijen*, marcadas con un asterisco, como un lema introducido por los autores de V1630:

V1868: *Zaijen, ザイゼン. Les méditations des *Jenchous*.

Las transcripciones erróneas de los lemas no siempre derivan en la creación de una nueva entrada, ya que pueden afectar solo al artículo que las contiene. Por ejemplo, *yamatocotoba* (大和言葉 | やまとことば) en V1603 se cambia por *yamatocoba* en V1630¹⁷, perdiendo su significado, pues *Yamato*¹⁸, como se indica en V1630 (s. v.), es «vn reyno de japon, y tambien se toma por todo japon» y *cotoba* significa ‘palabra’, por tanto, como se define en V1630 (s. v.), «palabra de japon».

5. MODIFICACIONES EN LA MICROESTRUCTURA DE V1630

5.1 Adición de nuevas acepciones

Los cambios producidos en la microestructura de V1630 se dan, por lo común, dentro de las propias definiciones. Actualmente, no he localizado ningún ejemplo que sostenga que se han añadido nuevas acepciones. De esta postura, defendida en García-Medall (2009: 115-116), se da el siguiente ejemplo de V1630 (s. v. *auaxe*, *auasuru*, *auaxeta*): «Tacaou torini auasuru. Largar el gauilan, o paxaro», como una nueva acepción añadida en esta obra. Sin embargo, ya se registra en S1604 marcada con el asterisco. A falta de más ejemplos que ilustren la

¹⁶ «Zajen, ザゼン. Méditation des *Jenchous*. (Boup.)».

¹⁷ Pagès lo corrige, y en V1868 figura como «Yamato *cotoba*, ヤマト コトバ. Mot japonais, parole du Japon».

¹⁸ El nombre de Yamato hace referencia al centro de poder establecido durante el periodo Kofun (siglo III - siglo VI) en la región de Kinai, en el territorio que hoy ocupa Nara (Pérez Riobó y San Emeterio Cabañes, 2020: 61-64). En el momento en el que se redactan los vocabularios, como indican los autores en el texto de la definición, también se entendía en sentido amplio como nombre del país nipón.

existencia de nuevas acepciones en V1630 que no estaban contempladas ni en V1603 ni en S1604, descartamos, de momento, esta hipótesis.

5.2 Cambios en las definiciones

En cuanto a la traducción de las definiciones, se pueden observar cinco patrones. Primero, las traducciones literales. Segundo, las traducciones que cambian alguna palabra, bien por razones estilísticas, bien por claridad. Tercero, las que introducen palabras nuevas, generalmente en forma de glosa o de sinónimos. Cuarto, las que omiten una parte de la información original. Quinto, las que introducen nuevo contenido. Estos patrones no tienen por qué darse por separado, pueden coexistir en el mismo artículo.

5.2.1 Definiciones que respetan el texto original

Las traducciones literales son escrupulosas con los textos de V1603. Se limitan al traslado palabra por palabra:

V1603: Amatçucari. *Pato brauo que vai pello ar.*

V1630: Amatçucari. Pato brauo que va por el aire.

V1603: Meijiro. *Passarinho assi chamado.*

V1630: Meijiro. Paxarillo assi llamado.

5.2.2 Definiciones que cambian alguna palabra: selección léxica

En las traducciones que cambian una palabra o un conjunto, las variaciones son menores. Así, por ejemplo, en *acagaxira* (赤頭 | あかがしら) se cambia «pájaro de agua» por «pájaro volador»:

V1603 (*s. v. acagaxira*): ¶ Item, *Hum passaro dagoa.*

V1630 (*s. v. acagaxira*): ¶ item, un paxaro volador.

Los cambios en otras definiciones, en especial si solo consta de una palabra, provocan que dejen de ajustarse a la realidad definida:

V1603: Meinu. *Cadela.*

V1630: Meinu. Perro.

Perro es *inu* y el sustantivo de género masculino, *oïnu*. Bajo el lema de *inu*, «perro» es la definición de la primera acepción en V1630. La adición de *me* modifica el significado en *meinu*, pues se produce un cambio en el sexo del animal, aunque esta información no se recoja en V1630. En cambio, sí se respeta en el caso de *meuji*, equivalente de «vaca» en S1604 y V1630¹⁹.

Además, en algunas definiciones los autores han sustituido un niponismo por una voz castellana. Es el caso de *zzusu*, que en el vocabulario portugués contiene el término *uruxado*, derivado por sufijación de *uruxi* (漆 | うるし), 'laca' o 'barniz', que en la versión castellana se cambia por *embarnizado*:

V1603: *Zzusu*. *Certos bacios de pao de grande fundo vruxados*.

V1630: *Zzusu*. *Ciertos bazios de palo de grande fondo, embarnizados*.

Implica que la voz *uruxi*, así como su derivada, probablemente contaban con más aceptación o estaban más asentadas en el uso en lengua portuguesa²⁰. Aunque se utiliza *uruxi* en V1630, como muestra un ejemplo antes referido (V1630: *s. v. auogai*): «obra hecha de pedacillos de cascara de ostras pegadas con Vruxi», no se localizan casos de *uruxado*, que se traduce por *embarnizado* en V1630:

V1630: *Fanzõ*. *Vn vaso de palo embarnizado, con que echan agua a las manos*.

V1630: *Saxidaru*. *Vna manera de caxa, o caxon que comunmente es embarnizado*.

V1630: *Xirruan*. *Escudilla de palo embarnizada en que se echa caldo*.

También se sustituye *uruxado* por *listado*, *teñido* y *labrado*:

V1630: *Natçume*. *Vn vaso pequeño en que meten el cha molido, listado y hecho a modo de aquellas mançanas*.

¹⁹ Sin embargo, en otras obras de la época se presentan las formas masculina y femenina de los nombres de animales. Por ejemplo, en Collado (1632: *s. v. catus i, vel felis, is*): «gato. nèco. masculus. vô nèco. femina. me neco». Las formas se incluyen, además, bajo el mismo lema, no en artículos diferentes como en V1630.

²⁰ La consulta de *uruxado* en V1603, según el texto transcrito en Toyoshima (2019), devuelve su uso en las definiciones de trece lemas (*fanzõ, faritçuqe, natçume, naxivchi yeboxi, nurigasa, nurigomedõ, nurivoqe, sane, saxidaru, xicometa yumi, xiruvan, youagi, zzusu*), mientras que *uruxar* devuelve nueve (*biacudanmigaqi, nuri, qichõmenu toru, vnocubi, xirano, xiraqino gõxi, xiraqino yumi, xirazaya, youagi*).

V1630: Nurigasa. Sombrero teñido.

V1630: Nurigomedô. Arco labrado de cierta figura, y amarrado con bejuco.

O se elimina la voz, como sucede en *naxivchi yeboxi*:

V1603: Naxivchi yeboxi. *Huma maneira de barretes como caraminholas de papel vruxado que vsão nos autos.*

V1630: Naxivchi yeboxi. Vna manera de bonetes como coroças de papel que vsan en los autos.

Algunas definiciones se han modificado no solo en la versión castellana, sino también en la francesa. En V1630 (*s. v. dôjucu*), se cambia *tera* por *iglesia*, que es la definición que aparece en la propia obra (*s. v. dôtera*): «iglesia, o templo». *Tera* es sustituido por *iglesia* en V1630 y por *pagoda* en V1868:

V1603: Dôjucu. *Moços, ou gente rapada que serue aos Bonzos nas teras.*

V1630: Dôjucu. Moços, o gente rapada que sirue a los Bonzos en las iglesias.

V1868: Dôjoucou, ドウジュク, jeunes garçons, ou individus rasés qui servent les Bonzes dans les pagodes.

Pero el término que emplea Pagès no podría haberse utilizado con ese sentido en la época, dado que *pagoda*, en los siglos XVI y XVII se usaba para referirse a los dioses o ídolos. Con esa acepción se documenta en los testimonios y en el propio V1630, como muestra la primera acepción del artículo dedicado a Ebisu, transcrito como Yebisu en los vocabularios, figura mitológica japonesa de la buena fortuna: «Yebisu. Pagode, Idolo de los pescadores» (V1630: *s. v.*)²¹. Sin embargo, Pagés vuelve a emplear *pagode* como sinónimo de *tera* (*s. v. rinzô*), aunque en esta ocasión ofrece esa equivalencia en un paréntesis aclaratorio:

V1868: Rinzô, リンザウ. Espèce de tabernacle que l'on fait tourner comme un pupitre, et qui sert de bibliothèque dans les pagodes (*teras*) des gentils.

²¹ «Yebisu. Pagode dos pescadores» (V1603: *s. v.*).

Bajo este mismo lema, en V1630 no se emplea *tera*, sino «templos de los gentiles», pues *tera* solo figura en el texto de la definición de *rinzõ* en V1603:

V1603: Rinzõ. *Huma maneira de tabernaculo, que fazem andar à roda como estante, que serue de liuraria nas Teras dos gentios.*

Así pues, esta definición pone de manifiesto cómo cada traductor consolida una selección léxica, a pesar de que, como en el caso del término *pagode* que emplea repetidamente Pagès, no se utilizase con esa acepción en la época. De igual modo, los que se consideran los traductores de V1630 evitan utilizar *tera*, aunque es el vocablo que figura en los ejemplos de uso en lengua japonesa que se ofrecen en las mismas entradas:

V1603: Zaiji. Terani aru. *O estar na varela, ou mosteiro.*

V1630: Zaiji. Terani aru. El estar en el templo, o monesterio.

V1868: Zaiji, ザイジ (*Terani arou, テラニ アル*). Être dans la pagode, ou le monastère.

No es casual que esta alteración se dé en el léxico de la religión, pues se aprecia también en la sustitución de *varela*, que cambia a *templo* en V1630 y de nuevo a *pagode* en V1868. No obstante, *tera* sí se emplea ocasionalmente en V1630, pero no en V1868.

A propósito de un estudio comparativo entre la lengua portuguesa y la lengua española en esta época, cabe apuntar el interés de los criterios de selección de las voces castellanas empleadas en V1630, así pues, tanto *chuva* como *chuuveiro* en la versión portuguesa se sustituyen por *aguacero* en la versión castellana:

S1604: Zanv. Nocoaru ame. *Agoa que fica da chuua.*

V1630: Zanv: Nocoaru ame. Agua que queda del aguacero.

V1603 (*s. v. xagicu*): Xagicunoame. *Grande, & extraordinaria chuua.*

V1630 (*s. v. xagicu*): Xagicunoame. Grande, y extraordinario aguacero.

S1604: Yayoxigure. i. Iroiro xigururu. *Auer frequentemente chuuveiros no Outono, ou Inuerno.*

V1630: Yayoxigure. i. Iroiro xigururu. Auer frequentemente aguaceros en el Otoño, o invierno.

Aunque *chuuveiro* se cambia también por *lluvia*:

S1604. Rõyen. Nami, qemuri. *Ondas que aleuantam os ventos grandes que parecem chuuveiros.*

V1630: Rõyen. Nami, qemuri. Olas que leuantan los grandes vientos que parece nuuada de lluuia, o refriega.

La selección léxica, así como su riqueza y los hápax presentes en los vocabularios merecen un estudio más detallado en el futuro, pues no solo nos ilustrará acerca de la lengua japonesa que transita entre el periodo Momoyama (1573-1603) y comienzos del periodo Edo (1603-1868), sino también acerca de la lengua castellana en esta etapa.

5.2.3 Definiciones que introducen nuevas palabras: sinonimia, glosa y dudas

V1630 revela una tendencia a la glosa y la sinonimia mayor que la de V1603. Se hace patente en algunas entradas la necesidad de aclaración, lo que se resuelve mediante la introducción de sinónimos, poniendo, en primer lugar, la traducción del término portugués y, en segundo, otro sinónimo en lengua castellana.

V1603: Acarixõji. *Adufas feitas de papel pera entrar a claridade.*

V1630: Acarixõji. Canceles o claraboyas hechas de papel para entrar la claridad.

V1603: Zuinõ. *Miolos.*

V1630: Zuinõ. Meollos, o sesos.

Como señala García-Medall (2009: 117-118), «los lusismos suelen aparecer seguidos de su versión española mediante una disyunción *o*, si bien esto no sucede siempre». Con respecto a esta cuestión, cabe indicar que el uso de *ou* en el original se debe a que los autores añaden una explicación o una expresión sinónima tras la conjunción disyuntiva; pero implica también que no está clara la equivalencia entre el japonés y el

portugués, a diferencia de cuando utilizan &²², pues en ese caso sí se trata de equivalencias claras²³.

Estaríamos ante dos usos diferenciados de *o* en V1630. Por una parte, cuando ya aparece en el original portugués y su uso se debe a las razones expuestas; por otra, como señala García-Medall, cuando los traductores se sirven de la conjunción disyuntiva para introducir otro vocablo castellano. Los ejemplos aquí citados son definiciones en las que la conjunción *o* no figura en el original portugués, sino que fue añadida en la versión impresa en Manila. En ella se puede comprobar incluso que, para mantener la estructura acostumbrada, se cambia el orden de las partes de una definición si primero figura la explicación y después la información sinonímica:

V1603: *Zzuda. Saco de pedinte, ou alforge.*

V1630: *Zzuda. Alforja, o saco de pobre mendigante.*

En síntesis, lo que representa la conjunción *ou* en V1603 es que los autores pueden no saber con certeza con qué sentido se usa la voz:

V1603: *Caifen. Vmino fotori. Borda do mar, ou junto ao mar, ou lugar marítimo.*

V1630: *Caifen. Vmino fotori. Orilla del mar, o junto al mar, o lugar marítimo.*

V1603: *Caifu. Vmino votoco. Pescador, ou marinheiro.*

V1630: *Caifu. vmino votoco. Pescador, o marinero.*

Mientras que cuando la conjunción disyuntiva *o* se añade en V1630 se hace con el propósito de introducir un sinónimo. También para matizar una definición o la traducción de algún ejemplo de uso, si bien en algunos casos tampoco es notable la mejora pretendida:

V1603 (*s. v. aimochi*): *Cano xiroua aimochino xirogia. Aquella fortaleza temha muitos a cargo.*

V1630 (*s. v. aimochi*): *Cano xiroua aimochino xirogia. Aquella fortaleza tenia muchos a su cargo, o en si.*

²² En relación con las equivalencias, Nakano (2019b) ha estudiado el uso de la expresión *id est* en V1603.

²³ Por ejemplo, V1630 (*s. v. gonjö*): «Ornato, y hermosura». También se emplea en voces que significan una cosa y la contraria, como en la definición de *airacu*: «Tristeça, y contento» (V1630: *s. v.*).

La distribución de las conjunciones *o* e *y* no se respeta siempre en V1630. A pesar de que en una misma entrada del original portugués pueden coexistir tanto *ou* como *&*, esta diferenciación se pierde al trasladar el texto, donde se cambian ambas por *o*:

V1603: Zaigö. ¶ *Tambem se toma pollos moradores das aldeas, ou gente do campo, & lauradores.*

V1630: Zaigö. ¶ *Tambien se toma por los moradores de las aldeas, o gente del campo, o labradores.*

5.2.4 Definiciones que suprimen palabras y explicaciones

Del mismo modo que se añaden sinónimos o notas aclaratorias, se eliminan en V1630 algunas de las que estaban presentes en V1603. Puede deberse, según detalla García-Medall (2009: 115), a que los autores cuentan con información lexicográfica nueva o nuevos datos que proporcionan los hablantes japoneses residentes en Manila, a los que podríamos añadir el propio Jacobo Kyushei. Así que podrían estar puliendo la definición por no ser acertado el segundo miembro de la declaración:

V1603: Sonata atari. *Perto de vos, ou de vossa casa.*

V1630: Sonata atari. Cerca de vos.

Puesto que *vonuxi* es, según V1630, lo mismo que *sonata*, es decir, *vos*.

V1630: Vonuxi. i. Sonata. Vos; hablando con iguales.

5.2.5 Definiciones que añaden nueva información

El caso opuesto es el apuntado en García-Medall (2009: 118), pues a la definición de una voz se suman nuevos datos a través de los que se manifiesta un conocimiento en detalle de la realidad definida, como sucede con el nombre de esta fruta:

V1603: Caxij. *Huma fruita do mato como bolotas, ou landeas pequenas.*

V1630: Caxij. *Vna fruta del monte como bellotas pequeñas, amargasas que dan garraspera.*

Otro punto esclarecedor que se revela gracias a la traducción es qué partes pueden no haber sido traducidas por un hablante de lengua cas-

tellana, Esquivel, y podrían haber sido elaboradas, en cambio, por Jacobo Kyushei. Un ejemplo aparece en la entrada de *zacuro* (石榴 | ざくろ), el nombre de la granada en japonés:

V1603: Zacuro. *Romãa, ou romeira*.

V1630: Zacuro. Romeria.

Dado que se trata de la denominación de la fruta, parece evidente la confusión entre *romeira* y *romería*. Por otra parte, en V1630, la voz *romã* (en V1603, escrita *romãa*, *romaã* y *romam*) había sido correctamente traducida en la primera letra del vocabulario, bajo los lemas *amajacuro* y *amazacuro*²⁴.

V1603: Amajacuro. *Romam doce*.

V1630: Amajacuro. Granada dulce.

V1603: Amazacuro. *Romaã doce*.

V1630: Amazacuro. Granada dulce.

Más llamativa resulta todavía la traducción de la entrada de *zaiqenin*, donde *povo* se traduce como *polvo*:

V1603 (*s. v. zaiqe*): ¶ Zaiqenin. *Homem do pouo, & baixo*.

V1630 (*s. v. zaiqe*): ¶ Zaiqenin. Hombre, del poluo, y baxo.

Podría tratarse de errores puntuales, pero es menos probable, dada la precisión en la elaboración de obra, máxime en palabras del léxico común, por lo que estas partes del trabajo pueden indicar que fueron elaboradas por Jacobo Kyushei. Se localizan en V1630 más casos que ilustran este particular:

S1604: Caifu. Aratame cayuru. *Mudar, ou trocar os officiaes*.

V1630: Caifu. Aratame cayuru. Mudar, o trocar los oficios.

V1603: Sonata. *Là dessa parte*.

V1630: Sonata. La de essa parte.

V1603: Xacuxi. i, Acago. *Minino nacido de pouco*.

V1630: Xacuxi. i, Acago. Niño poco ha nacido.

²⁴ Los autores podrían haber solucionado esto con una remisión, como es la práctica habitual en V1603; sin embargo, no siempre la siguen.

6. CONCLUSIONES

Lejos de poder ofrecer conclusiones definitivas, debemos apuntar que el estudio sobre el *Vocabulario de Japón* (1630) está en una fase inicial. No obstante, de la lectura del original hemos podido extraer los cambios más significativos, así como establecer una categorización para estudiarlos conjuntamente. Se revisa y continúa, de este modo, el análisis parcial iniciado por García-Medall (2009) y se actualizan algunas de las afirmaciones sostenidas en este estudio. Se suman al análisis catas de otras partes de las obras señaladas, además de la información contenida en V1868, pues este último vocabulario perpetuó algunos de los errores cometidos en V1630 y muestra cómo evolucionó la selección léxica en la redacción de las definiciones a lo largo del tiempo.

Los datos presentados, que podrán ser ampliados en el futuro, dejan constancia de lo que implica que la obra se haya considerado tradicionalmente una mera traducción, lo que nos ha privado de profundizar en su génesis, especialmente, de qué fuentes se sirvieron sus autores para complementar la información de los artículos lexicográficos, qué modificaciones introdujeron y, sobre todo, con qué fin. Con independencia de los pequeños matices y variaciones de los datos incorporados en la versión castellana, se debe recordar que el *Vocabulario* recopila, en gran medida, el léxico del japonés oral. Por ello, el esfuerzo por escoger la palabra exacta o por reformular las definiciones de manera que solucionasen de forma más efectiva los problemas lingüísticos de sus potenciales usuarios, no debe pasarse por alto.

La selección ofrecida de micro y macrovariaciones ilustra la expansión asimétrica de la obra en dos ejes. Primero, la vertical, porque puede presentar una cantidad mayor de lemas, provocado, eso sí, por errores de lectura y de transcripción. Segundo, y más interesante, la horizontal, agregando datos con los que se procuraba adaptar el diccionario al perfil de los usuarios castellanos. No se trata, en consecuencia, de una obra que se limitase a la mera traslación del contenido, sino que demuestra la capacidad transformativa de sus autores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES PRIMARIAS

- [S1604] *Svpplemento deste Vocabulario impresso no mesmo Collegio da Co[m]panhia de Jesv com a sobredita licença, & approuação*. [1973 (1604)]. Tokyo: Bensei.
- [V1603] *Vocabvlario da lingoa de Iapam com adeclaração em Portugues, feito por algvns padres, e irmãos da Companhia de Iesv*. 1603. Nagasaki: Collegio de Iapam da Companhia de Iesvs (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k852354j>).
- [V1630] *Vocabvlario de Iapon declarado primero en portvgves por los padres de la Compañia de IESVS de aquel reyno, y agora en Castellano en el Colegio de Santo Thomas de Manila*. 1630. Manila: Tomás Pimpín y Jacinto Magarulau (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k323443n>).
- [V1868] *Dictionnaire japonais-français traduit du dictionnaire japonais-portugais composé par les missionnaires de la Compagnie de Jésus et imprimé en 1603, a Nangasaki et revu sur la traduction espagnole du même ouvrage rédigée par un père dominicain et imprimée en 1630, a Manille*. Trad. Léon Pagès. 1868. Paris: Firmin Didot Frères, Fils et Cie. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6483284p>).

FUENTES SECUNDARIAS

- ALONSO ROMO, Eduardo Javier (2003): «Portugués, castellano y latín en Japón (1543-1640)». En Sánchez Miret, Fernando (coord.): *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*. Tübingen: Max Niemeyer, vol. 5, 3-16.
- ÁLVAREZ-TALADRIZ, José Luis (1954): «Cacería de refranes en el “Vocabulario da Lingoa de Japan”». *Monumenta Nipponica*, 10.1/2, 169-192 (<https://doi.org/10.2307/2382796>).
- COLLADO, Diego (1632): *Dictionarium siue Thesauri Linguae Japonicae Compendium*. Roma: Sacra Congregatio de Propaganda Fide.
- COOPER, Michael (1976): «The Nippo Jisho». *Monumenta Nipponica*, 31.4, 417-430 (<https://doi.org/10.2307/2384310>).
- DEBERGH, Minako (1982): «Les débuts des contacts linguistiques entre l’Occident et le Japon (premiers dictionnaires des missionnaires chrétiens au Japon au XVIe et au XVIIe siècles)». *Langages*, 68, 27-44 (<https://doi.org/10.3406/lgge.1982.1131>).
- GARCÍA-MEDALL, Joaquín (2009): «El vocabulario japonés-portugués (1603-1604) y su traducción (1630)». *Vocabularios hispano-asiáticos: traducción y contacto intercultural*. Soria: Monográficos de la revista *Hermēneus*, 111-133.

- MARUYAMA, Toru (2004): «Linguistic Studies by Portuguese Jesuits in Sixteenth and Seventeenth Century Japan». En Zwartjes, Otto y Hovdhaugen, Even (eds.): *Missionary Linguistics/Linguística misionera: Selected Papers from the First International Conference on Missionary Linguistics, Oslo, 13-16 March, 2003*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 141-160.
- NAKANO, Haruka (2017): キリシタン版『日葡辞書』補遺篇の見出し語: 本篇との重出語について [«Lemas de la edición principal incluidos de nuevo en el Suplemento del *Nippo Jisho* de la imprenta Kirishitan»]. 上智大学国文学論集 [*Jōchi Daigaku Kokubungaku Ronshū*], 50, 144-126 (<https://digital-archives.sophia.ac.jp/repository/view/repository/20170525021>).
- NAKANO, Haruka (2019a): キリシタン版『日葡辞書』のラテン語注記の構造について [«La estructura de las notas en latín en el *Nippo Jisho* de la imprenta Kirishitan»]. 上智大学国文学論集 [*Jōchi Daigaku Kokubungaku Ronshū*], 52, 114-99 (https://digital-archives.sophia.ac.jp/repository/view/repository/2019_0529064).
- NAKANO, Haruka (2019b): キリシタン版『日葡辞書』の「id est」について [«*Id est* en el *Nippo Jisho* de la imprenta Kirishitan»]. 訓点語と訓点資料 [*Kuntengo to Kuntenshiryō*], 143, 58-41.
- NAKANO, Haruka (2019c): キリシタン版『日葡辞書』の構造についての研究 [*Estudio sobre la estructura del Nippo Jisho de la imprenta Kirishitan*]. Tesis doctoral. Tokyo: Sophia University (<https://digital-archives.sophia.ac.jp/repository/view/repository/201909600226>).
- PÉREZ RIOBÓ, Andrés y SAN EMETERIO CABAÑES, Gonzalo (2020): *Japón en su historia: de los primeros pobladores a la era Reiwa*. Gijón: Satori.
- RODRIGUES, José Julio (2008): «Os termos femininos (palavras de mulheres) no *Vocabulario da Lingoa de Iapam*». En Antunes de Araujo, Gabriel y Aires, Pedro (coords.): *A língua portuguesa no Japão*. São Paulo: Paulistana, 25-44.
- ROJO-MEJUTO, Natalia (2019): «Los inicios de la lexicografía hispano-japonesa». *Revista de Lexicografía*, 24, 143-169 (<https://doi.org/10.17979/rlex.2018.24.0.5522>).
- TOYOSHIMA, Masayuki (2019): *Latin Glossaries with vernacular sources / 対訳ラテン語語彙集* (en línea: <<https://joao-roiz.jp/LGR>>, consulta: 17 de marzo de 2023).
- VERDELHO, Telmo (1998): «O *Vocabulario da lingoa de Iapam* (1603), uma fonte inexplorada da lexicografia portuguesa». En Ruffino, Giovanni (ed.): *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Palermo, 18-24 Settembre 1995)*. Tübingen: Max Niemeyer, vol. 3, 951-958.

Natalia ROJO-MEJUTO
 Universidade da Coruña
 natalia.rojo@udc.es

<https://orcid.org/0000-0002-0874-3197>

CANTAR CURSO RIMADO: LA RIMA EN LAS LETRAS DE JOAQUÍN SABINA

JAVIER SOTO ZARAGOZA
Universidad de Almería*

Resumen

Pese a ser una parte fundamental de sus letras, hasta la fecha todavía no se había prestado atención a la rima en el cancionero de Joaquín Sabina, uno de los más importantes de la literatura y la música en español de finales del siglo XX y principios del XXI. Este estudio constituye un primer abordaje de esa parte de la práctica literaria del cantautor andaluz y analiza diversos usos de la rima en las letras de sus canciones para distinguir los modelos más comunes, las razones de su uso y la calidad literaria de su empleo.

Palabras clave: Joaquín Sabina, rima, canción de autor, letra de canción, cancionero, métrica.

SINGING RHYMING VERSE: THE RHYME IN JOAQUÍN SABINA'S LYRICS

Abstract

Despite being an essential part of his lyrics, to this date no attention had yet been paid to the rhyme in Joaquín Sabina's song book, one of the most important in Spanish literature and music in the late 20th century and the early 21st century. This study constitutes a first approach to that part of the Andalusian singer-songwriter's literary practice and analyzes various uses of the rhyme in his lyrics to distinguish the most common models, the reasons behind its use and its literary quality.

Keywords: Joaquín Sabina, rhyme, singer-songwriter song, lyrics, song book, metrics.

* Este artículo forma parte de un proyecto doctoral sobre el cancionero de Joaquín Sabina que su autor lleva a cabo en la Universidad de Almería gracias a un contrato de investigación predoctoral financiado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía (BDNS 567163).

1. INTRODUCCIÓN

Poner en valor el uso que Joaquín Sabina hace de la rima en su cancionero requiere, primero, saber cómo se relaciona esta con las canciones. Martínez Cantón (2010: 69-71) ya expresó hace más de una década —y la situación apenas ha variado desde entonces— lo sorprendente que resulta que los estudios de métrica en español rara vez se hayan ocupado de las letras de canciones —tanto de forma autónoma como en relación con la poesía—, a pesar de que sea precisamente en ellas donde han acabado sobreviviendo prácticas métricas como la rima. Mucho antes Dalmonte (2002: 93-96) había advertido una circunstancia similar, en cuanto que señaló que con anterioridad las observaciones sobre la problemática de la relación música/poesía se habían realizado solamente desde la distinción de dos sistemas diferentes; sin embargo, dichos sistemas, aunque autónomos, pueden estudiarse, como aquí hacemos, a partir de sus puntos de intersección. Resulta entonces sencillo interpretar que entre las razones de la escasez de estudios sobre este asunto se encuentra el que las canciones vayan idiosincráticamente ligadas a una melodía, que es determinante para la conformación de su andamiaje métrico y que constituye una relación de los textos lingüístico y musical¹ con los planos fonético y —especialmente— fonológico (Ruwet, 2002: 71). Nos encontramos, pues, con unos textos que a pesar de requerir casi impositivamente el uso de la rima apenas han sido estudiados en ese sentido desde la perspectiva literaria, que sin embargo sí ha ido abriéndose en los últimos años a observar las letras de canciones —muy en especial, y como es lógico, las provenientes de la canción de autor— como literatura².

¹ Partimos aquí de la distinción en una canción de tres textos: lingüístico (la letra), musical (la melodía) e interpretativo (la *performance*) (Dalbosco, 2021: 69).

² Conviene destacar en este punto que nuestro trabajo se suma a una tradición ya algo dilatada de estudio de la canción de autor con perspectiva literaria. Desde que Romano (1991), en un artículo ciertamente pionero en el que retomaba la distinción que hiciera Eco (1984: 313-334) entre «canción de consumo» y «canción diversa», aportara varias de las claves para la especial elaboración literaria de esa canción diversa —que viene a ser la canción de autor—, los cancioneros que podríamos llamar postmodernos han ido siendo paulatinamente más estudiados por su valor literario hasta llegar a un tiempo actual en el que se da —o se tendría que dar— por superada la disputa acerca de la literariedad de la canción de autor y en el que son destacables publicaciones recientes como la de Nogueroles y San José Lera (2021) o la de Romano *et al.* (2021). Una especial

Ese vínculo necesario entre letra y música en las canciones determinará, según veremos, ciertos aspectos del empleo de la rima en el cancionero de Sabina, que comenzó a escribirse en 1978 y al que en las próximas páginas nos aproximaremos tanto para aclarar de qué forma el *ubetense* se sirve de la rima como una herramienta más de la composición de canciones como para identificar cuáles son sus usos más frecuentes. No obstante, antes de adentrarnos en ese análisis, conviene aclarar a qué aspectos de la rima prestaremos atención. Domínguez Caparrós (1999a: 153) señaló que en esta, además del hecho eufónico, es observable una función rítmica —razón por la que cabe entenderla como integrante de la métrica—; sin embargo, en el caso de Sabina estimamos más relevante aproximarnos a su uso desde las perspectivas eufónica y semántica, en tanto que la rítmica —aunque hagamos referencia a ella— exigiría un análisis conjunto con la música de las canciones que desbordaría los objetivos de este artículo y excedería sus necesidades.

En lo que respecta a Sabina, el cantautor andaluz se ha mostrado siempre un férreo defensor del uso de la rima. Ejemplo de ello son unas declaraciones a Valdeón (2017: 497), en las que constata también su conocimiento del papel sonoro —tal vez incluso rítmico— que juega: «estoy absolutamente a favor de la rima, que es la música del lenguaje. Me parece completamente absurdo que los cantantes no se den cuenta de que las palabras ya llevan su música». Y para atestiguar que esa afirmación está realizada desde su propia aplicación al postulado que defiende valga su cancionero, en el que únicamente puede localizarse una letra sin rima, la de «Gulliver» (*Mc*, 80)³, excepción que él mismo ha

mención merece el estudio que De Miguel Martínez (2008) realizó sobre el cancionero de Sabina, en cuyas palabras liminares no dudó en trazar analogías entre las letras del andaluz y los cancioneros de la tradición literaria española (2008: 12). La misma defensa del carácter literario de la canción de autor que lleva a cabo en ese prólogo es la que ha realizado, esta vez orientando específicamente hacia ello su argumentario, en un estudio más reciente (De Miguel Martínez, 2021). De posiciones como estas han surgido también reclamos como el de García Rodríguez (2017), que ofrece varias propuestas para integrar la canción de autor en el sistema poético español de las últimas décadas.

³ Los álbumes a los que pertenece cada canción, así como sus años de publicación, se ofrecen mediante abreviaturas, cuyas equivalencias pueden consultarse al final de este trabajo. En lo que respecta a la posible coautoría de alguna de las letras —que por otra parte solo se produce sistemáticamente en los últimos álbumes del autor—, estimamos innecesario para nuestros fines realizar esta puntualización y, en cualquier caso, nos sumamos a la postura de Zamorro González (2017: 17-18), quien ante la imposibilidad de determinar con exactitud cuál de los cofirmantes de una letra escribió uno u otro verso

señalado (cf. Valdeón, 2017: 485-486). Pero no solo en las letras de canciones ha practicado Sabina el verso rimado con fe inquebrantable, sino que lo ha hecho también en su poesía. De hecho, el único precedente que existe de un abordaje académico específico de su rima y métrica es el que realizó Julio Neira (2018) sobre los cien sonetos que integran *Ciento volando de catorce* (Madrid: Visor, 2001). Se trata de un trabajo que no podemos emular aquí con el cancionero porque, mientras que Neira se aplicó al estudio de un corpus más reducido y sobre todo menos heterogéneo, nosotros consideramos uno mucho más amplio tanto en número como en posibilidades formales. Sin embargo, pese a que no podamos, como Neira, analizar individualmente cada pieza integrante de nuestro corpus, sí podemos establecer algunas ideas generales sobre el empleo de la rima.

2. VENTAJAS PROSÓDICAS DE RIMAR EN CANCIONES

A pesar de que las diferencias en cuanto al uso de la rima en las canciones y los sonetos sean casi inexistentes —más allá de las inherentes a la disposición versal del soneto—, conviene antes que nada recordar que el propio Sabina se ha mostrado conocedor de que la poesía tradicional acepta menos y peor ciertas licencias que sí son posibles en las letras de canciones. Particularmente se ha referido a la posibilidad de rimar singulares con plurales en las canciones, que —afirma— no son un género tan riguroso como la poesía (cf. Menéndez Flores, 2018: 287). De ese recurso pueden encontrarse múltiples manifestaciones en su cancionero, por ejemplo: «a enfadar a las monjas y a los *niños*, / a poner zancadilla al guardia urbano, / a escupir sin piedad por un *colmillo*»⁴ en «Manual para héroes o canallas» (*Mc*, 80), «y el sol incendia el capó de los *coches*, / baja las persianas. / De ti depende y de mí / que entre los dos siga siendo ayer

estima más lógico considerar todas las letras de Sabina como suyas, pues la aprobación final depende de él y de su criterio para con su poética. Idéntica postura, aunque sin justificarla, ha adoptado Ortuño Casanova (2018: 168).

⁴ Todas las canciones se citan por la recopilación de *Con buena letra III* (Sabina, 2010), a excepción de «Leningrado» y «Canción de primavera», pertenecientes al álbum *Lnt*, 17, que no han formado parte todavía de ninguna publicación compilatoria, y por tanto se citan a partir de la reproducción que de ellas hay en el volumen *Incluso la verdad* (Sabina y Prado, 2017). En las citas textuales sucesivas destinadas a proporcionar empleos de rimas las cursivas que destacan el recurso son nuestras.

noche» en «Y si amanece por fin» (*Mp*, 90), o «la noche antes de la noche de *bodas* / arrojó la toalla, / el novio, con un frac pasado de *moda*, / enviudó ante el altar» en «Barbi Superestar» (*19d*, 99). Un caso similar, también ligado a la condición medial de la canción, es el de las rimas generadas por la unión de dos palabras que riman con una tercera, como sucedería en «porno» y «favor no» (Martínez Cantón, 2010: 80). Aunque se trata de un recurso mucho más habitual en géneros como el rap o el hip-hop, puede encontrarse algún ejemplo esporádico en las letras de Sabina: «hay un mohín, un tal vez, una *pose*, / hay una falda mintiéndome: *No se* / la vas a quitar», en «Peligro de incendio» (*Htg*, 88), o «sobran lunes por la *tarde*, / faltan novios en los cines. / Camarero ponme un *par de*», en «Canción de primavera» (*Lnt*, 17). Algo más común es que en lugar de a la unión de palabras para crear rimas se recurra a su separación, generando con ello un encabalgamiento léxico, que no es sin embargo un procedimiento exclusivo de la canción o de los textos destinados solo u originalmente a la dicción. Aunque se dan casos en canciones como «Incompatibilidad de caracteres» (*Jyp*, 85) o «Yo también sé jugarme la boca» (*Dc*, 02), puede verse el caso más claro —por su doble presencia— en las dos primeras estrofas de «No permita la Virgen» (*Dc*, 02):

No permita la virgen que tengas *poder*
sobre lágrimas, egos, haciendas.
Cuando labios sin ánima quieran *querer-*
te al contado liquida la tienda.

No te pases un pelo de listo, no *invier-*
tas en cristos, no te hagas el tonto.
Las hogueras a primera vista *cuché*
de revista, se apagan bien pronto.

3. RIMA CRUZADA, ABRAZADA, GEMELA E INTERNA

Los modelos de rimas basadas en las ventajas ofrecidas por la dicción intrínseca que apareja la letra de canción pueden completarse, en lo que al cancionero de Sabina se refiere y como decíamos antes, con algunos de los señalados para los sonetos de *Ciento volando de catorce*. Así, Neira (2018: 265-266) identifica una recurrencia habitual a las rimas cruzada

(ABAB) y abrazada (ABBA). El segundo tipo, siendo muy común, como es natural, en los sonetos, es bastante más esporádico en las canciones. Se puede localizar algún ejemplo en los estribillos de «Que se llama soledad» (*Hdh*, 87) —«y algunas veces suelo recostar / mi cabeza en el hombro de la luna / y le hablo de esa amante inoportuna / que se llama soledad»—, «Besos de Judas» (*Hdh*, 87) —«cuanto más le doy ella menos me da, / por eso a veces tengo dudas, / ¿no será un tal Judas / el que le enseñó a besar?»— o «Yo también sé jugarme la boca» (*Dc*, 02) —«porque el mundo es injusto, chaval, / pero si me provocan / yo también sé jugarme la boca, / yo también sé besar»—; asimismo hay también algún ejemplo ajeno a los estribillos, como en hasta cuatro estrofas de «De purísima y oro» (*19d*, 99).

Mucho más habitual es la rima cruzada y, a diferencia de la anterior, no hay que esforzarse mucho para encontrar casos pues recorren todo su cancionero con una presencia muy destacada. Veamos algunos: «como quien viaja a lomos de una yegua sombría / por la ciudad camino, no preguntéis a dónde, / busco acaso un encuentro que me ilumine el día / y no hallo más que puertas que niegan lo que esconden» en «Calle melancolía» (*Mc*, 80), «y como no teníamos apellidos, / ni hojas de parra, ni un tío concejal, / ni más dios que cupido, / no sirvió de nada protestar» en «Eva tomando el sol» (*Htg*, 88), o «lo primero que quise fue marcharme bien lejos, / en el álbum de cromos de la resignación / pegábamos, los niños que odiaban los espejos, / guantes de Rita Hayworth, calles de Nueva York» en «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96). Y a los modelos de rima abrazada y cruzada habría que añadir la rima gemela (AABB) —llamada «pareada» por dar origen a ese modelo (Domínguez Caparrós, 1999b: 337)—, también más frecuente que la abrazada y podría decirse que igual de recurrida que la cruzada. Puede encontrarse, por ejemplo, en «Por el túnel» (*Rr*, 84) —«todas te aventajaban en virtud / pero ninguna daba lo que tú; / luego volaste, alguien me contó / que has hecho del amor tu profesión»—, «Con la frente marchita» (*Mp*, 90) —«aquellas banderas / de la patria de la primavera / a decirme que existe el olvido / esta noche han venido»— y «Resumiendo» (*Al*, 05) —«hace siglos que quiero enviarte palomas de humo, / antes de que carcoma el invierno la culpa que asumo, / ten a bien recibir de mi parte un abrazo de amigo, / cuando estalle la guerra estaré en la trinchera contigo»—.

Otro de los modelos de rima señalados por Neira (2018: 267) como característico de los sonetos —y en este caso apuntado también por Nappo (2021: 143) para las canciones— es la rima interna, de la que es pertinente señalar, siguiendo a Domínguez Caparrós (2014: 119), que se trata de un tipo de rima que «no subraya la equivalencia entre versos, al no situarse al final de los mismos» y que, en consecuencia, «destaca su papel de artificio eufónico por encima del rítmico». Es un recurso al que Sabina acude también con asiduidad en su cancionero, según ilustran algunos versos como «déjame vivir *contigo* / demonio *amigo*—supliqué—, / no me hagas volver a la *vida* / *perdida* ya mi antigua fe», en «Mi amigo Satán» (*Mc*, 80), y «con seis *ducados arrugados* y un par / de *botas* casi *rotas* se camina mejor. / Te besaré la nuca mientras miras romper / las *olas* entre las *farolas* del malecón», en «Hotel, dulce hotel» (*Hdh*, 87), o incluso estrofas completas, como la primera de «A ti que te lo haces» (*Mp*, 90):

A ti que te lo *haces*
de baile de *disfraces* cada día,
a ti que te lo *montas*
de niña *tonta* en medio de una orgía,
a ti que me has *ganado*
con un naipe *marcado* la partida,
a ti que te has *colado*
en el coto *privado* de mi vida.

A través de estos tres casos es fácil observar que Sabina se sirve de la rima interna de formas diversas, bien rimando dos palabras presentes en un mismo verso —sin la necesidad de que una de ellas lo concluya—, bien estableciendo la relación entre la última palabra de un verso y una inserta en otro distinto —aunque, como en el caso de «Mi amigo Satán», esta sea la que abre el siguiente y, en consecuencia, se genere rima entre una palabra y la sucesiva—. Acudir a la rima interna permite a Sabina potenciar tanto la musicalidad de sus letras como la sensación de ligadura entre los versos, fundamental en el género canción, y lograrlo evitando las más de las veces el ripio o la cacofonía es uno de los valores del hacer poético del ubetense.

Muy próxima a la rima interna está la que se sitúa a comienzo de verso, otro de los modelos subrayados por Neira (2018: 268), quien explica que esas rimas junto con las presentes al final del verso generan un sistema doble que, como indica Devoto (1995: 80), no se trata de rimar dos palabras en un mismo verso sino dos palabras de un verso con dos de otro, en este caso específicamente la primera del verso. Por tanto, según Domínguez Caparrós (1999b: 332-334), podría sencillamente entenderse como una rima interna. En cualquier caso, más allá de las cuestiones teóricas sobre la denominación del fenómeno, lo cierto es que se trata de una práctica poco habitual en el cancionero sabiniano. Apenas puede localizarse algún caso, como el de «Así estoy yo sin ti» (*Hdh*, 87): «*febril* como la carta de amor de un preso... / *así* estoy yo, *así* estoy yo sin ti». Sabina tiende mucho más a la anáfora que a la rima entre sí de las palabras que inician los versos.

Llegados a este punto, en el que hemos comentado varias posiciones donde puede situarse la rima en la poética de Sabina, surge la pregunta de si la combinación de rimas que practica en su cancionero responde a algún modelo preestablecido, como puede ser el soneto. La respuesta es que no, al menos de forma general y sistemática. En el cancionero de Sabina es inusual encontrar estrofas cuya medida y rima puedan fácilmente asociarse con modelos preestablecidos. Sí pueden darse casos, en algunas canciones, en los que sea posible observar cierta regularidad en la disposición de ambas, pero sin que ello comporte su adscripción a un determinado tipo de estrofa o de poema. Valga como ejemplo «Pobre Cristina» (*Mp*, 90), con dos estrofas de ocho versos de estructura casi idéntica y claramente regular —en el primer caso dos pentasílabos y dos decasílabos, y dos heptasílabos y otros dos decasílabos intercalados; y en el segundo cuatro pentasílabos y cuatro decasílabos también intercalados— con rima aBaBcDcD —que dada además la coincidencia sintáctica, permitiría dividir cada estrofa en dos cuartetos independientes en cuanto a rima—:

Corazón tierno,
los dueños del verano la miman,
pero el invierno
no se lo saca nunca de encima.
Con su cara de dólar

ha amortizado varios maridos,
pero siempre está sola
poniéndole una vela a Cupido [...].

Mil y un tipejos
las flechas del amor le disparan
sólo el espejo
le escupe la verdad a la cara.
Nadie le advierte
que al cielo no se va en limusina,
qué mala suerte
que no acepte la muerte propinas.

Y es posible también localizar algunas canciones cuyas letras en su totalidad están próximas a algún modelo regular de estrofa. Por ejemplo, «Qué demasiao» (*Mc*, 80) se construye con base en una estrofa de cinco versos con una disposición, extensión —tres endecasílabos, un heptasílabo y otro endecasílabo— y rima —ABAaB— que permitiría definirla como una mezcla entre el quinteto, la quintilla e incluso la lira, algo similar a lo que ocurre, como ha apuntado De Miguel Martínez (2008: 99), en «Cerrado por derribo» (*19d*, 99).

4. RIPIOS Y RIMAS CONVENCIONALES Y REITERATIVAS

Recuperando el concepto de rima interna, esta según Neira (2018: 267) actuaría en los sonetos de Sabina como elemento acentuador del efecto ripioso, y precisamente el ripio, generado o no por la presencia de rimas internas y presente también en las canciones, merece un comentario individualizado puesto que se trata de un recurso literario que como han señalado Menéndez Flores (2016: 17) o Laín Corona (2018: 10) a menudo se ha esgrimido como arma para rebatir la calidad literaria de las letras de Sabina, quien sin embargo se lo ha tomado habitualmente con ese humor un tanto ácido que le caracteriza y, por ejemplo, bautizó junto con Pancho Varona «Ripio S. L.» a la editorial que gestiona sus canciones (Valdeón, 2017: 189) o se permitió en el discurso que ofreció con motivo de su nombramiento como Hijo Predilecto de Andalucía un guiño ripioso, con rima interna incluida, a quienes identifican con ello su poética: «y Felipe Benítez que en la Rota / de la OTAN fundó un

invernadero / para plantar mis ripios y mis notas» (*apud* Menéndez Flores, 2018: 377). En efecto, en algunos casos, principalmente en sus inicios como letrista, puede identificarse algún ripio⁵ que sea únicamente fruto de una limitación del autor o de una salida fácil y no de un efecto buscado, algo que convive también con el empleo de rimas convencionales o reiterativas.

En el caso de los ripios, Menéndez Flores (2016: 17) se ha encargado de recoger varios, por ejemplo: «déjate de rollos, anda, reina, *muévete*, / sal corriendo si no quieres perder también ese *tren*» en «Ring, ring, ring» (*Rr*, 84), «ayer Lenin y Zsa Zsa *Gabor* / se casaban en *New York*»⁶ en «El muro de Berlín» (*Mp*, 90), o el que en nuestra opinión es uno de los ripios más evidentes de su cancionero, el que le soluciona la rima en *-oca* en «La del pirata cojo» (*Fyq*, 92) y que extiende su carácter forzado a todo el verso, aquí marcado en cursiva:

Tahúr en Montecarlo,
cigarrillo en tu *boca*,
taxista en Nueva York,

el más chulo del barrio,
tiro porque me toca,
suspenso en religión.

Y a los ripios hay que añadir el abuso para generar la rima —que en consecuencia suele convertirse en reiterativa— de ciertos tiempos verbales, como los pretéritos imperfecto y perfecto simple de indicativo —«y dos rondas más tarde la *besaba* / y tres besos después me *convenció* / y en un meublé por horas que *alquilaba*, / ahorita les diré lo que *pasó*», en «Viridiana» (*Ymmc*, 96)—, los participios —«amargo como el vino del

⁵ Debe tenerse presente que, entendido el ripio como la palabra inútil que sirve para completar la rima de un verso (Devoto, 1995: 158), la identificación de tal o cual rima como ripiosa no puede ser totalmente generalizable y dependerá en gran medida de la interpretación subjetiva del analista, lector u oyente.

⁶ Nótese que, en esta y otras muchas letras de Sabina, la rima se logra total o parcialmente con términos ajenos al castellano, una liberación formal frecuente en el género canción (Noguerol, 1992: 433). Algunos casos más serían «me duermo en los entierros de mi *generación*, / cada noche me invento, todavía me emborracho, / tan joven y tan viejo, like a rolling *stone*» en «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96) o «porque no hay bajo la luna mexicana / mejor menú para un perro *andaluz* / ni manos que hagan como Viridiana / la tarta de manzana de amour *fou*» en «Viridiana» (*Ymmc*, 96).

exiliado, / como el domingo del *jubilado*», en «Así estoy yo sin ti» (*Hdh*, 87)— o los gerundios —«hay una puerta que se está *cerrando*, / hay unos pechos que se van *librando* / del sujetador, / hay un infierno que me está *esperando*, / hay una cama que se está *empapando* / con nuestro sudor», en «Peligro de incendio» (*Htg*, 88)—. Esta estrategia verbal, que en ocasiones puede entenderse también como un ripio, se complementa, en lo que a la pobreza literaria respecta, con rimas poco originales o convencionales, como *portero* y *delantero* en «Tango del quinielista» (*Inv*, 78), o además colocadas de una forma que tampoco reviste demasiada originalidad, como muchas de las presentes en «Pasándolo bien» (*Mc*, 80) —por ejemplo: «pasando de *puros*, / pasando de *duros*, / pasándolo bien, / pasando de *cultos*, / pasando de *insultos*»—, y rimas reiterativas que generan un efecto cacofónico sin que ello tenga que ver con el empleo de tiempos verbales, como sucede en «Mónica» (*Hdh*, 87): «de noche nunca cierras tu *balcón*, / puede que se anime algún *ladrón* / a desvalijarte un poco el *corazón*».

Pero a pesar de lo anterior puede también entenderse que Sabina recurre en no pocas ocasiones al ripio como un recurso más del lenguaje literario. En el caso de los sonetos, Neira (2018: 267) entiende que es un efecto humorístico buscado por el ubetense, y Valdeón (2017: 388-389) defiende lo mismo para las canciones. No es difícil encontrar ejemplos, en especial en letras de tono precisamente humorístico o satírico: toda «El blues de lo que pasa en mi escalera» (*Ebm*, 94) está plagada de ripios en clave de sorna como «el más capullo de mi clase (¡qué elemento!) / llegó hasta el parlamento / y, a sus cuarenta y tantos años, / un escaño / decora con su terno / azul de diputado del gobierno»; lo mismo pasa con «Ay, Calixto» (*Dp*, 03), de la que se podría destacar también su principio: «aquí donde usted me ve, / descangayado, fané / y sin afeitarse, / yo era un hijo de papá / de casa bien, / lucía como un gentleman». De igual manera, sería posible interpretar que algunas rimas poco imaginativas constituyen un recurso elaborado a propósito con la voluntad de generar un juego humorístico, tal es el caso, por ejemplo, de rimar *carterista* con *artista* en una canción como «¡Al ladrón, al ladrón!» (*Htg*, 88), que supone precisamente una loa de las habilidades —entonces ya perdidas— de un carterista. Por otra parte, y para atender a las rimas reiterativas, debe tenerse en cuenta a la hora de valorarlas una reflexión que Ian Hamilton realizó sobre «All I Really Want to Do», una canción de Bob

Dylan incluida en su álbum *Another Side of Bob Dylan* (Columbia Records, 1964) y caracterizada entre otros aspectos por una rima que podríamos considerar repetitiva *ad nauseam*: «es irritante sobre el papel, pero, cantado por él, puede llegar a convertirse en parte del argumento, del drama de agresión de la canción» (*apud* Ricks, 2016: 42). Ejemplo de ello puede ser parte del estribillo de «Aves de paso» (*Ymmc*, 96) —«a las flores de un día, / que no duraban, / que no dolían, / que te besaban, / que se perdían»— por la forma que tiene de complementar la melodía con la que se canta, y con ello acentuar el papel rítmico de la rima; pero sin duda el mejor ejemplo para ilustrar este fenómeno es el estribillo de «19 días y 500 noches» (*19d*, 99), que cumple precisamente con la función de generar sensación de velocidad mediante la concatenación de rimas en *-ía*, además muy próximas entre sí:

Y eso que yo,
 para no agobiar con
 flores a *María*,
 para no asediarla
 con mi *antología*
 de sábanas *frías*
 y alcobas *vacías*,
 para no comprarla
 con *bisutería*
 ni ser el fanteche
 que va en *romería*
 con la *cofradía*
 del Santo Reproche,
 tanto la *quería*,
 que tardé en aprender
 a olvidarla diecinueve *días*
 y quinientas noches.

Por tanto, las rimas convencionales, las reiterativas y los ripios no deben necesariamente identificarse como un rasgo que empobrezca la letra de una canción, independientemente de las circunstancias prosódicas, sino que pueden darse casos en que su empleo contribuya a mejorar la calidad de la letra tanto en lo relativo a su pertenencia al género canción como en lo concerniente a su componente literario. De

Miguel Martínez (2008: 187), por ejemplo, califica como «ripio glorioso» aquel que en «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92) hace pasar súbitamente las estaciones —«el verano *acabó*, / el otoño *duró* lo que tarda en llegar el invierno»— y entiende necesarios los ripios en todo el género canción; sin ellos «la copla, el bolero o el corrido perderían parte sustancial de su personalidad»⁷.

5. USO PRAGMÁTICO DE LA RIMA

Otro aspecto importante que debe tenerse en cuenta para estudiar la rima en el cancionero de Sabina es su utilización para marcar el final de la canción. Estudiando las canciones de Bob Dylan, Ricks (2014: 52-53) ve una función estructural en la rima, en tanto que un cambio en su propia estructura puede indicar el final próximo de la canción o el poema. Se trata de un recurso al que también ha acudido Sabina, si bien no con tanta claridad como Dylan, puesto que sus canciones habitualmente concluyen con el estribillo —se modifique o no alguno de sus integrantes—. A ese respecto, es interesante traer a colación «¿Quién me ha robado el mes de abril?» (*Htg*, 88), que utiliza precisamente la ruptura de la rima en los finales de cada estrofa, acentuada por una ruptura rítmica y el encabalgamiento, para introducir el estribillo:

En la posada del fracaso,
donde no hay consuelo ni ascensor,
el desamparo y la humedad
comparten colchón
y cuando por la calle
pasa la vida como un huracán,
el hombre del traje gris
saca un sucio calendario del
bolsillo y grita.

⁷ Lejos de retractarse, diez años después seguirá sosteniendo la oportunidad de este y otros ripios: «el aire decididamente popular facilita incluso alguna presencia de lo que en rigor crítico señalaríamos como ripio, dato este que fortalece nuestra convicción de que sin el adobo de algunos ripios salados y de algunos rumbosos lugares comunes no hay canción que de verdad se haya convertido en creación predilecta de las gentes» (De Miguel Martínez, 2018: 107).

No obstante, también pueden localizarse casos ubicados ya en el final de la canción y más próximos al funcionamiento explicado por Ricks. Veamos algunos ejemplos. En «Los perros del amanecer» (*Htg*, 88) Sabina añade un verso más a un modelo de estrofa de seis que ha usado varias veces en la canción y una rima más a lo que hasta entonces había sido solo un binomio. Ese verso, además, contiene el título de la canción, que no se menciona con anterioridad. El recurso queda más claro observando la estrofa final junto con, por ejemplo, la anterior:

Cuando los besos saben a alquitrán,
cuando las almohadas son de hielo,
cuando el enfermo aprende a blasfemar,
cuando no salen trenes para el cielo,
a la hora de maldecir,
a la hora de mentir.

Cuando marca sus cartas el tahúr
y rompe el músico su partitura
y vuelve Nosferatu al ataúd
y pasa el camión de la basura,
a la hora de crecer,
a la hora de perder,
cuando ladran los perros del amanecer.

Algo similar ocurre con «Esta boca es mía» (*Ebm*, 94), cuya última estrofa completa rompe el esquema de rima precedente y también introduce por primera vez ya no el título de la canción sino el del álbum, circunstancia que adquiere todavía más valor si se tiene en cuenta que esto sucede en la última canción del disco, que en consecuencia termina justo con el sintagma que le da nombre:

La guerra que se acerca estallará
mañana lunes por la tarde
y tú en el cine sin saber
quién es el malo, mientras la ciudad
se llena de árboles que arden
y el cielo aprende a envejecer.

Y sal ahí,
 a defender el pan y la alegría,
 y sal ahí,
 para que sepan
 que
 esta boca es mía.

El aprovecharse de ese último verso, marcándolo además en su rima, para introducir alguna clase de información nueva no se restringe únicamente a los títulos de las canciones. Valga como ejemplo el caso de «Mi primo El Nano» (*Ymmc*, 96), que está dedicada a Serrat y plagada de alusiones a su figura y a su obra, pero en la que no se menciona su nombre —no su apellido, que es más reconocible y que Sabina se permite ocultar— hasta el último verso de la canción, que además rompe con claridad un esquema de rima que queda en ABAB ABABb:

Harto ya de estar harto de las fronteras
 va pidiendo escaleras para subir
 de tu falda a tu blusa, toca madera,
 tendría que estar prohibido un fulano así.

Detrás está la gente que necesita
 su música bendita más que comer
 y el siglo que deshoja su margarita.
 Yo, de joven, quisiera ser como es
 mi primo Joan Manuel.

Pero también hay letras en las que Sabina sencillamente se sirve de la posibilidad de romper la rima para darle una conclusión a la canción, sin necesidad de que esta deba resolver algún pequeño misterio, como sucede en «Viridiana» (*Ymmc*, 96), «No permita la Virgen» (*Dc*, 02) o «A vuelta de correo» (*Dp*, 03). Esta última, por ejemplo, termina con un estribillo cuyo último verso no rima con ninguno de los anteriores, circunstancia que no se produce ni en la anterior reproducción del estribillo ni en las demás estrofas —el esquema de la estrofa queda en ABbaCDCde—:

Cartas al bulevar del malvivir,
también llamado de los sueños rotos,
adjunte un par de fotos
de frente y de perfil,
a vuelta de correo irá la mía,
con pose de poeta parnasiano,
ufano de tenerla todavía
más larga que Cyrano...
de Bergerac.

6. SEMANTISMO Y ORIGINALIDAD DE LA RIMA

Por último, debe tenerse muy en cuenta el significado de las rimas. En páginas anteriores nos hemos ocupado de aspectos relacionados con la disposición de la rima en el verso y/o la estrofa, su carácter eufónico y, aunque más brevemente, su rasgo rítmico. Pero con la mención anterior a las rimas poco originales hemos inaugurado también cierta valoración semántica de este fenómeno, cuya exploración creemos conveniente desarrollar con algo más de profundidad. En su estudio de las letras de Dylan, Ricks (2016: 41-57) explica que una de las bondades del de Minnesota a la hora de rimar es hacerlo mediante rimas metafóricas. Él mismo aclara el concepto: «la rima es una de las formas que puede adoptar la metáfora, pues no en vano constituye la percepción de la consonancia y la disonancia, de la similitud y la disimilitud a un tiempo: una chispa de simultaneidad» (Ricks, 2016: 42). Ricks ejemplifica varias veces este fenómeno con canciones del propio Dylan, pero quizás uno de los ejemplos más ilustrativos sea el que surge de observar los dos versos de «Idiot Wind», del álbum *Blood on the Tracks* (Columbia Records, 1966), en los que rima las palabras *calavera* y *Capitolio* —«blowing like a circle round my skull / from the Coulee Dam to the Capitol»—:

Se trata de una verdadera rima: primero por lo que implica ser la cabeza del estado (y el cuerpo político), pero también por la relación que el Capitolio mantiene con la calavera (otra de esas cúpulas blancas), con la cual, además, rima de forma desconcertante. Una rima imperfecta, juzgada perfectamente (Ricks, 2016: 42-43).

Aunque no solo Ricks ha observado la capacidad significativa de la rima, también Martínez Cantón (2010: 71) ha comentado que tiene la cualidad de generar «asociaciones semánticas muy ricas y sugerentes» y Domínguez Caparrós (1999a: 152) ya defendió mucho antes su importancia para el establecimiento del «semantismo de un poema». Pero si nos restringimos estrictamente a la función metafórica que Ricks atribuye a varias de las rimas de Dylan, quizás resulte apropiado traer a colación un planteamiento de Turčány (1975: 242-249), que entiende que la rima posee, además de una función eufónica, otra significativa, y en consecuencia propone el concepto de metáfora vertical, formulado a partir de la metáfora horizontal, que sería la común. Hrabák (1977: 146) ha sintetizado muy bien la idea: «sémantická funkce rýmu plní vlastně úlohu metaforý tím, že konfrontuje významy v rýmujících se členech».

Es precisamente el concepto de la metáfora vertical el que posibilita lecturas semánticamente interpretativas de las rimas de Dylan, un valor literario que también se puede identificar en las letras de Joaquín Sabina⁸. Podríamos clasificarlas en dos grupos: las que establecen relaciones de similitud y de diferencia. Comencemos por ver ejemplos de las primeras. En «Eh, Sabina» (*Rr*, 84) el apellido del cantante rima con *nicotina*, algo nada despreciable si se tiene en cuenta la imagen de fumador empedernido que a lo largo de las décadas ha mantenido siempre un Sabina que en esta canción resulta ser protagonista en tanto que se le está presentando poco menos que como un amigo de los vicios con pasmosa indiferencia por los peligros que conllevan. Otro caso sería el que se establece entre *pan* y *Adán* en «Güisqui sin soda» (*Jyp*, 85) y «Eva tomando el sol» (*Htg*, 88) por las evidentes connotaciones religiosas de ambos sustantivos, que además vendrían a unir referencialmente el Antiguo y el Nuevo Testamento. De igual modo sucede en «Locos de atar»

⁸ Conviene llamar la atención sobre cómo el humor referido en el cuarto apartado y la relación de la rima con la metáfora conducen a los dos ingredientes de la sencilla ecuación ramoniana de la greguería —«humorismo + metáfora: greguería» (Gómez de la Serna, 1947: 18)—, aunque se trate de un tándem que no aplica a todas estas composiciones (Cardona, 1982: 20). Esta relación, en la greguería, la encuentra Hoyle (1989: 283) instaurada a propósito en la incongruencia: «una metáfora identifica dos cosas dispares; el humor también suele relacionar cosas incongruentes; y en la misma greguería es incongruente la relación entre humor y metáfora. Por “incongruente” entiendo algo que no concuerda con la razón, algo ilógico». Sería, quizás, el ingrediente de la greguería que le faltaría a las rimas humorísticas y/o semánticas de Sabina.

(*Htg*, 88) cuando se riman *piel* y *placer*, en «Y si amanece por fin» (*Mp*, 90) con *cama* y *dama*, o en «Peces de ciudad» (*Dc*, 02) con *libertad* y *volar*. Más evidente incluso, y quizás más simbólico, resulta en «Violetas para Violeta» (*Vr*, 09), donde el nombre y el apellido de Violeta Parra, a quien está dedicada la canción, riman con *poetas* y *guitarra* respectivamente. Y un ejemplo particularmente sutil del empleo de esta asociación semántica de similitud en la rima sería el presente en «Con la frente marchita» (*Mp*, 90), una canción profundamente argentina en lo temático en la que Sabina, en dos versos sublimes —«te morías por volver / “con la frente marchita” cantaba Gardel»— no solamente cita uno de los versos más famosos del tango más célebre de Gardel, sino que se permite hacer rimar el nombre de la canción, «Volver», con el de su cantor. Por otro lado, están aquellas vinculaciones semánticas de las rimas destinadas a mostrar una relación basada en la puesta en contacto de dos significados parcial o totalmente opuestos, lo que genera rimas bastante sugerentes. Por ejemplo, el inicio de «Que se llama soledad» (*Hdh*, 87) —«algunas veces vuelo / y otras veces / me arrastro demasiado a ras del suelo»— ya introduce mediante la rima entre *vuelo* y *suelo* el sentimiento de desazón que está experimentando el yo de la letra; en «Eva tomando el sol» (*Htg*, 88) el objetivo de la canción, trasponer el mito de la expulsión del Paraíso a un tiempo actual, se evidencia en una de sus primeras rimas, la que pone en contacto *piso* y *paraíso*; en «Pobre Cristina» (*Mp*, 90), una canción que se articula en torno a las desventajas de la cárcel de oro en la que vive su protagonista, la rima entre *limusinas* y *propinas* prácticamente ilustra los dos mundos que continuamente se barajan en la canción; en «Barbi Superestar» (*19d*, 99) la rima entre *altar* y *abortar* refuerza el dramatismo del giro que sufre la vida de la protagonista; y en «Leningrado» (*Lnt*, 17) el desmantelamiento de la visión idílica de la Unión Soviética, que se desmorona como un castillo de naipes, queda patente en la rima entre *oro* e *inodoro*.

Aunque el propio Ricks (2016: 44) acepta que interpretaciones como estas puedan tratarse sencillamente de coincidencias y no de un recurso expresamente empleado por el autor, el significado aplicable a la relación de los términos rimados está ahí, al igual que sucede con las figuras retóricas en un texto literario, que puede darse por hecho que el autor las emplea conscientemente —las más de las veces se interpreta así, y las más de las veces es así— pero nada garantiza que tal aliteración, tal símil o tal

paralelismo no hayan sido una feliz coincidencia. Lo que desde luego es innegable es que las metáforas verticales, o las asociaciones de rimas con valor semántico, aportan significación y calidad literaria al texto, a las letras, y por lo tanto es justo que las refiramos. En muchos de los casos, a diferencia de los hallados por Ricks en el cancionero de Dylan, podría argumentarse que no se trata tanto de un uso metafórico de la rima como de la puesta en contacto mediante esta de dos voces cuya conexión reviste originalidad. Esa, de hecho, es una de las grandes virtudes de Sabina, que ha regalado a sus oyentes y lectores una buena nómina de rimas originales y bien pensadas⁹. Por ejemplo *profetas* y *poeta* en «Siete crisantemos» (*Ebm*, 94); *purgatorio* y *dormitorio* en «Y sin embargo» (*Ymmc*, 96); *extremaunción* y *canción*, y *monaguillo* y *estribillo*, en «A mis cuarenta y diez» (*19d*, 99); o muchas de las rimas que componen «La del pirata cojo» (*Fyq*, 92), que no es sino un juego de ingenio en el que *Cádiz* puede rimar con *Titanic*, *harén* con *Jerez*, o *New York* con *religión*. Pero quizás en aquello de resaltar el ingenio de las rimas sabinianas lo más interesante sea mencionar su gusto por lo que podríamos llamar la rima postmoderna, de la que abundan ejemplos en su cancionero: *ordenador* y *corazón* en «Medias negras» (*Mp*, 90), *cubata* y *gata* en «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92), *peluqueras* y *primavera* en «Aves de paso» (*Ymmc*, 96), *guantera* y *caderas* en «Una canción para la Magdalena» (*19d*, 99), *cruz* y *autobús* en «Cerrado por derribo» (*19d*, 99), *amor* y *colesterol* en «Pero qué hermosas eran» (*19d*, 99), o *carmín* y *peluquín* en «Lágrimas de plástico azul» (*Dc*, 02). Muchos de estos casos podrían también considerarse próximos a ese concepto metafórico de la rima que Ricks, con tan aparente facilidad, localiza en las rimas de Dylan, del mismo modo que podría entenderse que sus hallazgos parecen más pensados que los que pueden encontrarse en las letras de Sabina. En cualquier circunstancia, y habida cuenta de la alta estima en la que poetas como Benítez Reyes tienen la capacidad de rimar de Sabina, no sería de extrañar que buena parte de los casos vinculables con lo explicado anteriormente fueran fruto de su ingenio, y no de casualidades detectadas por sus exégetas. Citamos unas palabras del gaditano que de paso sintetizarán mucho de lo dicho en las páginas anteriores:

⁹ No es de extrañar, a tenor de lo que hasta ahora se ha visto, que Nappo (2021: 141) ubique a Sabina en una esfera distinta de la del letrista promedio en cuanto a la propensión a un empleo de la rima que define como sobresaliente y casi obsesivo.

El ingenio verbal de Joaquín está fuera de toda duda. Se le ocurren rimas que no creo que se le pudieran ocurrir a nadie más, y no por extravagantes, sino porque da la impresión de que estaban ahí y nadie las había oído antes que él. Joaquín tiene un desgarrón quevedesco. Y no padece prejuicios a la hora de jugar al retruécano, a la rima estridente, a las asociaciones inesperadas de palabras o de conceptos... Y todo le fluye y le encaja con una naturalidad asombrosa, tanto en sus poemas como en sus canciones (*apud* Valdeón, 2017: 369).

6. CONCLUSIONES

El cancionero de Joaquín Sabina, como se ha podido apreciar en las páginas anteriores, se erige como un nutrido y variado muestrario de rimas. El hecho de que el género canción necesite casi obligadamente del empleo de la rima contribuye, por supuesto, a esta presencia, pero no cabe duda de que responde también a una decisión estilística de un Sabina que tiene en el verso rimado uno de los pilares de su poética, tanto en lo que se refiere a la escritura de canciones como de poemas. En lo concerniente a las letras de las primeras, podemos concluir tres aspectos. El primero es que Sabina se muestra plenamente consciente de que está rimando en letras de canciones, lo que no solo le permite tomarse licencias como la de rimar con mayor frecuencia plurales con singulares, sino que le posibilita el emplear la rima como un recurso estructurador de la canción. En ese sentido, son destacables las estructuras simétricas que emplea —entre las que sobresalen la rima cruzada y la gemela— así como el recurso de romper la previsibilidad de la rima para marcar cambios en el devenir de una letra; pero también debe ponerse en valor el uso de la rima para con el ritmo de la canción, circunstancia que se manifiesta especialmente en el uso *ex professo* de ripios y rimas reiterativas para acentuar ritmos o en el empleo de rimas internas para subrayar el carácter rimado de la letra, que en ocasiones se construye con base en versos extensos. La segunda conclusión a la que podemos llegar es que Sabina utiliza con frecuencia rimas capaces de aportar valor semántico, sea a través de la metáfora vertical o mediante una vía semántica más sencilla, lo que en ocasiones va ligado con y refuerza a unas rimas de original selección, entre las que cabe destacar cierto gusto por el empleo de elementos postmodernos para su creación. Todo ello

nos conduce a la tercera y última conclusión que, de manera general, puede extraerse de las páginas anteriores: que Joaquín Sabina, además de acudir a la rima de formas que enriquecen la condición de letras de canción de sus textos, confiere a su uso una dignidad y calidad que contribuyen a valorar su cancionero como lo que es, una de las más destacables manifestaciones de la literatura en español de las últimas décadas.

ABREVIATURAS DE LA DISCOGRAFÍA CITADA DE JOAQUÍN SABINA

- 19d*, 99: *19 días y 500 noches* (BMG-Ariola, 1999).
Al, 05: *Alivio de luto* (Sony BMG, 2005).
Dc, 02: *Dímelo en la calle* (Sony BMG-Ariola, 2002).
Dp, 03: *Diario de un peatón* (Sony BMG, 2003).
Ebm, 94: *Esta boca es mía* (BMG-Ariola, 1994).
Fyq, 92: *Física y química* (BMG-Ariola, 1992).
Hdh, 87: *Hotel, dulce hotel* (BMG-Ariola, 1987).
Htg, 88: *El hombre del traje gris* (BMG-Ariola, 1988).
Inv, 78: *Inventario* (Movieplay, 1978).
Jyp, 85: *Juez y parte* (BMG-Ariola, 1985).
Lnt, 17: *Lo niego todo* (Sony Music, 2017).
Mc, 80: *Malas compañías* (Epic-Ariola, 1980).
Mp, 90: *Mentiras piadosas* (BMG-Ariola, 1990).
Rr, 84: *Ruleta rusa* (Epic-Ariola, 1984).
Vr, 09: *Vinagre y rosas* (Sony BMG, 2009).
Ymmc, 96: *Yo, mí, me, contigo* (BMG-Ariola, 1996).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CARDONA, Rodolfo (1982): «Introducción a la “greguería”». En Gómez de la Serna, Ramón: *Greguerías*. Madrid: Cátedra, 15-31.
- DALBOSCO, Dulce María (2021): «La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción». *Oceanide*, 14, 67-76 (<https://doi.org/10.37668/oceanide.v14i.68>).
- DALMONTE, Rossana (2002): «El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía». En Alonso, Silvia (comp.): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros, 93-115.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (2008): *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (2018): «Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)». En Laín Corona (2018: 89-159).
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (2021): «La canción ligera, la canción de autor, ¿objetos de estudio filológico?». En Noguero y San José Lera (2021: 27-40).
- DEVOTO, Daniel (1995): *Para un vocabulario de la rima española*. París: Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'Université de Paris-XIII.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999a): *Estudios de métrica*. Madrid: Castalia.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999b): *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2014): *Métrica española*. Madrid: UNED.
- ECO, Umberto (1984): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2017): «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas». *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 4, 127-136 (<https://doi.org/10.5281/zenodo.6322387>).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1947): *Greguerías completas*. Barcelona: José Janés.
- HRABÁK, Josef (1977): *Poetika*. Praga: Československý Spisovatel.
- HOYLE, Alan (1989): «El problema de la greguería». En Neumeister, Sebastian (coord.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 18-23 agosto 1986. Berlín*, vol. II. Frankfurt: Vervuert, 283-292.
- LAÍN CORONA, Guillermo (ed.) (2018): *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor.

- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2010): «Innovaciones en la rima: poesía y rap». *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 8, 67-94 (<https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095>).
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (2016): *Sabina. No amanecerá jamás*. Barcelona: Blume.
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (2018): *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. (Edición revisada y actualizada)*. Barcelona: Libros Cúpula.
- NAPPO, Daniel J. (2021): *The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings*. Londres-Lanham (Maryland): Lexington Books.
- NEIRA, Julio (2018): «Los sonetos de Sabina». En Laín Corona (2018: 251-281).
- NOGUEROL, Francisca (1992): «El grado pleno de la escritura: análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina». En: *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Descubrir, inventar, transcribir el mundo)*. Sevilla, 3-5 de diciembre de 1990, vol. I. Madrid: Visor, 429-435.
- NOGUEROL, Francisca y San José Lera, Javier (eds.) (2021): *Entre versos y notas. Canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- ORTUÑO CASANOVA, Rocío (2018): «Atlas de lugares sabinianos». En Laín Corona (161-201).
- RICKS, Christopher (2016): *Dylan poeta: visiones del pecado*. Madrid: Libros de la Catarata.
- ROMANO, Marcela (1991): «En torno a una canción “diversa”». *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 1, 135-143 (<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199>).
- ROMANO, Marcela et al. (dir.) (2021): *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUEDEM.
- RUWET, Nicolas (2002): «Función de la palabra en la música vocal». En Alonso, Silvia (comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros, 63-92.
- SABINA, Joaquín (2010): *Con buena letra III*. Barcelona: Temas de Hoy.
- SABINA, Joaquín y Prado, Benjamín (2017): *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Barcelona: Planeta.
- TURČANY, Viliam (1975): *Rým v slovenskej poézii*. Bratislava: VEDA.
- VALDEÓN, Julio (2017): *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.

ZAMARRO GONZÁLEZ, Justo (2017): *Estética literaria en la obra de Joaquín Sabina: simbología de la desesperación en el cancionero*. Tesis doctoral. Universität Wien (<http://doi.org/10.25365/thesis.49614>).

Javier SOTO ZARAGOZA
Universidad de Almería
javiersoto@ual.es
<https://orcid.org/0000-0002-1191-8947>

WHEN RHETORICAL QUESTIONS RECEIVE ANSWERS: ON DIFFERENT TYPES OF ANSWERS TO RHETORICAL QUESTIONS IN US PRESIDENTIAL DEBATES

DŽEMAL ŠPAGO

Dzemal Bijedic University of Mostar

Abstract

The paper examines different types of answers to rhetorical questions and their communicative functions in two sets of US presidential debates: those held in 2016 and 2020 –which, due to the blunt and unconventional language of Donald Trump were much more heated and aggressive than the previous ones– and those held from 1996 to 2012. The results indicate that around one third of rhetorical questions in the examined corpora do receive answers, with addressors' answers –those that explicitly confirm the implied answer, those that answer rhetorical questions as if they were not rhetorical, and, a less frequent type, sarcastic/ironic answers– being much more common than those provided by addressees –those that reject, and those that acknowledge the implied answer–. The results indicate that the main communicative functions of answers to rhetorical questions in US presidential debates are related to blaming, criticizing, or ridiculing the opponent or their actions, as well as making assertions or expressing disagreement. Statistically significant differences between the findings from the two corpora have been noted in regard to different types of answers to rhetorical questions, as well as their communicative functions.

Keywords: rhetorical questions, answers to rhetorical questions, US presidential debates, political debates, addressors' answers, addressees' answers.

CUANDO LAS PREGUNTAS RETÓRICAS RECIBEN RESPUESTAS: SOBRE LOS DIFERENTES TIPOS DE RESPUESTAS A LAS PREGUNTAS RETÓRICAS EN LOS DEBATES PRESIDENCIALES DE EE. UU.

Resumen

El artículo examina diferentes tipos de respuestas a preguntas retóricas y sus funciones comunicativas en dos series de debates presidenciales estadounidenses: los celebrados en

2016 y 2020 (que, debido al lenguaje contundente y poco convencional de Donald Trump, fueron mucho más acalorados y agresivos que los anteriores), y los celebrados entre 1996 y 2012. Los resultados obtenidos indican que alrededor de un tercio de las preguntas retóricas en los corpus examinados sí reciben respuestas, con respuestas de los remitentes (aquellas que confirman explícitamente la respuesta implícita, aquellas que responden a preguntas retóricas como si no lo fueran y, un tipo menos frecuente, respuestas sarcásticas/irónicas) siendo mucho más comunes que las proporcionadas por los destinatarios (los que rechazan y los que reconocen la respuesta implícita). Los resultados indican que las principales funciones comunicativas de las respuestas a preguntas retóricas en los debates presidenciales estadounidenses están relacionadas con culpar, criticar o ridiculizar al oponente o sus acciones, así como hacer afirmaciones o expresar desacuerdo. Se han observado diferencias estadísticamente significativas entre los hallazgos de los dos corpus con respecto a los diferentes tipos de respuestas a preguntas retóricas, así como a sus funciones comunicativas.

Palabras clave: preguntas retóricas, respuestas a preguntas retóricas, debates presidenciales estadounidenses, debates políticos, respuestas de los remitentes, respuestas de los destinatarios.

1. INTRODUCTION

As a powerful stylistic device which has a broad application in different areas of language use, and which is convenient for the effective realization of different communicative purposes, the rhetorical question (henceforth, RQ) has often been a topic of linguistic research, and has attracted a lot of attention over the past several decades. Studies have been conducted on the use of RQs in specific contexts, such as on social media (Oraby *et al.*, 2017; Ranganath *et al.*, 2017), internet forums (Kleinke, 2012), newspaper editorials (Badarneh, 2009), police interrogations (Cerović, 2016), sales presentations (Neitch & Niebuhr, 2022), talk shows (Ilie, 1999). Other studies focused on specific uses of RQs –for instance, Schaffer (2005) explored how RQs are used as effective answers to standard questions–, or on attempts to account for the nature of RQs. Namely, there is a difference of opinion among researchers when it comes to what RQs really are: for some (Sadock, 1974; Han, 2002), they are indirect statements veiled as questions; for others, only semantically questions, which can receive optional answers (Caponigro & Sprouse, 2007); redundant interrogatives whose answers are self-evident (Rohde, 2006); or even questions with a set of possible

answers, but answers which all have more or less similar implications (Van Rooy, 2003).

Closely tied to this issue is the question whether RQs actually call for answers, which still remains open (Neitch & Niebuhr, 2022). However, there is a prevalent opinion that RQs are not posed with the intention to elicit verbalized answers, although such answers might be possible (Caponigro & Sprouse, 2007; Biezma & Rawlins, 2017), or even desirable in certain situations –for instance, to engage the audience (Morgan, 2005)–. Another important thing in this regard is the role of the addressee in the interpretation of questions which are intended as rhetorical, since the rhetorical nature of a question can be open to negotiations (Kleinke, 2012).

Veering between a question and a statement, the RQ still remains an elusive linguistic phenomenon, hard to encapsulate into any comprehensive and clear frame which would define its nature and characteristics. Among different aspects of RQs which leave room for further research is the exploration of answers which they occasionally receive in communication. In this study, answers to RQs, as well as their communicative functions, are examined in the context of US presidential debates, using both qualitative and quantitative methods, and based on two corpora: a) presidential debates held in 2016 and 2020, which, due to the outrageous persona of Donald Trump, were much more heated and unconventional in the use of language than the previous ones, and b) presidential debates held from 1996 to 2012. Since convincing potential voters that the addressor is the right fit for the job, and his/her opponent is not, RQs, with their persuasive potential, seem to be a particularly convenient tool for accomplishing this goal. Likewise, answers to such questions, whether provided by addressors or addressees, can also play a significant role in affecting the opinion of the audience, and achieving persuasive effects.

The aim of this paper is to explore the use of answers to RQs in US presidential debates, and to shed light on the following issues: 1) how often RQs receive answers, and who provides them; 2) what types of answers they receive, and how common each type is, 3) what communicative functions are performed by answers to RQs in US presidential debates. A pragmatic analysis of different communicative

functions of answers to RQs is conducted within the framework of the theory of speech acts, as it offers, through the analysis of illocutionary force and perlocutionary effects of those answers, an insight into what interlocutors intend to do by utilizing them.

2. BACKGROUND

2.1. *Rhetorical questions*

Ilie (1994: 128) defines the RQ as a «question used as a challenging statement», claiming that it has «one and only implied answer which excludes all other answers» (Ilie, 1994: 53). According to her, the RQ seeks what she terms as «a mental response» from the addressee, which consists of the addressee's recognition of the answer implied by the addressor.

In a similar vein, Han (2002: 203) states that RQs «have formal properties of assertions rather than of questions», noting that the polarity of what is apparently asked is opposite to that of the implied assertion (the RQ *Did I tell you that writing a dissertation was easy?* is equivalent to the assertion *I didn't tell you that writing...*, whereas the RQ *Didn't I tell you that writing a dissertation was easy?* is equivalent to *I told you that writing...*). As they are essentially assertions, RQs do not seek to elicit answers, as it is the case with ordinary questions.

Van Rooy (2003) claims that RQs are questions, which, just like the standard ones, invoke a set of possible answers, but what differentiates them from standard questions is that, in the case of RQs, there is almost no difference between the possible answers (the RQ *Did John lift a finger to help?* already implies that John's help was not adequate, so the possible answers about lifting a finger to help –*yes* or *no*, make no significant difference–).

Rohde (2006) states that RQs neither seek information (like standard questions do), nor provide it (like assertions do). Therefore, they represent «redundant interrogatives», which invoke a set of answers, but the obviousness of an answer is what differentiates them from standard questions. She demonstrates that RQs may imply four different types of answers: negative (*Who lifted a finger to help?*), positive (*Has the*

educational system been so watered down that anybody who's above average is now gifted?), non-null (*Who always shows up late for class?*) or multiple answers (*What's going to happen to these kids when they grow up?*) (Rohde, 2006: 135). She also notes that the addressee may provide answers to RQs in three cases: a) if the rhetorical nature of a question is misunderstood; b) if an RQ represents an exam question, or c) if the addressee wants to confirm the obvious answer (this is the most common type of answer provided by the addressee in her corpus).

According to Caponigro & Sprouse (2007), there is no real difference between rhetorical and standard questions at the semantic level. The only difference between them is at the level of pragmatics (what makes a question rhetorical in a particular context is the fact that both the addressor and addressee already know the answer to it). As they are essentially questions, RQs leave room for the same kinds of answers that may be provided to standard questions. Answers to RQs are optional, and may be offered by either the addressor or addressee.

Biezma & Rawlins (2017: 302) view RQs as interrogatives which «don't expect an answer», «have the feel of an assertion», and «can optionally be answered». They also note that, for a successful interpretation of a rhetorical nature of a question, there has to be «a conventional marking of a certain kind of speaker attitude» (Biezma & Rawlins, 2017: 307), which would differentiate it from a standard question (in other words, it is not enough that the addressor and addressee already know the answer).

2.2. *Speech-act theory*

Outlined by Austin (1962) and perfected by Searle (1969), the theory of speech acts represents one of the most significant theories of language use, and, as such, it attracted a lot of interest in linguistics, philosophy of language, and elsewhere, with the concept of speech acts becoming «one of the focal phenomena that any pragmatic theory must account for» (Levinson, 1980: 5). According to the theory of speech acts, utterances can be used to perform different types of actions, provided that certain conditions are met. Speech acts are performed in conformance with certain conventions (Austin, 1962), and they represent «basic or minimal

units of linguistic communication» (Searle, 1969: 16), which comprise three acts: locutionary (production of an utterance which is understandable and grammatically acceptable), illocutionary (the utterance is used with a specific illocutionary force, i.e. purpose or intention, such as to order, apologize, warn, etc.), and perlocutionary (production of certain effects on the audience, such as to persuade, encourage, frighten, etc.). The produced perlocutionary effects do not necessarily need to be the same as those intended by the addressor, since the addressee may misinterpret the addressor's intention, or simply view the illocutionary act in a different way (for instance, the intended perlocutionary effect could be to convince the addressees to accept the addressor's arguments, and the achieved one may be to anger them). Since the illocutionary force of utterances cannot be accounted for within the framework of their truth conditions, Austin (1962) introduced, and Searle (1969) systematized, a set of felicity conditions which need to be fulfilled in order for a speech act to be successfully performed: *essential* (the utterance represents the addressor's attempt to perform a speech act), *preparatory* (referring to a state of affairs which has to exist ahead of performing a speech act –for instance, if criticizing, the addressor needs to have a negative view of the target's actions–), *sincerity* (the addressor sincerely intends to perform the stated act), and *propositional content condition* (the words used by the addressor are in line with the illocutionary purpose –for instance, words with negative connotations are used when insulting, and those with positive connotations when praising someone–)¹.

Context plays a particularly important role when it comes to successful interpretation of the illocutionary force of an utterance, since different illocutionary acts may be performed by utilizing the same propositional content (i.e. the same locutionary act). Closely tied to this issue is the existence of indirect speech acts, in which, as noted by Searle (1975), one illocutionary act (for instance, asking a question) serves as performance of another one (for instance, making a request). Among other linguistic tools, rhetorical questions are particularly convenient for performing indirect speech acts (Frank, 1990), due to their function-form dichotomy.

¹ For a detailed overview, see Searle (1969).

According to Searle's (1979) classification, speech acts can be grouped into assertives (committing the addressor to the truth of the conveyed proposition), expressives (expressing the addressor's feelings about something /someone), directives (pushing the addressee to do something), commissives (committing the addressor to some future actions), and declarations (creating a new reality simply by declaring something).

3. METHODOLOGY

3.1. *Research questions*

In line with the above-stated goals, and based on the selected corpora, this study seeks to offer answers to the following research questions:

- 1) How often do RQs receive answers in political debates, and what kinds of answers do they receive?
- 2) What kinds of answers are the most/least common, and who provides them?
- 3) What communicative functions do those answers perform in the context of political debates?
- 4) What similarities / differences in regard to answers to RQs can be noted between the two corpora?

3.2. *Corpora*

Two seemingly similar corpora have been selected for this research, both of them comprising US presidential debates. The first one includes the debates that preceded two most recent US presidential elections, featuring Donald Trump facing Hillary Clinton (2016, three debates) and Joe Biden (2020, two debates). An overview of the RQs found in the first corpus, as well as answers to those RQs, is shown in the Table 1.

Debate (participants, date, location, and word count)	Total RQs	Answered RQs	Number of answers ²
Trump vs Biden (September 29, 2020) Cleveland, Ohio (20,053 words)	39	17 (43.5%)	23 (15 vs 8) ³
Trump vs Biden (October 22, 2020) Nashville, Tennessee (18,328 words)	35	9 (25.7%)	9 (8 vs 1)
Trump vs Clinton (September 26, 2016) Hempstead, New York (17,194 words)	21	5 (23.8%)	5 (3 vs 2)
Trump vs Clinton (October 9, 2016) St.Louis, Missouri (16,568 words)	27	7 (25.9%)	10 (6 vs 4)
Trump vs Clinton (October 19, 2016) Nevada, Las Vegas (17,040 words)	20	5 (25%)	5 (5 vs 0)
Total	142	43 (30.2%)	52 (37 vs 15)

Table 1: An overview of the use of (answers to) RQs in US presidential debates 2016-2020.

The second corpus consists of US presidential debates held between 1996 and 2012⁴ (Clinton vs Dole 1996, two debates; Bush vs Gore 2000, three debates; Bush vs Kerry 2004, three debates; Obama vs McCain

² Some of the RQs received more than one answer (in most instances, the addressor provides an answer to his/her own RQ, which is then countered by the addressee's answer to the same RQ), thus the number of answers to RQs is higher than the number of answered RQs.

³ Answers provided by addressors vs answers provided by addressees.

⁴ Initially, I had intended to include only two sets of presidential debates (2008 and 2012) in the second corpus as well, but the use of RQs was much rarer there, so I had to expand it with additional debates to have enough examples for the analysis. While there are typically three debates preceding US presidential elections, only two were held both in 2020 and 1996.

2008, three debates; and Obama vs Romney 2012, three debates)⁵. Table 2 presents an overview of RQs from the second corpus, along with answers to those RQs.

Debate (participants, date, location, and word count)	Total RQs	Answered RQs	Number of answers
Obama vs Romney (October 3, 2012) Denver, Colorado (16,812 words)	7	4 (57.1%)	4 (4 vs 0) ⁶
Obama vs Romney (October 16, 2012) Hempstead, New York (18,091 words)	11	7 (63.3%)	7 (7 vs 0)
Obama vs Romney (October 22, 2012) Boca Raton, Florida (17,110 words)	8	5 (62.5%)	5 (5 vs 0)
Obama vs McCain (September 26, 2008) Oxford, Mississippi (16,293 words)	8	1 (12.5%)	1 (1 vs 0)
Obama vs McCain (October 7, 2008) Nashville, Tennessee (15,956 words)	12	3 (25%)	3 (3 vs 0)
Obama vs McCain (October 15, 2008) Hempstead, New York (15,306 words)	5	0	0
Bush vs Kerry (September 30, 2004) Coral Gables, Florida (14,933 words)	16	4 (25%)	4 (3 vs 1)

⁵ While these two corpora do relate to different periods of time in the relatively recent past, I did not intend this to be a diachronic study (in terms of comparing the use of language in two different time periods with the intention to find out how language evolved). The participants in the debates belong to (more or less) the same age group, and it is highly unlikely that their use of language has significantly changed between 1996 and 2020, especially in regard to rhetorical questions (for instance, Trump, who participated in 2020 debates, and Bill Clinton, who participated in 1996 debates, are of the same age; Obama, who participated in 2008 debates is younger than Trump and Biden, who participated in 2020 debates). Therefore, I believe the time difference is incidental, and too small to influence the results.

⁶ Answers provided by addressors vs answers provided by addressees.

Bush vs Kerry (October 8, 2004) St.Louis, Missouri (16,466 words)	15	9 (60%)	9 (9 vs 0)
Bush vs Kerry (October 13, 2004) Tempe, Arizona (15,423 words)	6	1 (16.6%)	1 (1 vs 0)
Bush vs Gore (October 3, 2000) Boston, Massachusetts (16,475 words)	10	3 (30%)	3 (2 vs 1)
Bush vs Gore (October 11, 2000) Winston-Salem, North Carolina (16,106 words)	10	4 (40%)	4 (4 vs 0)
Bush vs Gore (October 17, 2000) St.Louis, Missouri (15,200 words)	9	2 (22.2%)	2 (2 vs 0)
Clinton vs Dole (October 6, 1996) Hartford, Connecticut (16,814 words)	8	4 (50%)	5 (5 vs 0)
Clinton vs Dole (October 16, 1996) San Diego, California (16,561 words)	7	1 (14.2%)	1 (1 vs 0)
Total	132	48 (36.3%)	49 (47 vs 2)

Table 2: An overview of the use of (answers to) RQs in US presidential debates 1996-2012.

Transcripts of all the debates were taken from the website of the Commission on Presidential Debates (<https://www.debates.org/voter-education/debate-transcripts>).

Since Trump's use of language was unprecedented for a presidential candidate⁷, and significantly different from what one could expect in a political context (Sclafani, 2018), often being harsh and «in defiance of

⁷ For instance, Trump invented and persistently used insulting nicknames for his political opponents: *Crazy Bernie* for Bernie Sanders, *Crooked Hillary* for Hillary Clinton, *Slow Joe* for Joe Biden, etc. (Špago *et al.*, 2019).

conventions of politics» (Kranish & Fisher, 2016: 311), one would expect that uses of RQs and answers to RQs in his debates would also be different from what was the case before. Namely, the language he uses is much closer to informal, blunt everyday language than to moderate and diplomatic language typically used in the political setting.

Furthermore, the selection of two corpora is motivated by the intention to look for patterns in regard to answers to RQs in two sources, and to draw general conclusions about such answers in political debates based on potential similarities between examples from different corpora.

3.3. Procedure, method and study design

All RQs in the selected corpora, as well as instances of answers to RQs, have been identified manually. The content of each debate was copied into a Word document, and a document search using the question mark sign was run to identify all questions⁸. Then, questions which do not seek to elicit (informative) answers, but imply obvious answers instead, were marked as rhetorical, and from among them, those which are followed by answers were singled out. Expository questions (*How are we going to do that? We are going to do that by...*), questions which are used to attract attention (*You know what? It's no difference...*), nor questions for which it was not clear if they were rhetorical or not, were not included in the analysis. Regarding answers to RQs, only those instances in which answers to questions are provided were analyzed (responses such as *You're right, I agree, That's not true*, etc. were not considered as answers to RQs, since they respond to indirect statements implied by the RQs).

Both qualitative and quantitative methods have been used in the analysis of data (the former to describe and analyze different types of

⁸ As noted by one of the reviewers, this kind of search leaves out RQs which appear in the form of indirect questions, or which do not end in a question mark. However, in addition to being more convenient and time efficient (careful reading of the entire content of the two corpora would be much more challenging and time-consuming), it was selected for two more reasons: a) it was utilized in previous studies on RQs (for instance, Ranganath et al. 2017); b) in a recent study on RQs (Špago, 2023), I looked for all RQs whether they end in a question mark or not by reading the entire content of the corpora, and found only a small number of RQs that do not end in a question mark, which had only marginal impact on the overall results.

answers to RQs, patterns in which those answers appear, as well as potential reasons behind those answers, and the latter to examine the frequency of occurrence for different categories).

The pragmatic analysis of different functions of answers to RQs in the examined presidential debates has been done within the framework of the speech-act theory, since the exploration of illocutionary force and perlocutionary effects of those answers can offer an insight into intentions of interlocutors when providing such answers (what they are trying to do with those answers), as well as the persuasive effects they might have on the audience. In order to make sure that illocutionary force of the answers to RQs from the corpora is correctly assigned, three respondents (students from Master's program in linguistics, fluent English speakers) were asked to individually assess what illocutionary acts were performed by each of the answers to RQs (the answers were presented in context, and multiple-choice options were offered).

When examining potential similarities or differences between examples and patterns from the two corpora in regard to answers to RQs and their functions, the chi square test of independence (using the online tool at https://biomath.med.uth.gr/statistics/chi_square.html) has been utilized.

4. RESULTS AND DISCUSSION

This section is divided into four subsections: the first two present and discuss different types of answers to RQs in each of the two corpora, the third one explores communicative functions of those answers, and the fourth one compares findings from the two corpora.

4.1. *Answers to RQs in US presidential debates held in 2016 and 2020*

A total of 142 RQs (strings of two or more RQs were counted as one example) have been identified in the five debates preceding the US presidential elections in 2016 and 2020, with 43 (30.2%) receiving answers. As several RQs from this corpus received more than one answer, a total of 52 answers to RQs have been identified.

According to the results obtained from this corpus, answers to RQs are more often provided by addressors than by addressees (37 RQs, 71.1% of answers to RQs were provided by the addressor himself/herself). Three types of addressors' answers (answers which explicitly confirm the implied answer, answers as if the question was not rhetorical, and ironic/sarcastic answers) and two types of addressees' answers (answers to RQs which reject the implied answer, and answers which explicitly confirm the implied answer) have been identified.

4.1.1. Addressor's answers which explicitly confirm the implied answer

The most common type of addressor's answers found in this corpus is answers that openly express the implied answers, which account for 17 examples found in these five debates (45.9 % of addressors' answers, and 32.6% of all the answers to RQs from this corpus). By explicitly stating the implied answer, the addressor strengthens the persuasive power of the preceding RQ in an attempt to leave a stronger impression on the addressee and, more importantly, on the audience:

(1) Biden: He told us what a great job Xi was doing. He said we owe him a debt of gratitude for being transparent with us. **And what did he do then?** *He then did nothing* (Trump vs Biden, September 29, 2020).

(2) Trump: Now, you're talking about taking out ISIS. But you were there, and you were secretary of state when it was a little infant. Now it's in over 30 countries. **And you're going to stop them?** *I don't think so* (Trump vs Clinton, September 26, 2016).

4.1.2. Addressors' answers as if the question was not rhetorical

Found in 15 examples (40.5% of addressors' answers, and 28.8% of all answers to RQs in this corpus), such answers are somewhat different or more specific than those implied by the preceding RQs:

(3) Biden: What I'd make China do is play by the international rules, not like he has done. (...) They have to play by the rules, and **what's he do?** *He embraces guys like the thugs like in North Korea, and, and, and the Chinese president and Putin and others, and he pokes his finger in the eye of all our friends, all of our allies* (Trump vs Biden, October 22, 2020).

(4) Trump: She complains that Donald Trump took advantage of the tax code. **Well, why didn't she change it? Why didn't you change it when you were a senator?** *The reason you didn't is that all your friends take the same advantage that I do.* And I do. We have provisions in the tax code that, frankly, we could change (Trump vs Clinton, October 9, 2016).

In the above examples, instead of answers implied by the RQs (*He does nothing to ensure that / She has no excuse for not doing it, and no right to criticize me*), the addressors provide answers which are harsher on the addressees, and have more negative implications (*He makes friends with American enemies / She had a secret motive for not doing it*). Therefore, such answers to RQs indicate, in line with Van Roy (2003) and Rohde (2006), that RQs actually invoke a set of possible answers. However, it is not that there is only one answer among them which excludes all the others, but, at least when it comes to wh-RQs, there is a set of related answers which have equal chances of being employed (for instance, in example 3, any answer which presents the target in a negative light is a potential answer).

4.1.3. Ironic/sarcastic answers provided by the addressor

The rarest type of addressors' answers to RQs in this corpus is ironic/sarcastic answers, which were used in 5 examples (13.5% of addressors' answers, and 9.6% of all the answers). Such answers may be integrated into an RQ, formulated as separate (fragmentary) RQs following the ones they provide answers to, or as simple answers (Example 6).

(5) Trump: Well, Aleppo is a disaster. It's a humanitarian nightmare. But it has fallen from the – from any standpoint. **I mean, what do you need, a signed document?** Take a look at Aleppo. It's so sad when you see what happened (Trump vs Clinton, October 19, 2016).

(6) Clinton: It was personal e-mails, not official.

Trump: **Oh, 33,000? Yeah** (Trump vs Clinton, October 9, 2016).

Since sarcastic utterances increase the hostility towards the target (Leggitt & Gibbs, 2000), such answers intensify the aggressive attitude of the speaker, and strengthen criticism. Additionally, they facilitate the

rhetorical interpretation of the preceding question, since, without them, the rhetorical nature of the initial question might not be as clear.

4.1.4. Addressees' answers to RQs which reject the implied answer

The most common type of answers to RQs from this corpus provided by the addressee is the one which responds to RQs as if they were not rhetorical at all –such answers appear in 11 examples (73.3% of addressee's answers, and 21.1% of all the answers to RQs from this corpus)–. While, as noted by Rohde (2006), the addressee's motivation for providing such answers may be linked with a failure to recognize the rhetorical nature of those questions (i.e. misinterpreting the speaker's intention), the prevalent reason seems to be the addressee's rejection to acknowledge the implied answer as undisputed.

(7) Trump: Well, all of these bad leaders from ISIS are leaving Mosul. **Why can't they do it quietly? Why can't they do the attack, make it a sneak attack, and after the attack is made, inform the American public that we've knocked out the leaders, we've had tremendous success?** People leave. **Why do they have to say we're going to be attacking Mosul within the next four to six weeks, which is what they're saying? How stupid is our country?**

Moderator: *There are sometimes reasons the military does that. Psychological warfare.*

Trump: I can't think of any. I can't think of any. And I'm pretty good at it.

Moderator: *It might be to help get civilians out* (Trump vs Clinton, October 9, 2016).

(8) Trump: You've been doing this for 30 years. **Why are you just thinking about these solutions right now?** For 30 years, you've been doing it, and now you're just starting to think of solutions. (...)

Clinton: *Well, actually, I have thought about this quite a bit.*

Trump: Yeah, for 30 years (Trump vs Clinton, September 26, 2016).

As shown in the above examples, by providing alternative answers, which are in opposition to the ones hinted by the speaker as obvious (*there is no reason not to do that / you have no excuse*), the addressee sheds new light on those RQs, indicating that their rhetorical nature may be negotiable (cf. Kleinke, 2012).

4.1.5. Addressees' answers which explicitly confirm the implied answer

Finally, the addressee may acknowledge the implied answer by stating it explicitly, thereby showing agreement with the addressor's implied answer. Although this kind of answer to RQs is, for obvious reasons, quite unlikely for presidential debates, it does appear in this corpus in 4 examples (26.6% of addressees' answers, and 7.6% of all answers to RQs in this corpus).

(9) Biden: (...) and by the way, violence in response is never appropriate, never appropriate. Peaceful protest is, violence is never appropriate.

Trump: **What is peaceful protest? When they run through the middle of the town... and burn down your stores and kill people all over the place...**

Biden: *That is not peaceful protest* (Trump vs Biden, September 29, 2020).

Such answers can also be used to partially agree with the implied answer, while actually showing disagreement with the opponent, as shown in the following example (the implied answer is «no»):

(10) Biden: He takes everything out of context, but the point is, look, we have to move toward a net zero emissions. The first place to do that by the year 2035 is in energy production. By 2050, totally.

Trump: **Is he gonna get China do it? Is he going to get China do it?**

Moderator: No, we're finished with this. We have to move to our final question.

Biden: *No, I'm going to rejoin the Paris Accord and make China abide by what they agreed to* (Trump vs Biden, October 22, 2020).

4.2. Answers to RQs in US presidential debates held in 1996-2012

As for this corpus, which comprised 14 presidential debates, a total of 132 RQs have been found, out of which 48 (36.3%) received answers. The obtained results show that almost all the answers to RQs from this corpus were provided by the addressor (47 answers; 95.9%), mostly in the form of answers which explicitly confirm the implied answer, or those that respond to RQs as if they were not rhetorical. Addressors' ironic or sarcastic answers, as well as addressees' answers to RQs which reject the implied answer, were employed as well, but only in two instances each.

4.2.1. Addressors' answers which explicitly confirm the implied answer

This is the most common type of answers to RQs in the second corpus, as it appears in 30 instances (61.2% of all the answers). Such answers urge the addressee (and the audience) to accept the addressor's arguments as obvious and logical.

(11) Gore: I mean, if you were the governor of a state that was dead last in health care for families, and all of a sudden you found yourself with the biggest surplus your state had ever had in its history, **wouldn't you want to maybe use some of it to climb from 50th to, say, 45 or 40 or something or maybe better?** *I would* (Bush vs Gore, October 11, 2000).

(12) McCain: I want to give every American a \$5,000 refundable tax credit. They can take it anywhere, across state lines. **Why not? Don't we go across state lines when we purchase other things in America?** *Of course it's OK to go across state lines because in Arizona they may offer a better plan that suits you best than it does here in Tennessee* (Obama vs McCain, October 7, 2008).

4.2.2. Addressors' answers as if the question was not rhetorical

Another type of answers to RQs which was significantly present in the second corpus (found in 15 examples; 30.6% of all the answers to RQs) is addressors' answers which respond to preceding RQs as if they were standard questions. As noted earlier, such answers expand and strengthen the implications of the implied answer, and, thereby, carry additional persuasiveness.

(13) Romney: There are more people in poverty, one out of six people in poverty. **How about food stamps?** *When he took office, 32 million people were on food stamps. Today, 47 million people are on food stamps* (Obama vs Romney, October 16, 2012).

(14) Gore: Look, the world's temperature is going up, weather patterns are changing, storms are getting more violent and unpredictable. **What are we going to tell our children?** *I'm a grandfather now. I want to be able to tell my grandson when I'm in my later years that I didn't turn away from*

the evidence that showed that we were doing some serious harm (Bush vs Gore, October 11, 2000).

4.2.3. Other answers to RQs

While the above two types of answers account for a vast majority of answers to RQs in the second corpus, two other types of answers were also used in four instances: ironic / sarcastic answers offered by addressors (Example 15), and addressees' answers which reject the implied answer (Example 16) (each type was used twice in the presidential debates from this corpus).

(15) Bush: He talks about a grand idea: Let's have a summit; we're going to solve the problem in Iraq by holding a summit. **And what is he going to say to those people that show up at the summit?** *Join me in the wrong war at the wrong time at the wrong place. Risk your troops in a war you've called a mistake (Bush vs Kerry, October 8, 2004).*

(16) Kerry: And the test is not whether you're spending more money. The test is, **are you doing everything possible to make America safe?** We didn't need that tax cut. We needed to be safe.

Bush: *Of course we're doing everything we can to protect America. I wake up every day thinking about how best to protect America (Bush vs Kerry, September 30, 2004).*

4.3. *Communicative functions of answers to RQs in US presidential debates*

In this subsection, five most common communicative functions of answers to RQs in the examined corpora (each found in ten or more examples) are explored through the lens of speech acts. As these functions are mostly present in both corpora, they are not examined separately here (a comparison of differences and similarities between the two corpora is presented in subsection 4.4.).

4.3.1. Blaming

Blaming is an expressive speech act whose illocutionary purpose is to express negative evaluation of the target or his/her actions. However, blaming is always geared towards the one who does something (perceived as) wrong, rather than his/her actions, as the intention of the addressor in such instances «aims at tracking some normative failure on the part of the blamed» (Simion, 2021: 7600). As such, blaming is convenient and commonly used in political debates, since «the attribution of blame to certain actors affects public opinion and voting behavior» (Hansson *et al.*, 2022: 3). In the examined data, blaming is mostly associated with the two most common types of answers provided by addressors, where the addressor's intention is to achieve the perlocutionary effect of persuading the audience that his/her opponent is incompetent and unreliable, often by launching personal attacks on the opponent⁹.

(17) Biden: And so here, here's the point. The point is that, that's what he is keep trying to rile everything up. He doesn't want to calm things down. (...) **What's he do?** *He just pours gasoline in the fire. Constantly. At every single solitary time* (Biden vs Trump, September 29, 2020).

While the same illocutionary force is used in preceding RQs (as indirect speech acts), explicit answers energize and intensify it by turning it into a direct illocution, which is particularly evident in answers to RQs as if they were standard questions. If we compare the implied (*he is not doing the right thing*) and the explicit answer in the above example, it is obvious that the explicit one has a much greater potential to achieve the desired perlocutionary effect on voters. Therefore, answers to RQs in such instances serve to perform blaming as a direct speech act, in an attempt to increase its persuasiveness, as well as chances of affecting the opinion of future voters in line with the addressor's intended perlocutionary goal.

4.3.2. Criticizing

Criticizing is an expressive speech act whose illocutionary point is to voice the addressor's «dissatisfaction with or dislike of H's action or to

⁹ Hansson *et al.* (2023: 22) found that attacking the opponent's character is «more critical than blaming them for causing a negative outcome».

urge the H to improve his/her future actions» (El-Dakhs, 2019: 493). Therefore, criticizing is focused on negatively viewed actions or statements, rather than on people who perform them. While the audience can easily infer who is responsible for the criticized actions, in such instances the addressor does not attribute blame.

(18) Dole: You may think the biggest employer in America is General Motors, but I've got news for you. It's Manpower Services. Hiring people temporarily who have lost their jobs and they get to work for 30 days or 60 days. **That's a good economy?** *I don't think so* (Clinton vs Dole, October 16, 1996).

Answers to RQs which carry the illocutionary force of criticizing are usually provided by addressors (either as those that explicitly confirm the implied answer, or those that answer RQs as if they were standard questions). In the above example (and other similar examples found in the corpora), addressor's illocutionary purpose is to highlight the opponent's mistakes (whether real or imagined), and achieve the perlocutionary effect on the audience, trying to convince them that the addressor would do better than that. In addition to this, other potential perlocutionary effects the addressor is trying to achieve in such instances are those of frightening or angering the audience, by drawing their attention to potential problems or difficulties they might face if the opponent gets elected. Namely, as noted by Friedrichs *et al.* (2022), fear and anger are two emotions frequently employed by politicians in their attempts to get elected, or promote their causes. While preceding RQs themselves carry the same illocutionary force (although as indirect illocutions), the role of answers to RQs in such instances is to intensify those negative emotions in the audience by performing criticizing as a direct speech act.

Since the perlocutionary act is geared towards the third party (audience, i.e. potential voters), the opponent is, in such instances, often mentioned in the third person, rather than addressed directly.), these explicit answers serve to strengthen criticism and increase persuasiveness of this speech act.

4.3.3. Asserting

Asserting is a speech act whose illocutionary point is to «present (or put forward) a proposition as true» (Marsili & Green, 2021: 23), and it is realized by «uttering a plain declarative sentence» (Sbisa, 2023: 268). While assertions are often implied by RQs as indirect speech acts, explicit claims made in the form of addressors' answers to those RQs further increase the addressors' efforts to intensify the perlocutionary effect of convincing the audience to accept the presented opinions as undisputed facts.

(19) Romney: I want to invest in research. Research is great. Providing funding to universities and think tanks is great. **But investing in companies? Absolutely not** (Obama vs Romney, October 22, 2012).

The use of answers to RQs with the illocutionary force of asserting was, in the examined corpora, always associated with addressors' answers which confirm the implied answer, or those that answer RQs as if not rhetorical.

4.3.4. Expressing disagreement

This is one of so-called reactive, or secondary illocutions (Popa-Wyatt, 2017), as it occurs only as a reaction to another, preceding speech act. The illocutionary point is to assert that what was «uttered or presumed to be espoused» by the other interlocutor is untrue (Liu, 2004: 28). Addressees' answers to RQs which reject the implied answer in most cases had the illocutionary force of disagreement, since responding to RQs as if they were standard questions seems to be an effective way to express disagreement, and try to convince the audience that the opponent's claim is not sound.

(20) Biden: He doesn't want to let me answer, because he knows I have the truth. His position has been totally thoroughly discredited...

Trump: **By who?** The media.

Biden: *By everybody* (Trump vs Biden, September 29, 2020).

In the above example, the addressee refuses to accept the implied (and then explicitly stated) answer as evident, providing an alternative one, which contradicts the opponent's claim. Just like in other examples from the examined corpora, the perlocutionary act of persuading is aimed for

the third party (future voters), rather than the opponent who participates in the debate.

4.3.5. Ridiculing

Ridiculing is an expressive speech act whose illocutionary point is to express a «negative attitude towards a target» (whether a person, idea or opinion), in order to «publicly stigmatize it as untrustworthy» (Witek, 2022: 71). Ridiculing is, like expressing disagreement, a secondary illocution (Popa-Wyatt, 2016), since it is used as a response to a primary illocution, such as asserting. A particularly convenient way of expressing ridicule is to offer sarcastic answers to one's own RQs.

(21) Biden: I'll tell you what, he is not for any help for people needing healthcare.

Trump: **Who is, Bernie?** (Biden vs Trump, September 29, 2020).

Ridiculing is the only speech act associated with addressors' answers to RQs where answers have different illocutionary force than the RQs that precede them. As such answers, due to sarcasm, carry humorous connotations, they also make the addressor's point more memorable, and the perlocutionary effects more powerful.

4.4. Comparison of findings from the two corpora

The use of RQs was much more common in the first corpus (on average 28.4 RQs per debate vs only 9.4 RQs per debate in the second corpus), which indicates that RQs are much more likely to be used in aggressive, heated debates, where more personal attacks on opponents take place.

Regarding the share of RQs which received answers, there is no statistically significant difference between the two corpora ($p > .05$. $\chi^2(1, N = 274) = 1.141$, $p = 0.28544112$). On average, answers to RQs appear in one third of the cases where RQs are used (30.2% of answered RQs from the first corpus vs 36.3% from the second one).

As for the types of answers to RQs in the two corpora, there is a statistically significant difference ($p < .05$. $\chi^2(3, N = 97) = 11.103$, $p = 0.01118176$), which is mainly due to addressees' answers to RQs, which

are almost completely absent in the second corpus, and, when it comes to answers which reject the implied answer, significantly present in the first one (accounting for 21.1% of answers to RQs). This can also be explained by aggressiveness of the debates from the first corpus, where interlocutors often felt compelled to interrupt one another, and answer RQs in order to reject implied answers. When it comes only to addressors' answers, which were commonly used in both corpora, there is no statistically significant difference between the two corpora ($p > .05$. $X^2(2, N = 84) = 3.744$, $p = 0.15381572$). A comparison of different types of answers to RQs in the two corpora is presented in Table 3.

Type of answers to RQs	First corpus (2016-2020)	Second corpus (1996-2012)
Addressors' answers which confirm the implied answer	17 (32.6%)	30 (61.2%)
Addressors' answers as if RQs were standard questions	15 (28.8%)	15 (30.6%)
Addressors' ironic / sarcastic answers	5 (13.5%)	2 (4.08%)
Addressees' answers which reject the implied answer	11 (21.1%)	2 (4.08%)
Addressees' answers which confirm the implied answer	4 (7.6%)	0
Total	52	49

Table 3: A comparison of different types of answers to RQs in the US Presidential debates.

In regard to the most common communicative functions of answers to RQs in the two corpora, a statistically significant difference has been observed ($p < .05$. $X^2(4, N = 84) = 13.787$, $p = 0.00800683$). Namely, such answers were much more associated with blaming and ridiculing the opponent, as well as expressing disagreement, in the presidential debates 2016-2020, which can be explained by the aggressiveness of interlocutors

in those debates, as well as their attempts to launch personal attacks on opponents. Table 4 shows an overview of the communicative functions of answers to RQs in the two corpora.

Communicative functions	First corpus (2016-2020)	Second corpus (1996-2012)	Total
Blaming	20 (38.4%)	9 (18.3%)	29
Criticizing	5 (9.6%)	13 (26.5%)	18
Asserting	6 (11.5%)	10 (20.4%)	16
Expressing disagreement	9 (17.3%)	2 (4.1%)	11
Ridiculing	7 (13.4%)	3 (6.1%)	10
Other (expressing agreement, bragging, promising)	2 (3.8%)	6 (12.2%)	8
Other (unclear)	3 (5.7%)	6 (12.2%)	9
Total	52	49	101

Table 4: Communicative functions performed by answers to RQs in the two corpora.

When it comes to individual types of answers, there is no statistically significant difference between the functions of addressors' answers which explicitly confirm the implied answer ($p > .05$. $\chi^2(2, N = 42) = 1.47$, $p = 0.47950546$). In both corpora, such answers are associated with blaming, criticizing or making an assertion. As for addressors' answers to RQs as if standard questions, almost all such answers in the first corpora were used with the illocutionary force of blaming, whereas in the second corpus this function was not that prevalent. Addressors' ironic/sarcastic answers in both corpora were, predictably, associated with expressing ridicule, and addressees' answers to RQs which reject the

implied answer were mostly used to express disagreement, as shown in Table 5.

Communicative functions	Addressors' answers which confirm the implied answer ¹⁰	Addressors' answers as if standard question	Addressors' ironic/sarcastic answers	Addressees' answers rejecting the implied answer
Blaming	6 vs 5	13 vs 4	-	1 vs 0
Criticizing	5 vs 11	0 vs 2	-	-
Asserting	6 vs 9	0 vs 1	-	-
Expressing disagreement	-	-	-	8 vs 2 ¹¹
Ridiculing	-	1 vs 0	5 vs 2	2 vs 0

Table 5: Comparison of the main communicative functions for different types of answers to RQs.

5. CONCLUSION

The results confirm, in line with previous studies (Caponigro & Sprouse, 2007; Biezma & Rawlins, 2017; and others), that RQs sometimes do receive answers, just like standard questions. According to the overall results obtained in this study, answers to RQs in US presidential debates occur in around one third of the cases where RQs are used. When it comes to the share of addressors' and addressees'

¹⁰ First (2016-2020 debates) vs second corpus (1996-2012 debates).

¹¹ In addition to these 10 examples where answers to RQs had the illocutionary force of expressing disagreement, one more example with the same force was found among addressees' answers which confirm the implied answer (Example 10).

answers, the results indicate that the former is much more common in political debates.

Three types of addressors' answers have been identified, with two of them being particularly common (accounting for 76.2% of all the answers to RQs found in the two corpora) –those that explicitly state the implied answer, and those that answer RQs as if they were standard questions–. As for the latter, such answers are in line with the implied ones, but they still add some extra information or implications, thereby showing, in line with Van Rooy (2003), that RQs invoke a range of answers (with similar implications), rather than a single answer. The third type of addressors' answers, utilized much less frequently than the first two types, is ironic/sarcastic answers. Regarding the addressees' answers to RQs, one type was significantly present in the first corpus (and also found in the second one) –those that reject the implied answer–. While Rohde (2006) claims that such answers occur in instances where the addressor's intention is misunderstood (i.e. the addressee believes the question is information-eliciting), the findings of this study indicate that the addressee's motivation in providing such answers is linked with his/her intention to reject the implied answer as obvious by offering alternative ones, thereby indicating, in line with Kleinke (2012), that the rhetorical nature of those questions is actually open to negotiation. While it is quite surprising for this kind of discourse, a few examples of addressees' answers which acknowledge the implied answer have also been found in the first corpus.

The pragmatic analysis of the role of answers to RQs in the examined presidential debates shows that blaming or criticizing the opponent, as well as making assertions, are the illocutionary acts most commonly associated with the use of the two most common types of addressors' answers to RQs. The other two common functions of answers to RQs are disagreement or ridicule, mostly linked with addressees' answers that respond to RQs as if standard questions (thereby rejecting the implied answer as obvious), and addressors' ironic/sarcastic answers, respectively.

The results of the study strongly suggest that the use of RQs in political debates is related to their level of aggressiveness, since only five US presidential debates held in 2016 and 2020, which were extremely

heated and forceful due to Donald Trump's language style, contained more RQs than 14 presidential debates held in 1996-2012. Certain statistically significant differences between the two corpora have been noted, indicating that the use of RQs, and answers to RQs, is affected by whether the participants in presidential debates use moderate and politically correct language, or, conversely, blunt and unconventional one. The differences include the use of addressees' answers to RQs, which were significantly present only in the first corpus, and the communicative functions of answers to RQs, which were more commonly associated with blaming and ridiculing, as well as with expressing disagreement, in the first corpus.

Although the size of the selected corpora represents a limitation of the study, the findings of this research indicate patterns and tendencies associated with the use of answers to RQs in political debates. Future studies could explore the topic on a larger corpus, as well as by comparing data from different language settings.

REFERENCE LIST

- AUSTIN, John, L. (1962): *How to Do Things with Words*. Oxford: OUP.
- BADARNEH, Muhammad A. (2009): «Exploring the Use of Rhetorical Questions in Editorial Discourse: A Case Study of Arabic Editorials». *Text & Talk*, 29.6, 639-659 (<https://doi.org/10.1515/TEXT.2009.033>).
- BIEZMA, Maria & RAWLINS, Kyle (2017): «Rhetorical Questions: Severing Asking from Questioning». In Burgdorf, Dan *et al.* (eds.): *Proceedings of SALT27*. New York: Linguistic Society of America, 302-322 (<https://doi.org/10.3765/salt.v27i0.4155>).
- CAPONIGRO, Ivano & SPROUSE, Jan (2007): «Rhetorical Questions as Questions». In Puig-Waldmüller, Estela (ed.): *Proceedings of Sinn und Bedeutung*, 11. Barcelona: UPF, 121-133 (<https://doi.org/10.18148/sub/2007.v11i0.635>).
- CEROVIĆ, Marijana (2016): «When Suspects Ask Questions: Rhetorical Questions as a Challenging Device». *Journal of Pragmatics*, 105, 18-38 (<https://doi.org/10.1016/j.pragma.2016.09.010>).
- EL-DAKHS, Dina *et al.* (2019): «A Pragmatic Analysis of the Speech Act of Criticizing in University Teacher-Student Talk: The Case of English as a Lingua Franca». *Pragmatics*, 29.4, 493-520 (<https://doi.org/10.1075/prag.18028.eld>).

- FRANK, Jane (1990): «You Call that a Rhetorical Question? Forms and Functions of Rhetorical Questions in Conversation». *Journal of Pragmatics*, 14.5, 723-738 ([https://doi.org/10.1016/0378-2166\(90\)90003-V](https://doi.org/10.1016/0378-2166(90)90003-V)).
- FRIEDRICHS, Jorg *et al.* (2022): «Fear-Anger Contests: Governmental and Populist Politics of Emotion». *Online Social Network and Media*, 32, 100240 (<https://doi.org/10.1016/j.osnem.2022.100240>).
- HAN, Chung-hye (2002): «Interpreting Interrogatives as Rhetorical Questions». *Lingua*, 112, 201-229 ([https://doi.org/10.1016/S0024-3841\(01\)00044-4](https://doi.org/10.1016/S0024-3841(01)00044-4)).
- HANSSON, Sten *et al.* (2022): «Discursive Strategies of Blaming: The Language of Judgement and Political Protest». *Social Media + Society*, 8.4, 1-14 (<https://doi.org/10.1177/20563051221138753>).
- HANSSON, Sten *et al.* (2023): «Strategies of Blaming on Social Media: An Experimental Study of Linguistic Framing and Retweetability». *Communication Research* (online first): 1-27 (<https://doi.org/10.1177/00936502231211363>).
- ILIE, Cornelia (1994): *What Else Can I Tell You? A Pragmatic Study of English Rhetorical Questions as Discursive and Argumentative Acts*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- ILIE, Cornelia (1999): «Question-Response Argumentation in Talk Shows». *Journal of Pragmatics*, 31.8, 975-999 ([https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00056-9](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00056-9)).
- KLEINKE, Sonja (2012): «Responses to Rhetorical Questions in English and German Internet Public News Groups». *Functions of Language*, 19.2, 174-200 (<https://doi.org/10.1075/fo1.19.2.02kle>).
- KRANISH, Michael & FISHER, Marc (2016): *Trump Revealed: The Definitive Biography of the 45th President*. New York: Scribner.
- LEGGITT, John S. & GIBBS, Raymond W. (2000): «Emotional Reactions to Verbal Irony». *Discourse Processes*, 29.1, 1-24 (https://doi.org/10.1207/S15326950dp2901_1).
- LEVINSON, Stephen C. (1980): «Speech Act Theory: The State of the Art». *Language Teaching*, 13.1-2, 5-24 (<https://doi.org/10.1017/S0261444800008661>).
- LIU, Si (2004): *Pragmatic Strategies and Power Relations in Disagreement: Chinese Culture in Higher Education*. Boca Raton: Universal Publishers.
- MARSILI, Neri & GREEN, Mitchell (2021): «Assertion: A (Partly) Social Speech Act». *Journal of Pragmatics*, 181, 17-28 (<https://doi.org/10.1016/j.pragma.2021.03.016>).
- MORGAN, Nick (2005): *Give Your Speech, Change the World: How to Move Your Audience to Action*. Brighton Mass.: Harvard Business Review.
- NEITCH, Jana & NIEBUHR, Oliver (2022): «Research on Rhetorical Devices in German: The Use of Rhetorical Questions in Sales Presentations». *Journal of*

- Psycholinguistic Research*, 51, 981-1000 (<https://doi.org/10.1007/s10936-022-09874-8>).
- ORABY, Shereen *et al.* (2017): «Are You Serious? Rhetorical Questions and Sarcasm in Social Media Dialog». In Jokinen, Kristiina *et al.* (eds.): *Proceedings of the 18th Annual SIGdial Meeting on Discourse and Dialogue*. Saarbrücken: Association for Computational Linguistics, 310-319 (<https://doi.org/10.18653/v1/W17-5537>).
- POPA-WYATT, Mihaela (2017): «Compound Figures: Priority and Speech-Act Structure». *Philosophical Studies*, 174, 141-161 (<https://doi.org/10.1007/s11098-016-0629-z>).
- RANGANATH, Suhas *et al.* (2017): «Understanding and Identifying Rhetorical Questions in Social Media». *ACM Transactions on Intelligent Systems and Technology*, 9.1, 1-22 (<https://doi.org/10.1145/3108364>).
- ROHDE, Hannah (2006): «Rhetorical Questions as Redundant Interrogatives». *San Diego Linguistics Papers*, 2, 134-168 (on-line: <<https://escholarship.org/uc/item/4xd7t5ww>>, accessed: 20 September 2023).
- SADOCK, Jerrold, M. (1974): *Toward a Linguistic Theory of Speech Acts*. New York: Academic Press.
- SBISA, Marina (2023): *Speech Acts and Other Topics in Pragmatics*. Oxford: OUP.
- SCLAFANI, Jennifer (2018): *Talking Donald Trump: A Sociolinguistic Study of Style, Metadiscourse, and Political Identity*. New York: Routledge.
- SCHAFFER, Deborah (2005): «Can Rhetorical Questions Function as Retorts? Is the Pope Catholic?». *Journal of Pragmatics*, 37: 433-460 (<https://doi.org/10.1016/j.pragma.2003.12.007>).
- SEARLE, John R. (1969): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: CUP.
- SEARLE, John R. (1975): «Indirect Speech Acts». In Cole, Peter & Morgan, Jerry L. (eds.): *Syntax and Semantics Volume 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, 59-82.
- SEARLE, John R. (1979): *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: CUP.
- SIMION, Mona (2021): «Blame as Performance». *Synthese*, 199.3, 7595-7614 (<https://doi.org/10.1007/s11229-021-03130-7>).
- ŠPAGO, Džemal (2023): «On the Use of Rhetorical Questions in Tweets Related to the Russia-Ukrainian War: Podolyak vs Polyanskiy». *Discourse and Interaction*, 16.2, 75-97 (<https://doi.org/10.5817/DI2023-2-75>).

- ŠPAGO, Džemal *et al.* (2019): «Insults Speak Louder than Words: Donald Trump's Tweets through the Lens of the Speech Act of Insulting». *Folia Linguistica et Litteraria*, 27, 139-159 (<https://doi.org/10.31902/fl.27.2019.9>).
- VAN ROOY, Robert (2003): «Negative Polarity Items in Questions: Strength as Relevance». *Journal of Semantics*, 20, 239-273 (<https://doi.org/10.1093/jos/20.3.239>).
- WITEK, Maciej (2022): «An Austian Alternative to the Gricean Perspective on Meaning and Communication». *Journal of Pragmatics*, 201, 60-75 (<https://doi.org/10.1016/j.pragma.2022.09.010>).

Džemal ŠPAGO
Dzermal Bijedic University of Mostar
dzemal.spago@unmo.ba
<https://orcid.org/0000-0001-9104-3994>

LA ESCRITURA DE LA MEMORIA COMO (DES)APROPIACIÓN EN *YO TAMBIÉN ME ACUERDO* DE MARGO GLANTZ Y *ME ACUERDO* DE MARTÍN KOHAN

KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER
Universidad de La Laguna

Resumen

Este artículo indaga en la obra de la escritora mexicana Margo Glantz, *Yo también me acuerdo* (2014), y del escritor argentino Martín Kohan, *Me acuerdo* (2020), las concomitancias que ambas propuestas tienen en un contexto marcado por el nomadismo y las redes sociales. Margo Glantz y Martín Kohan ahondan en el carácter fractal de la memoria a través de una escritura aforística y repetitiva, lo cual permite analizarlas como obras que se vuelven híbridas, testimoniales e inacabadas. Así, el objetivo consiste en realizar un estudio comparativo entre estas dos producciones artísticas abordando particularidades tan presentes en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI como son la autoficción, lo infraordinario y la desapropiación de la escritura.

Palabras clave: autoficción, desapropiación, genealogía, infraordinario, memoria.

THE WRITING OF MEMORY AS (DIS)APPROPRIATION IN *YO TAMBIÉN ME ACUERDO* BY MARGO GLANTZ AND *ME ACUERDO* BY MARTÍN KOHAN

Abstract

This article explores the work of the Mexican writer Margo Glantz's *Yo también me acuerdo* (2014) and the Argentine writer Martín Kohan's *Me acuerdo* (2020), examining the concomitances between the two works in a context marked by nomadism and social networks. Margo Glantz and Martín Kohan delve into the fractal nature of memory through aphoristic and repetitive writing, allowing for an analysis of their works as hybrid, testimonial, and unfinished. Thus, the objective is to conduct a comparative study between these two artistic productions addressing particularities so present in the Spanish American narrative of the 21st century such as autofiction, the infraordinary, and the disappropriation of writing.

Keywords: autofiction, dispossession, genealogy, infraordinary, memory.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando Georges Perec escribió *Je me souviens* (1978), partiendo de la idea de Joe Brainard y su obra *I remember* (1975), dejó al final de su libro una nota y unas páginas en blanco «para que el lector pueda anotar en ellas los “me acuerdo” que la lectura de este libro [...] le haya suscitado» (Perec, 2006: 164). El ejercicio se repitió posteriormente de la mano de Margo Glantz, *Yo también me acuerdo* (2014), y, luego, por Martín Kohan, *Me acuerdo* (2020). En todos los casos, salvo en el libro de Kohan, que omite la estructura anafórica, se sigue el mismo mecanismo de repetición, ya no solo del inicio de cada uno de los fragmentos breves («Me acuerdo...») a modo de versículos, sino del tipo de recuerdo al que se alude, marcado por una vida atravesada de una u otra manera por la extranjería y el desplazamiento. La hipótesis de esta investigación se basa en el hecho de que contar la historia del yo es también contar la historia de un nosotros, por lo tanto, la pregunta inicial en torno a estas dos obras supone interrogar cómo, por el carácter ordinario y repetitivo de los recuerdos que se escriben, cada autobiografía podría ser reapropiada también por el lector, localizada en un tiempo y espacio determinado, pero con vivencias comunes. Recuperar la memoria de forma anafórica permite que el foco incida, precisamente, en la idea de que es necesario repetir las estructuras que nos son comunes, incluso a nivel estético dentro de la escritura, para lograr una mayor identificación en su lectura. Por otra parte, la manera tan coincidente de Glantz y Kohan de escribir sus recuerdos, además de una biografía plena de similitudes por su herencia judía, permitirá un análisis más profundo del escritor como nómada, de los mecanismos de escritura de la memoria, y de la autoficción.

2. EN TORNO A LA DESAPROPIACIÓN

El recuerdo se reitera cuando se graba en la memoria, y reaparece de maneras distintas cada vez que es puesto en palabras. Esto nos lleva directamente a la premisa de que no existe la repetición, puesto que toda narración involucra una variación, pensamiento que llevará a Gertrude Stein a escribir en 1913 su célebre aforismo «una rosa es una rosa es una rosa» en un llamamiento por buscar la contemporaneidad en la

materialidad de la oración. De este modo, cada una de estas obras puede ser considerada desde su individualidad, pero también en diálogo con contemporaneidades pasadas y presentes desde distintas coordenadas geográficas y temporales en una manera de estar-con-otro. El resultado es una suerte de *collage* como modo etnográfico de conocimiento del pasado y de la identidad –personal y social–, pero no con el afán de buscar la verdad escondida en la memoria, sino por el gozo de observar una realidad mutante que pertenece también al presente.

Poner punto final a un libro de recuerdos que podría continuar engrosándose puede llevar a la reflexión de que este tipo de estructura, a modo de matriz, que Brainard, Perec, Glantz o Kohan utilizaron, favorece que el libro, como artefacto final, permanezca inacabado aun cuando ya ha sido publicado. De este modo, las obras ya mencionadas conforman una práctica de reescritura en la que, más que volver a hacer algo que ya ha sido realizado con anterioridad, lo convierte en un hecho inconcluso; no solo por la posibilidad del autor de continuarlo, sino por la invitación a que cualquiera de nosotros, los lectores, podríamos reescribir la memoria de nuestro contexto, actualizarla o, en palabras de Ludmer (2006), «producir presente». En este sentido, este tipo de libro podría hacerse y actualizarse continuamente.

Margo Glantz, en una conversación sobre su libro *Yo también me acuerdo* en el Instituto Tecnológico de Monterrey (Glantz, 2017), señaló lo siguiente: «La gente que lo lee me dice que le despierta sus propios recuerdos y que le gustaría escribir un libro como este». De esta manera, la escritura se desapropia, se vuelve colectiva y democrática, al alcance de quien quiera plasmar sus recuerdos de forma que el lector puede convertirse también en escritor. En este sentido, el proyecto literario digital *Traviesa*, editado por Rodrigo Fuentes y Rodrigo Hasbún, le pidió a una serie de autores que contaran sus recuerdos de la misma manera que lo habían hecho Brainard y Perec. Participaron Sergio Chejfec, Sebastián Antezana, Carmen Boullosa, Andrés Felipe Solano, Carolina Sanín, Ezio Neyra, Hernán Ronsino, Sergio del Molino y los dos escritores en los que centramos esta investigación. Solo ellos dos elaboraron después una colección de recuerdos, con puntos en común, que confirma que la relación entre literatura y vida ya no pasa por una obra sino por una «práctica», como señala Pauls (2012: 173), que es un modo de hacer en el que los episodios de vida son parte de esa práctica

artística. En este sentido, ya en el ensayo de Susan Sontag, *Contra la interpretación* (1969), se expone los inicios del arte cuando no se le preguntaba *qué decía*, sino se sabía lo que *hacía* el arte (Sontag, 2005: 27). En los casos de Glantz y Kohan, quienes actúan como curadores de múltiples experiencias fragmentarias, las obras dan el giro de lo formal a lo vital, acercándose a lo más cotidiano y, también, a lo más localizado: «Puente Uruburu, Benavídez», sitúa Kohan (2020: 55) sus recuerdos. De esta manera, los dos libros funcionan como trozos de vida estéticamente articulados, y permite una nueva manera artística de estar presente, es decir, de hacer conciliar la historia del pasado con el momento en el que se escribe.

Georges Perec dijo sobre *I remember*, de Brainard, que era «un libro digno de ser copiado», como también Kohan (2020: 9) agrega a modo de epígrafe, y así lo hizo: utilizó una estrategia de apropiación de la estructura tras la lectura que demuestra ser, en palabras de la escritora mexicana Rivera Garza (2021: 69), «una práctica productiva y relacional». Perec, sin embargo, como nota de advertencia, señala que lo que ahora llamamos apropiación es, en realidad, inspiración¹. La apropiación, por tanto, es una forma de reescritura y de actualización, que no enfatiza la autonomía de la posición del autor –de hecho, convendría más hablar de «autorías plurales», pues la misma idea es rediseñada por distintos autores–, sino que, en todo caso, alude a una técnica y a una materialidad que la inspiración desdibuja. Esta técnica implica una desposesión sobre el dominio de lo propio, pues se tiene conciencia que ya ha sido contado anteriormente, por tanto, se redimensiona bajo las marcas del presente manteniendo la misma estructura. Se muestra en cada uno de los escritos la inscripción del otro, el decir, de otro anterior e, incluso, un posible otro posterior, dentro del proceso textual. El texto resultante, el de cualquiera de los autores posteriores a Brainard, es también legítimo de ser, a su vez, reapropiado, puesto que resultaría incoherente oponerse a la estrategia que le ha dado origen. De este modo *Je me souviens*, de Perec, se ha desposeído del dominio sobre lo propio, se ha desapropiado con las obras que le sucedieron. Esta escritura, por tanto, que ejerce de hilo conductor entre

¹ «El título, la forma, y, en cierto modo, el espíritu de estos textos se inspiran en los *I remember* de Joe Brainard» (Perec, 2006: 19).

diversos contextos y perspectivas a través de la lectura, primero, y de la reescritura después, se carga de un matiz más intenso si llegamos a los dos últimos libros que siguen la misma estela en Hispanoamérica.

3. LA MEMORIA MIGRANTE RE-ACTUALIZADA EN GLANTZ Y KOHAN

Margo Glantz (1930) y Martín Kohan (1967) son hijos de emigrantes judíos llegados a México desde Ucrania, en el primer caso, y a Argentina, en el segundo. Ambos construyen en el texto recuerdos que confluyen en experiencias de una comunidad, lo cual también es, a su vez, una experiencia en sí misma. A propósito, el rabino Steinsaltz (2019) señala la existencia de una memoria colectiva judaica que «se ocupa intensamente de los sucesos del pasado». Podríamos pensar en las obras literarias de estos autores como hechos aislados, pero hay un interés en su escritura, por marcar, ya no tanto el linaje al que pertenecen, sino su actualización y el modo en que les ha atravesado hasta llevarlos al lugar donde se hallan. Si en estos casos encontramos sujetos que se preguntan por la pertenencia, el tiempo podría representar un ancla, como ha sucedido con la «patria judía», la cual «reside en la historia, en el tiempo, y no en un lugar determinado», como continúa diciendo Steinsaltz. Podríamos ir más allá y señalar, para los autores que traemos a colación, que la patria es la propia escritura, donde pueden desplegar de forma dispersa, y aún así manteniendo la unión, todas las identidades que lo conforman, enmarcadas en cada recuerdo, más allá del linaje que heredan y elaboran. Georges Perec también nació en el seno de una familia polaca judía, aunque ninguno de sus recuerdos hace alusión a su procedencia. Por el contrario, se limita a señalar aquello que protagonizó la época: programas de radio, programas humorísticos, cañones de guerra, boxeadores, canciones populares, chistes y diferentes nombres que poblaban las bocas de las personas que vivían en la Francia de entre 1946 y 1961. En otra ocasión, Perec sí escribió sobre su linaje, y Glantz lo toma como paratexto de su libro *Yo también me acuerdo*:

El nombre de mi familia es Peretz. Lo registra la Biblia. En hebreo quiere decir «agujero», en ruso, «pólvora», en húngaro (en Budapest, más precisamente) se designa de ese modo lo que nosotros llamamos Bretzel [...]. Los Peretz remontan voluntariamente su origen a los judíos

españoles expulsados por la Inquisición (los Pérez serían marranos) y se puede seguir su migración hacia Provenza, luego a los Estados del Papa, en fin, a la Europa central, y accesoriamente a Bulgaria y Rumanía. Una de las figuras centrales de la familia es el escritor yidish polaco Isak Leibuch Peretz, al que todo Peretz que se respete se emparenta a costo de una búsqueda genealógica a veces acrobática. Yo sería el bisnieto de Isak Leibuch Peretz. Hubiera sido tío de mi abuelo (Glantz, 2014: 9).

En Kohan y Glantz los recuerdos se vuelven más personales, en el sentido de que ya no solo hablan de su contexto y de su infancia o juventud, sino también de relaciones familiares más afectuosas, y, además, de un linaje migrante que convierte a estos sujetos narrativos en sujetos extranjeros en su propia tierra. Recuerda Glantz (2014: 14): «Me acuerdo que mis padres transportaron desde Ucrania unos baúles muy grandes con edredones y colchones de plumas». Esta afirmación desconcierta porque recuerda algo que no fue presenciado por la autora. Rivera Garza (2017: 47), en su novela *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, una obra mezcla de investigación y experiencia imaginativa interna, escribió: «Recordar lo que no viví y observar de cerca, a través de los lentes para miope, lo que estaba en efecto allí». La concomitancia en ambas versiones confirma que el estado de memoria no precisa necesariamente ser testigo en el momento exacto en el que ocurrió el hecho, sino que se puede recordar con posteridad como si se hubiera presenciado el evento. Esto es posible porque hay una herencia que queda y que se recoge por parte del que rememora. Si el pasado no fue vivido, el relato proviene, como sugiere Sarlo (2005: 128), «de lo conocido a través de mediaciones», las cuales pasan a formar parte de ese relato.

La elaboración a través de la escritura de la historia que se recibe por conversaciones, fotos o por un auténtico afán de investigación² conlleva que se fragmente aquello que se pensaba unido, que se ponga en cuestión de forma crítica, y, además, que se vuelva vulnerable de ser

² En el libro de Margo Glantz, *Las genealogías* (2006: 21), la autora pregunta abiertamente a sus padres sobre aspectos de su biografía, del origen y el desplazamiento, y son las respuestas que recibe el material fundante de cada uno de los fragmentos que componen este libro, que le permiten trazar una identidad que hasta entonces se mantiene difusa: «Prendo la grabadora (con todos los agravantes, asegura mi padre) inicio una grabación histórica, o al menos me lo parece y a algunos amigos. Quizá fije el recuerdo».

ficcionalizado. Es importante señalar la puntualización que Ricoeur (2003: 42) realiza sobre la rememoración como una acción que supone una búsqueda activa por parte del sujeto, a diferencia del recuerdo que, como afecto, accede involuntariamente a la memoria, lo cual fundamenta su carácter fractal: «sería preciso distinguir en el lenguaje entre la memoria como objetivo y el recuerdo como cosa pretendida». Así, es totalmente coherente que la obra literaria resultante esté también constituida por fragmentos. En este sentido, los recuerdos se precipitan en el umbral de la memoria, y enfatizamos el carácter singular de este último frente a la multiplicidad y la variabilidad de distinción de los recuerdos.

De este modo, la apropiación de la historia de antaño provoca una actualización del linaje familiar, y también un re-conocimiento del *yo* que escribe, recuerda e interpreta un secreto familiar que suele quedar dentro de las paredes de una casa. Escribe Glantz (2014: 15): «Me acuerdo que por ser una niña judía nunca me trajeron regalos de Reyes». En la diferencia, el sujeto narrativo se concibe como el *otro*, y entiende lo que le ocurre a partir de una condición que hereda: ser una niña judía, aun sin hablar la lengua ni sentirse parte del lugar del que procede su familia. El recuerdo se recupera de su libro *Las genealogías*, en el que queda patente que el hecho de no seguir las costumbres del lugar en el que vive, pero tampoco identificarse con la tradición que hereda, genera desazón:

Alguien me dice que quizá todo se deba a esta sensación terrible de pertenecer al pueblo elegido o al sentimiento de desolación que experimentaba cuando el 6 de enero me asomaba debajo de la cama y no encontraba ningún juguete, semejante a todos los que ostentaban en el barrio de Tacuba, en frente del árbol de la Noche Triste, que ya no existe (se formó un ripio), los niños católicos (Glantz, 2006: 237).

Los recuerdos de Glantz no obedecen a un orden cronológico, sino que salta de un año a otro, lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿existe dentro de la memoria un orden o es la confusión y la organización azarosa un elemento ocasionado por la escritura? Las discontinuidades permiten establecer relaciones con el segundo y el último recuerdo, pues el caos asegura que cada fragmento será interpretado como un todo, y no como un hecho aparte. La linealidad, por el contrario, solo permitiría

establecer vínculos con el recuerdo adyacente, pero nunca con el más lejano, a excepción de una relación de causalidad. La concatenación de recuerdos como causa-consecuencia no es lógica aquí, pues el último también es el primero, e incluso puede que el último recuerdo explique el que inicia el libro. A pesar del volumen del libro de Glantz, este no es un libro terminado, como ninguno de las otras versiones de este tipo de escritura. No existe el último recuerdo, por la sencilla de razón de no estar todavía escrito. De este modo, el proceso de recuperación de la memoria solo es posible a través de su grabación en la palabra, construyéndose así una identidad propia. En el libro de Kohan, el orden de los recuerdos tampoco es preciso, pero sí se concatenan a partir del recuerdo anterior dentro de un marco de tiempo determinado: la infancia.

Cabe reservar un apartado al matiz que varía Glantz en el título dentro de la sucesión masculina de recuerdos (Brainard, Perec y, posteriormente, Kohan que mantiene el mismo encabezado), haciendo énfasis en el «yo también» que establece, desde el principio, una postura política. De esta manera, da relevancia a su propia experiencia como un conjunto de acontecimientos dignos de ser contados, como lo puede ser cualquier otra vida, fundamentalmente la de las mujeres, que siempre ha sido contada por otros. De vivir en los márgenes de una patria en la que no se identifica pasa a ocupar el puesto protagónico del territorio que le corresponde a su escritura. En este sentido, se puede resaltar el siguiente recuerdo: «Me acuerdo que estoy, como Georges Perec, en lo extraordinario, hoy muy a la moda gracias a las redes sociales» (Glantz, 2014: 366). Lo extraordinario es aquí la clave de las escrituras que analizamos, las cuales no cuentan grandes hazañas, ni siquiera resaltables ficciones, sino que recuperan el paso de una vida azarosa, y es la simpleza, la cotidianeidad del día a día, la que genera recuerdos más o menos remarcables. Si ya en la década de los sesenta los poetas argentinos buscaban reflejar en sus textos los acontecimientos políticos y sociales de entonces, casi llegando a la segunda década del siglo XXI los sonidos que representan la realidad se insertan en las experiencias mundanales como un murmullo de voces, también dispersas y variadas. La autora es consciente de ello y juega con el humor: «Me acuerdo que un día en París sólo comí dos yogures, por si les importa» (Glantz, 2014: 374). En ese no importarnos está el peso de la obra literaria, pues lejos

de ser autorreferencial, ocupa también nuestra propia memoria en aquellas aparentes nimiedades que todos hemos vivido, pues hasta la vida más épica está también compuesta por hechos insignificantes, y puede que sea de ellos, precisamente, de los que uno más se acuerda. Si siguiéramos las preguntas que se hizo Aristóteles, deberíamos entonces cuestionarnos por qué se acuerda uno entonces de un recuerdo determinado, o, en todo caso, si uno se acuerda de la afección o de la cosa de la que esta procede. La aparente banalidad de las cosas recordadas por Glantz, pero también por Kohan, nos remiten a la primera opción: el afecto que portan los hechos cotidianos nos conecta directamente con otra persona, otro lugar, otro objeto, con el otro *yo* del pasado que se desconoce.

De forma paralela, cabría analizar lo que Glantz escribe en la segunda parte del último recuerdo que hemos mencionado: las redes sociales como una caída al presente más inmediato, que es el presente desde el que se escribe y desde el que se recibe la obra. Frente al hecho comunal de hacer sentir al lector parte de una cotidianeidad compartida en la geografía que sea, se enfrenta el narcisismo feroz que caracteriza a las redes sociales, fundamentalmente a *Twitter*. Su funcionamiento depende de la ristra de enunciados o *tweets* (los cuales podrían llegar a ser encuadrados también dentro de lo que llamamos *recuerdos*) que cada usuario escriba en su día a día, la mayoría descontextualizados y aleatorios, pues pueden tener o no relación con el anterior o el que le sucederá. La banalidad que define cada uno de los *tweets* tiene relación con lo infraordinario, incluso con lo desechable: aquello que sucede, se escribe y queda relegado a un espacio que pronto será ocupado por el siguiente. ¿Y no es el *retweet* acaso la mayor expresión de la apropiación del otro, y la desapropiación de lo que a uno le pertenece? ¿No es esta la meta de cada una de las oraciones que cada uno escribe: que sean adheridas por los demás? Glantz nos recuerda que toda escritura obedece a su contexto, y que fue esta red social el primer soporte de cada uno de sus recuerdos. ¿Cuántos de esos recuerdos cuentan también nuestra historia? ¿O son estas 3800 oraciones una reproducción imparable de la que solo se tiene constancia a través de su escritura en papel? El cambio de formato no es azaroso; Internet funciona como un «saco roto» en el que no se hace visible el espacio o el peso que cada una de esas vivencias tienen, por banales que sean. En papel, los recuerdos

aparentan, al menos, haber sido *seleccionados*, y por insignificantes que sean, cuentan algo, no como podría ocurrir a través de Twitter, al cual se le achaca la característica de la *inmediatez*. En el cambio de formato, entonces, se sella la apropiación artística en que el episodio de una vida, o el acto de rememorar, se vuelve un hecho estético.

En ambos casos ocurre lo que Musitano (2016: 104) ha denominado una «espectacularización de la intimidad», propia de la autoficción en sí misma, en el sentido de que la intimidad se revela en todas partes, pues los límites entre lo público y lo privado, que es también político, son difusos. Glantz (2014: 11) introduce dentro de esta estructura, muy similar a un mantra, la posibilidad de la falsedad de la memoria, en la aceptación de que esta también es caprichosa en la fidelidad de los acontecimientos, como se comprueba a continuación: «Me acuerdo que solo tuve una muñeca durante mi infancia, a lo mejor es un recuerdo falso». Martín Kohan señaló que lo más que le reveló el libro fue lo mucho que no se acuerda, y añade: «no estoy para nada seguro de lo que puse y de lo que no. Todo está hecho de olvido» (Kohan, 2020a). ¿Existe la posibilidad de tener un recuerdo falso? ¿No anularía su falsedad la condición de recuerdo? Tal y como está planteado este tipo de libro, a través de fragmentos que no necesariamente configuran una trama, sino la idea de una vida aún en proceso, la introducción de la ficción –en términos de «lo falso»– no anula la sensación de veracidad que el lector tiene. Esto se debe a que el recuerdo está en continuo contacto con la imaginación, a diferencia de la memoria que sí se relaciona con un carácter más sistemático y organizativo. No obstante, imaginación y memoria confluyen en «la presencia de lo ausente» (Ricoeur, 2003: 67), y, aunque imaginar no signifique acordarse, «un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen» (Bergson, 1977: 49), como lo planteó Aristóteles (2004: 77) en su *Poética*. Esto quiere decir que el retorno del recuerdo solo puede hacerse a la manera del «devenir-imagen», como la toma de consistencia y apariencia de un objeto que se ha desprendido de lo imaginario. Podríamos concebir el recuerdo como una imagen, estática o en movimiento, pero, en cualquier caso, está atravesada por multitud de filtros que puede que la distorsionen; el primero de todos: el intento de traducirla en palabras. Esta aproximación al lenguaje permite la entrada de la ficción en el relato de la vida, basado en imágenes que creemos tener ancladas en algún punto de nuestra

conciencia cuyo único referente es el pasado, y en algunos casos, un pasado que ni siquiera hemos vivido, por lo que estará doblemente ficcionalizado. Otra variable que se puede introducir al respecto es la brevedad, pues tanto en Glantz como en Kohan, el fin no es explicar el recuerdo, es evocarlo en una letanía que se extiende hasta la última página. Lo interesante de la cuestión es la nula capacidad de discernimiento entre realidad y ficción, sumado a la completa improductividad de siquiera intentarlo.

En el intento de desacralizar la autoficción, Kohan (2020a) comenta la posibilidad de hacer una «colección de recuerdos», en lugar de recordar; hacer callar a la memoria para ponerse a contar, en la doble acepción de la palabra de contabilizar y narrar. El autor argentino elimina la posibilidad de inverosimilitud añadiendo imágenes de su infancia, cada una con su año y pie de foto. En efecto, la foto nos afirma que estamos ante un recuerdo en el que la ficción tiene un protagonismo escaso, apenas en la organización narrativa. Aunque pareciera que esta novedad enfatiza la autoexpresión o la autfiguración, el autor asegura que la concepción de escritura que subyace bajo *Me acuerdo* es la «experiencia de la alteridad» (Kohan, 2020b), pues cada recuerdo actúa como un objeto de colección y no como la plasmación de una memoria personal, aunque, realmente, no deje de serlo, pues una cosa no quita la otra. De este modo, hablar desde y del *yo* se convierte en un hablar del *otro*. ¿Qué del pasado quiere rescatar el autor para así hablar de la otredad, de nos-otros? Antes de intentar responder esta pregunta, convendría traer a colación un fragmento del prefacio a los *Apuntes* de Guridi Alcocer (1906: 9) en el que se comenta: «Ella [la Proindecia] resalta en la vida de cualquiera, pero no todos la reflexionan, ni en todos aparece igualmente. Quizá al descubrirla en pasajes, se moverán algunos a registrarla en los suyos y a someterse a sus disposiciones». Guridi Alcocer ya era consciente en aquel momento de que aquellas notas tomadas de su memoria no pretendían únicamente hablar de su experiencia, sino hacer notar que esos recuerdos seguramente les pertenezcan también a otros o que eran fácilmente compartidos por los demás. De esta forma, el autor validaba su autobiografía como historia. En el caso de Kohan, al igual que en el de Glantz, no se quiere validar la historiografía del texto, sino su adaptabilidad a las diversas biografías que puedan dialogar con él. Esto se debe, nuevamente, a la cotidianeidad

de los hechos recordados en el que tienen mucho protagonismo las marcas que se mencionan y que actúan como disparadores de otro tiempo compartido: «En “Salo” probé el Cabsha. Me gustó, comí veinte seguidos y sufrí una pateadura de hígado», recuerda Kohan (2020: 27) o «Mi mamá fumaba cigarrillos Kent» (2020: 48).

La introducción de fotos de la infancia, repartidas aleatoriamente a lo largo del libro, nos conducen a la idea del documento o archivo, de forma tal que queda registro ya no solo de su crecimiento, sino también de las personas que acompañaron su cotidianeidad o de las que estaban ausentes, pues, como insistía Benjamin (2003: 58), la fotografía no era una reproducción de lo que estaba ahí, sino de lo que no estaba, noción que confluye con la idea derridiana del espectro como presencia de lo ausente. En cualquier caso, del coto privado del recuerdo personal se salta al dominio público de la memoria. Las fotos, como archivo, permiten congregarse aquellos fragmentos o retazos de vida que aparecen dispersos en la página. No obstante, si retomamos los términos de Benjamin en torno a la fotografía, la cual captura lo que sabemos que pronto no estará ahí, lo real que pareciera conceder la fotografía se convierte en una reproducción poco realista, como sucede también en la literatura. Pero como ya hemos mencionado, lo que interesa tanto en la obra de Glantz como en la de Kohan no es añadir realidad al relato, sino actualizar constantemente un pasado que se recuerda y se repite, es decir, «trae al presente un pasado que está aquí» (Rivera Garza, 2021: 139) y que podemos trastocar. La subjetividad es múltiple porque aparece el folclor del barrio: «A la vuelta del Colegio David Wolfsohn, sobre la calle Quesada, había un almacén llamado “Salo”» (Kohan, 2020: 27); los nombres de las celebridades del momento; o los anuncios comerciales que ya hemos nombrado. «La rubia de ABBA» (Kohan, 2020: 82) se vuelve así un estandarte, una imagen asociada a múltiples recuerdos de toda una generación, e incluso, de las generaciones que le sucedieron.

En este tipo de autoficción, la recuperación del pasado no es tal, pues se pone en evidencia que el pasado no ha concluido, sino que coexiste con el presente en el sentido de que este es también generador de recuerdos. Glantz (2014: 383) escribe: «Me acuerdo que este libro puede hacer oficio de obituario», a modo, incluso, de profecía del futuro que admitiría, a su vez, los recuerdos de otra voz que deseara contar los posibles recuerdos desde el momento que se terminó el libro hasta el

momento en el que la autora fallezca. La escritura de recuerdos, por tanto, se rige por una lógica de no correspondencia entre presente y presencia, el recuerdo no es solo lo que fuimos, sino lo que quisiéramos ser o como quisiéramos que fueran las cosas. Al respecto, Musitano (2016: 116) señala que «el aproximarse a la muerte implica un recordar diferente; y simultáneamente el recuerdo –signado por ese adelantarse a la muerte futura– se configura no únicamente desde el pasado, sino desde el futuro», como ocurre en particular en este fragmento de Margo Glantz en el que al recuerdo se le añade un filtro nuevo: el deseo de que los acontecimientos transcurran de una determinada manera.

En todos los casos, tanto si pensamos el recuerdo como pasado o futuro, presentificamos una ausencia, vislumbramos algo que ya no está, es decir, el recuerdo podría significar una ruina o el «devenir-ruina del recuerdo», como lo denomina Musitano (2016: 119). Esta es una postura ya definida por el poeta cubano José Antonio Ponte, quien se consideraba «ruinólogo», por buscar razones a las ruinas y «sacar sentido de placer en algo que está decayendo» (*apud* Guerrero, 2018: 167). La primera premisa no se cumple del todo en los ejemplos que traemos a colación, no se rebusca en las ruinas de la memoria para buscarle razones, ni siquiera para cuestionarlo, sino, en todo caso, para buscarle razones al presente a partir de esas ruinas. Glantz (2014: 12) escribe: «Me acuerdo que en 1939 los Camisas Doradas, seguidores de Hitler, intentaron linchar a mi padre». Este es, a su vez, el recuerdo que abre *Las genealogías* y también el que dispara la búsqueda en la propia genealogía para resolver la pregunta: ¿quién es Margo Glantz? Estos textos también se adscriben a la segunda premisa que considera Ponte, pues hay un gusto por lo derruido, lo pisado, lo insignificante. De este modo, el escritor se demora en un pasado del que ha sobrevivido, y que quedó relegado al olvido; sin embargo, se rescata porque se le reconoce que todavía tiene algo que decir. Así, el escritor anota las imágenes insistentes y arbitrarias que afloran de forma automática del inconsciente, como un médium entre uno y otro tiempo, aunque luego ese automatismo desaparezca en el proceso de edición y los recuerdos se acumulen buscando la coherencia.

Con esta idea de recuerdo no solo del pasado, sino también del presente, y el futuro a modo de deseo, Glantz (2014: 20) recuerda: «Me acuerdo de mis viajes, de que he viajado y de que quiero seguir viajando».

En este punto nos podríamos detener en otra de las posturas literarias que Guerrero menciona como novedad en el cambio de siglo. Nos referimos a la postura del «escritor nómada», en el que Glantz podría ocupar un lugar representativo, pues se inscribe en un mapa cultural en el que ya no es tan fácil saber quién es *el otro*. Muchas pueden ser las patrias de un escritor, dijo Roberto Bolaño en el discurso de Caracas, y, en el caso de nuestra autora, ella porta una herencia de exiliada, pero «gestiona críticamente una identidad paranacional» (Guerrero, 2018: 171), de ahí que la mayoría de sus recuerdos se remontan a diversas fronteras elegidas, en su mayoría, por voluntad propia. Su casa parece estar en múltiples lugares a la vez y por todos concibe una poética de la nostalgia. Alemany Bay (2018: 232) señala que la escritura de Glantz posee una predilección por «el viaje como forma de conocimiento, pero también como instrumento generador del texto». De este modo, los recuerdos están situados y funcionan como hilos conectores dentro de un mapa compacto: «Me acuerdo que cuando viví en California [...]» o «Me acuerdo que en 1990 volví a Berlín [...]» (Glantz, 2014: 13 y 16). De esta manera, y como indica Braidotti (2000: 50) citando a Bruce Chatwin: «la identidad del nómada consiste en memorizar». Glantz logra con esta plasmación de recuerdos un recorrido plural que sirve de desplazamiento dentro y fuera del libro.

Llegados a este punto, se pueden señalar tres factores indispensables y compartidos en la obra de Margo Glantz y en la de Martín Kohan: el carácter mediado de los recuerdos, el vínculo afectivo con el objeto, y la fragmentariedad en la elaboración de las narraciones sobre ese pasado. No es casual que estas características son señaladas por Tavernini (2020) en relación a la posmemoria, más específicamente, en los relatos producidos por los hijos de los desaparecidos en la dictadura. En Glantz ya vimos que el nomadismo está presente desde el desplazamiento de sus familiares de Ucrania. En Kohan el movimiento apenas se vislumbra, más bien al contrario: los recuerdos están ubicados únicamente en la provincia de Buenos Aires. Sin embargo, la extranjería sí se asoma en las comisuras de algunos fragmentos que funcionan como interpretación de un legado o herencia por parte de su familia judía. Existe, pues, una posmemoria ligada a aquello que no se conoce, porque no se ha vivido, pero sí ha sido contado por otros, y, por ello, también le pertenece al sujeto. Esto se muestra en la manera en que el escritor argentino nombra

a su abuelo, «zeide», y a su abuela, «bobe». La identidad y las tradiciones que acompañan esa identidad que se ha heredado resulta extraña, y tampoco se la reconoce: «Las cenas de Pesaj en la casa de mis abuelos maternos. No tentarse de risa en la parte de los rezos. Fingir que tomaba un sorbo del vino, pero no hacerlo» (Kohan, 2020: 48). El Colegio David Wolfsohn, por otra parte, el cual es repetido con mucha frecuencia y con su nombre completo a modo de respeto por la institución, es ese espacio simbólico que forma parte de una cultura impuesta y que inscribe al sujeto dentro de una educación determinada. Uno de los recuerdos de Kohan (2020: 27) expresa: «A la tarde en el Colegio David Wolfsohn yo me llamaba Yaakov. A la mañana me llamaba Martín, igual que ahora». En ese vivir en el presente con los espectros que sobreviven del pasado, el propio Yaakov forma parte de esa historia de fantasmas que lo liga a sus antecesores, pero no como herencia en el momento en el que se escribe, pues se ha despojado de ella. No deja de ser una aparición intempestiva en la escritura que acecha al que recuerda, tanto a Glantz como a Kohan, pues en ambos casos eran señalados desde niños por una condición que no terminaban de entender del todo: «Luisito de la vuelta un día me dijo “judío de mierda”» (Kohan, 2020: 42). Teniendo en cuenta la lección de Benjamin (1996: 2010), el pasado es un proceso que se realiza en el presente y tiene lugar en el momento de su rememoración, como una «posterior clarividencia», pues puede ser leído en el futuro con nuevas claves de interpretación, como sucede en ambos libros. En ellos, esa herencia tiene fisuras, pues se remonta a un origen que, como la memoria, no es lineal ni permanente, sino, por el contrario, algo abierto y «en-el-tiempo», cuyo devenir revela una «novedad siempre inconclusa» (Didi-Huberman, 1997: 11). De esta forma, queda explícito en estos textos, estas colecciones de recuerdos, que el legado se construye en el momento en que es asumido, cuestionado y actualizado, es decir, cuando finalmente es puesto en palabras, y no antes.

4. CONCLUSIÓN

En suma, tanto en el libro de Margo Glantz como en el de Martín Kohan, el resultado es una obra fragmentaria e incompleta que conserva lo que ha sucedido en su dispersión, de modo que forma y contenido se resuelven de la misma manera. Así, la historia se vuelve más efectiva

siendo discontinua y múltiple, sin la linealidad que le asociamos al tiempo. En el afán de restituir la memoria, también se la transforma, lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿se recuerda siempre igual cada vez que escribimos? Definitivamente, el recuerdo cambiará según el discurso que lo describa. Lo fractal muestra, como sucede en la fotografía, la ausencia, lo que no se cuenta o no se recuerda o lo que no se explica, pues está lleno de errores, accidentes, secretos y hundimientos que provocan que nunca se llegue a la verdad del origen, y tampoco se la persiga. Lo que interesa no es sino recoger la diversidad de los acontecimientos, confesar que se ha vivido, y que esa es la vida desappropriada en la que el lector se identifica. Por ello, todos podríamos ser autores de este libro en una serie infinita de versiones que contará con un contexto y una memoria en continua actualización. No en vano, otros escritores, entre los que podríamos mencionar a Sergio Chejfec o Roberto Raschella, también han hurgado dentro de su propia biografía, historia y herencia, transformando esta inquietud en una tendencia de las narrativas del siglo XXI. Después de una generación, no es la pérdida del que emigró lo que se trae a la escritura, sino la identidad extraña que asume el hijo como heredero, personajes que parecen vivir «en estado de memoria». En cualquier caso, es claro el intento por escribir «lo que se llama, por lo general, “mi vida”» (Chejfec, 1990: 15). De esta manera, estas dos obras conectan perfectamente con el contexto contemporáneo en el que las fronteras entre la esfera privada (la vida) y la esfera pública (la escritura) se enturbian; no en el sentido, como resaltaba Pauls, de la vida convertida en obra de arte, sino porque el resultado literario es en sí mismo un proceso con sus propias directrices y estructura, que no hurga en la vida o la memoria para encontrar la historia de ficción ideal, sino por el mero hecho de concebir lo nimio como digno de ser relatado o, al menos, puesto «en colección». Apropiándose uno de este *modus operandi*, y teniendo cada uno la posibilidad de escribir sus recuerdos, podríamos cuestionarnos la validez que tiene el escritor como tal en un mundo en el que la originalidad ya no existe. ¿Cuál es entonces el mérito del autor? Este, a quien Barthes lo declaró muerto a mediados del siglo pasado³, vuelve, como diría Rivera Garza (2021: 57), «de entre los muertos», para seguir cuestionando su relación ambigua y dinámica con él mismo a

³ Roland Barthes publicó «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, en 1968.

través de una autorreferencialidad que incluye a toda una generación, con una escritura que, además, tampoco le pertenece.

En la diferencia de enfoque con el que cada autor asume una escritura del «me acuerdo» existe una marca de estilo, por más de que se desdibujan en un «nosotros», pues interpela a múltiples generaciones que, a su vez, también han pasado por la experiencia de la extranjería y el viaje. Esta marca de estilo, más que ser un intento de dejar trazo y de individualizarse ante lo que desaparece, reside, no solo en los hechos históricos que repercuten en cada recuerdo –una selección que, por otro lado, es inevitable y que varía bajo cada percepción personal–, sino en la manera en que se descompone, en el caso de Glantz, una autobiografía bajo la estética del caos; mientras que en Kohan, los recuerdos son fragmentos concatenados de lo cotidiano bajo una mirada que se desprende del presente para acotarse en la infancia. No obstante, en ambos casos, mirar atrás significa también decodificar las maneras a las que se llegó al momento en el que se escribe, y, con ello, al momento en el que se lee.

De esta manera, claves como el nomadismo, la herencia de ser dos veces extranjero, la banalidad, la fragmentariedad y el ensamblaje, la autobiografía desposeída del dominio de lo propio y bajo el yugo aleatorio de la memoria, el archivo fotográfico despojado del poder de verosimilitud y el apropiacionismo de estas dos obras nos permiten adentrarse en una narrativa contemporánea que mantiene al autor en una zona opaca y confusa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEMANY BAY, Carmen (2018): *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz*. Madrid: Visor.
- ARISTÓTELES (2004): *Poética*. Madrid: Alianza.
- BENJAMIN, Walter (1996): *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- BENJAMIN, Walter (1997): *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

- BERGSON, Henry (1977): «La memoria o los grados coexistentes de la duración», en *Henry Bergson / Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- BRAINARD, Joe (2001): *I remember*. Nueva York: Granary Books.
- CHEJFEC, Sergio (1990): *Lenta biografía*. Buenos Aires: Puntosur.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- GLANTZ, Margo (2006): *Las genealogías*. Valencia: Pre-Textos.
- GLANTZ, Margo (2014): *Yo también me acuerdo*. Madrid: Sexto Piso.
- GLANTZ, Margo (2017): «Conversación de Margo Glantz sobre su libro ‘Yo también me acuerdo’». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (en línea: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc544q3>>, consulta: 20 de marzo de 2023).
- GUERRERO, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento: Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GURIDI ALCOCER, José Miguel (1906): *Apuntes de la vida de D. José Miguel Guridi y Alcocer*. México: Moderna Librería Religiosa de José Vallejo.
- KOHAN, Martín (2020): *Me acuerdo*. Buenos Aires: EGodot Argentina.
- KOHAN, Martín (2020a): «Martín Kohan: ‘La lista de recuerdos no es igual a la memoria’», *Página 12*. Entrevista realizada por Silvina Frieria (en línea: <<https://www.pagina12.com.ar/265097-martin-kohan-la-lista-de-recuerdos-no-es-igual-a-la-memoria>>, consulta: 20 de marzo de 2023).
- KOHAN, Martín (2020b): «“Me acuerdo es el libro del que menos me acuerdo”», *El diletante*. Entrevista realizada por Tomás Villegas (en línea: <<https://revistaeldiletante.com/trabajos/entrevista-a-martin-kohan>>, consulta: 20 de marzo de 2024).
- LUDMER, Josefina (2006): «Literaturas postautónomas». Yale University (en línea: <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>, consulta: 20 de marzo de 2023).
- MUSITANO, Julia (2016): «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos». *Acta literaria*, 52, 103-124.
- PAULS, Alan (2012): «El arte de vivir en arte». En Guerriero, Leila (ed.): *Temas lentos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 166-184.
- PEREC, Georges (2006): *Me acuerdo*. Córdoba: Berenice.

- RICOEUR, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- RIVERA GARZA, Cristina (2017). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Madrid: Penguin Random House.
- RIVERA GARZA, Cristina (2021): *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Bilbao: Consonni.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- SONTAG, Susan (2005): *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- STEINSALTZ, Adin (2019): «El concepto del tiempo en el pensamiento judío», *Bama* (en línea: <http://www.bama.org.ar/sitio2014/sites/default/files/_archivos/merkaz/Jomer_on_line/ST_conceptoTiempo.pdf>, consulta: 20 de marzo de 2023).
- TAVERNINI, Emiliano (2020): «Las memorias abracivas en la poesía de hijos e hijas de la militancia setentista, una discusión conceptual». *Orbis Tertius*, 25.31, 1-15 (<https://doi.org/10.24215/18517811e153>).

Katya VÁZQUEZ SCHRÖDER
Universidad de La Laguna
kvazquez@ull.edu.es
<https://orcid.org/0000-0002-7932-5830>

THE LEXICAL EXPRESSION OF CIRCUMSTANCE AND DEGREE IN OLD ENGLISH

RAQUEL VEA ESCARZA
Universidad de La Rioja*

Abstract

This paper explores the distribution of the affixal material and lexical meaning within the semantic categories CIRCUMSTANCE and DEGREE. The analysis is confined to the predicates belonging to the four major lexical categories, namely verbs, nouns, adjectives, and adverbs, that have been formed either prefixally or suffixally. Special attention has been paid to affixal polysemy, which applies when a given form can be bound to more than one semantic rule. In this regard, it must be noted that both categories present a significant degree of affixal overlapping that is confirmed in the polysemous character of a group of affixes, which include *for-*, *fore-*, *forð-*, *mid-*, *ofer-*, *on-*, *sin-*, *ūp-* and *ūt-*. The analysis has also revealed that CIRCUMSTANCE is mainly characterized by affixes conveying location, whereas DEGREE is mainly defined in terms of affixes expressing intensity. On the whole, the study casts lights on the degree of compatibility among affixes and functions and on the patterns of recategorization that arise as a result of affixal processes.

Keywords: affixation, lexical (macro)functions, Old English, circumstance, degree.

LA EXPRESIÓN LÉXICA DE LA CIRCUNSTANCIA Y EL GRADO EN INGLÉS ANTIGUO

Resumen

Este artículo explora la distribución del material afijal y el significado léxico de las categorías semánticas ‘circunstancia’ y ‘grado’. El análisis comprende los predicados pertenecientes a las cuatro categorías léxicas principales, que comprenden los verbos, los nombres, los adjetivos y los adverbios, que han resultado de procesos de prefijación o sufijación. Se ha prestado especial atención a la polisemia afijal, que se aplica en los casos en los que una

* This work was supported by the Ministry of Economy and Competitiveness under Grant FFI2017-83360P and by the Spanish Ministry of Science and Innovation under Grant PID2020-119200GB-I00 (MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033).

misma forma puede asociarse con más de una regla semántica. En este sentido, cabe destacar que ambas categorías presentan un grado considerable de solapamiento afijal, tal y como evidencia el carácter polisémico del grupo de afijos formado por *for-*, *fore-*, *forð-*, *mid-*, *ofer-*, *on-*, *sin-*, *ūp-* y *ūt-*. El análisis ha revelado asimismo que la categoría 'circunstancia' se caracteriza, principalmente, por la presencia de afijos que expresan localización, mientras que la categoría 'grado' se define, en gran medida, a través de afijos con valor intensificador. En resumen, el estudio incide en el grado de compatibilidad entre afijos, así como en los patrones de recategorización que surgen como resultado de los procesos afijales.

Palabras clave: afijación, (macro)funciones léxicas, inglés antiguo, circunstancia, grado.

1. INTRODUCTION AND AIMS

This paper examines the Old English lexical expression of circumstance and degree through the modification of meaning that is caused by prefixation and suffixation. In order to systematize this change of meaning, the study resorts to a linguistic framework of lexical functions arranged into more general categories (or macrofunctions) and that has been inspired by structural-functional theories.

To this aim, the four major lexical categories, namely, verbs, nouns, adjectives and adverbs, that have been derived by either prefixal or suffixal processes have been analysed in terms of the relationship that holds between the derivative and its base. In particular, the article will bring the affixes that express circumstance and/or degree into focus, be these meanings principal or peripheral in their lexical definition. Special attention will be paid to the distribution of these semantic categories across the four major lexical categories, to the patterns of recategorization observed and also to the role of prefixation and suffixation in meaning definition.

The choice of the four major lexical categories for the purpose of this study responds both to a quantitative and a qualitative criterion. Quantitatively speaking, the analysed lexicon is way more numerous than the one represented in the minor categories. Most importantly, the

targeted lexicon is particularly rich in terms of affixal mechanisms¹, a circumstance that has motivated the adoption of a linguistic framework of lexical functions based on the notion of morphological operation. Lexical functions are thus mechanisms that capture the impact of the affixation process itself, which results in the formal modification of a stem with semantic and syntactic implications.

As regards the selection of the semantic categories DEGREE and CIRCUMSTANCE, it is motivated by the considerable degree of affixal overlapping that exists between both semantic categories and that will be manifested in the polysemous character of a group of common affixes.

The study thus aims at decoding the Old English expression of degree and circumstance by offering an inventory and an analysis of the affixes associated with these two semantic categories. On the analytical side, a structural-functional approach has been adopted that has inspired the final list of lexical functions that define each semantic category.

The remainder of the paper is organized as follows. Section 2 introduces the analytical framework with emphasis on the two semantic categories at stake, namely DEGREE and CIRCUMSTANCE. Section 3 presents the data of analysis and introduces some methodological assumptions. Section 4 offers a detailed account of the distribution of affixes across the aforementioned semantic categories and of the recategorization patterns involved in the lexicon analysed along with the main quantitative findings of the study. Section 5 contains a few concluding remarks.

2. LEXICAL RELATIONS IN OLD ENGLISH AFFIXED PREDICATES

The main literature on the study of Old English affixation has been concerned with explaining the derivative processes involved and the structure of the lexicon by providing lists of affixes, derivatives and processes (Kastovsky, 1992) or by delving into how derivation and inflection relate depending on the nature of morphological bases

¹ In this regard, Kastovsky (1992: 294) emphasizes the associative nature of the Old English lexicon by pointing out both the formal and semantic transparency holding in the morphologically-related word families.

(Kastovsky, 2006). The works by Haselow (2011) and Trips (2009), for their part, evince a greater focus on derivational morphology, more specifically on productivity in noun formation. Additionally, Martín Arista's (2008, 2009, 2011, 2012) main contribution in this area lies in the design of a model of functional morphology that permits to understand how morphology and syntax interface, inspired by functional grammar's Layered Structure of the Word. This research has, however, mainly focused on the syntagmatics of Old English word-formation rather than on the paradigmatics, which is the approach adopted by the study presented here. In this regard, the present work acknowledges the existence of lexical paradigms and of relations holding in the lexicon of a language system.

The novelty of this article is that it focuses on affixes expressing circumstance and degree, which is particularly interesting since few studies have set out to analyse a specific area of affixal morphology with the objective of defining the affixes that fall within a particular category. On a similar vein, the work by Martín Arista (2010) on lexical negation in Old English concentrates on the four derivational functions associated with negation, namely, privative, pejorative, oppositive and counterfactual, and offers a detailed description of the affixes that serve each function. Additionally, the study delves into the notion of recategorization² (lexical category patterns that arise in derivational processes) and offers a detailed account of the distribution of affixes and functions and their degree of semantic overlapping in both categories.

Other works of reference, although valuable in the area of Old English affixation and derivation in general, have not delved into how word-formation derivational processes modify meaning. The works by Martín Arista (2008, 2009, 2011, 2012), for instance, have explored the syntactic and morphological coincidences that arise among units through the notion of layering, although the focus is rather on the syntactic relations of constituency or dependency instead of on meaning change. This paradigmatic perspective is enriched through the proposal presented in

² A property that has been integrated in the analytical framework of the present study and that Martín Arista (2010: 89) considers one of the defining properties of derivational morphology, along with recursivity.

this study, which goes beyond derivational paradigms in order to identify lexical relations.

Studies especially concerned with meaning are to be found in works on semantic primes. Inspired by the theory of Natural Semantic Metalanguage (Wierzbicka, 1996; Goddard, 2002, 2012; Goddard & Wierzbicka, 2002; Goddard & Peeters, 2006), Martín Arista & Martín de la Rosa (2006), de la Cruz Cabanillas (2007), Guarddon Anelo (2009a, 2009b) and, more recently, Mateo Mendaza (2013, 2016a, 2016b, 2020, 2021), have adopted a historical perspective in the identification of Old English semantic primes based on lexicographical and textual sources. These meaning-oriented studies primarily concentrate on the basic lexicon, whereas the derivative lexicon is relegated to a secondary position or even completely disregarded.

However, no studies have been found that deal with the change of meaning originated by word-formation processes in Old English. In order to fill this gap, the present study adopts a structural-functional perspective that builds the foundations of its theoretical model in order to identify the inventory of affixes that convey circumstance and degree and provide a comprehensive description of their formal and lexical properties.

Before proceeding to the analysis, it is worth defining the scope of the semantic macrofunctions CIRCUMSTANCE and DEGREE. Veá Escarza (2018) puts forward a model of semantic macrofunctions that arranges derivational functions into hierarchical and semantic categories, thus permitting a more explanatory approach to lexical organization and meaning description. This model of semantic categories or macrofunctions applied to the Old English nominal and adjectival derived lexicon include NEGATION, CIRCUMSTANCE, DEGREE, FIRST PARTICIPANT, QUALITY, QUANTITY, RANK, SECOND PARTICIPANT and SIZE. From a functionalist perspective, lexical functions are conceived as relations that linguistic units hold that permit to synthesize linguistic aspects and obtain generalizations about a particular derivational phenomenon. As opposed to lexical functions, macrofunctions or semantic categories are not necessarily attached any derivational connotation but are rather descriptive primitives whose definition is built on the basis of the lexical functions each one encompasses.

CIRCUMSTANCE and DEGREE represent, therefore, two of the nine semantic categories that constitute the model, each of which is defined in terms of the lexical functions they comprise. Five derivational functions belong to the category circumstance, these are locative, temporal, comitative, ‘with entity’ and ‘with property’; additionally, the locative and temporal functions have a figurative counterpart. Two functions belong to the category degree, these are intensifier and mitigator.

The full inventory of functions draws on a variety of sources. Firstly, Pounder’s (2000) paradigmatic model of morphology, influenced by Mel’čuk’s Meaning-Text Theory (1989, 1996, 2006), has motivated many of these functions. In particular, Pounder’s “with” function, which applies to possessed objects or properties, has been split into two in order to distinguish between a concrete entity (“withent”, ‘with entity’) and an abstract property (“withprop”, ‘with property’). The locative (“loc”) and temporal (“temp”) derivational functions are part of the enlarged inventory suggested by Functional Discourse Grammar³ (Hengeveld & Mackenzie, 2008), in turn based on Lyons’ (1995) taxonomy of basic semantic categories. To finish the inventory of circumstantial functions, an additional function has been suggested: “com” (comitative). In some languages, it represents a grammatical case and denotes ‘along with, in the company of’.

On the other hand, Pounder’s “intens” function, which describes a high degree of expressive-emotional intensity or a property that reaches an extraordinary degree, has been adopted with an identical use. Pounder’s “dim” function, which stands for ‘made smaller, diminished’, has been renamed “mit” (mitigator) in order to better capture the reverse effect of the “intens” function.

3. DATA OF ANALYSIS AND METHODOLOGY

The data of analysis have been provided by the lexical database of Old English *Nerthus* (Martín Arista *et al.*, 2016), which is principally based

³ The complete list of semantic categories of Functional Discourse Grammar includes Property, Individual, State-of-affairs, Propositional Content, Location, Time, Episode, Manner, Reason and Quantity (Hengeveld & Mackenzie, 2008: 135).

on Clark-Hall & Merritt's (1896) *A Concise Dictionary of Anglo-Saxon* (and also the *Supplement*) and, as secondary sources, on Bosworth-Toller's (1973) *An Anglo-Saxon Dictionary* (and also Toller's *Supplement* and Campbell's *Addenda*), Sweet's (1976) *The Student Dictionary of Anglo-Saxon* and *The Dictionary of Old English* (Cameron *et al.*, 2018). Currently, the database comprises around 31,300 predicates, approximately half of the total are nouns (17,500), 6,000 are verbs, 5,500 are adjectives and 1,500 are adverbs. The rest of entries belong to minor categories, these include pronouns, conjunctions, numerals, articles/demonstratives, possessives, adpositions and interjections. As mentioned above, for the purpose of this study, minor categories have not been considered because they are relevant neither in terms of quantity nor in terms of affixal mechanisms. Focusing on the affixed lexicon, 1,379 predicates have been created through prefixation and suffixation; more specifically, the database records 4,319 affixed nouns, 3,207 affixed adjectives, 2,524 affixed verbs and 1,329 affixed adverbs, all of which have been analysed according to the framework based on lexical functions and semantic macrofunctions presented in section 2.

Although the separation of derivational and inflectional morphology seems to contradict the structural-functionalist belief that there is continuity between both of them⁴, based on the assumption that morphological theories can be applied interlinguistically, Old English studies are rather intralinguistic, a circumstance that justifies the focus on just one of these morphological processes. The list of affixes that is presented in this study is aligned with Jember *et al.*'s (1975) inventory of Old English affixes. In this regard, a few considerations must be put forward. Firstly, affixation is a gradually-applied process, which means that a maximum of one affix is attached per derivational process. Secondly, a distinction has been made between prefixal and suffixal units in the analysis as prefixation is category-independent and suffixation is, on the contrary, category-dependent⁵. Thirdly, it is also worth

⁴ Functional Grammar (Dik, 1997), Functional Discourse Grammar (Hengeveld & Mackenzie, 2008) and Role and Reference Grammar (Foley & Van Valin, 1984; Van Valin & LaPolla, 1997; Van Valin, 2005).

⁵ The fact that prefixation is category-independent means that the addition of a prefix does not necessarily modify the category of the resulting predicate. Suffixation, in turn, is class oriented.

mentioning that in Old English there are prefixes and suffixes that are formally coincidental and also share semantic value.

The fact that in Old English morphologically-related word-families hold transparent⁶ relationships (Kastovsky, 1992: 294) has motivated the implementation of a model based on lexical functions and semantic categories that can explain form and meaning associations in the derived lexicon and reach more general conclusions about the derivational processes in this language.

4. THE EXPRESSION OF OLD ENGLISH CIRCUMSTANCE AND DEGREE THROUGH AFFIXAL MEANS

As introduced in the previous section, circumstance and degree are categories that contain lexical functions and that help define their semantic scope.

4.1. Circumstantial functions

Beginning with the circumstantial functions, **locative** refers to a concrete location, direction, or origin. Except for suffix *-weard*, it is present in a variety of prefixes. The four major lexical categories (nouns, adjectives, verbs, and adverbs) perform this function. An example of each lexical category is provided in (1):

- (1) *infæreld*_{noun}, ‘entrance, in-coming, admission; interior; vestibule’ < FÆRELD_{noun}, ‘way, going, motion, journey, course; going, walking’;
*ūphēah*_{adj}, ‘uplifted, tall, high, elevated; sublime, noble, upright’ < HĒAH_{adj}, ‘high, tall, lofty’;
*ofergyldan*_{verb}, ‘to encase, cover or ornament with gold’ < (GE)GYLDAN_{verb}, ‘to gild’;

⁶ Transparency is understood in this context as the recognition of the formal morphological units, whose presence is an indicator of the presence of word-formation meaning. As a result, a transparent lexeme is one that can be analysed both formally and semantically.

*nordēweard*_{adv}, ‘northward, north’ < NORÐ_{adv}, ‘in the north, in a northerly direction or position’.

The prefixes that realize the locative function are *æfter-* (*æfterrūp*, ‘crupper’), *æt-* (*ætstæl*, ‘aid, assistance’), *and-* (*andwlita*, ‘face, countenance, forehead’), *be-* (*bīfylce*, ‘neighbouring people, province, region’), *el-* (*ælfylce*, ‘strange or foreign land’), *for-* (*forscip*, ‘proa’), *fore-* (*foreduru*, ‘vestibule, porch’), *forð-* (*forðāgoten*, ‘poured forth, profuse’), *fram-* (*framlēce*, ‘turned from’), *gēan-* (*gēanfær*, ‘return, returning, going again’), *in-* (*inādli*, ‘internal disease’), *mid-* (*midweg*, ‘mid-way’), *of-* (*ofdæl*, ‘inclined downwards, tending downwards’), *ofer-* (*oferhacele*, ‘hood’), *on-* (*oneardiend*, ‘inhabitant, indweller’), *tō-* (*tōwesnes*, ‘separation, dissolution’), *under-* (*undersyrc*, ‘undershirt’), *ūp-* (*ūphūs*, ‘upper chamber’), *ūt-* (*ūtæðmian*, ‘to breathe out’), *wiðer-* (*wiðerbreca*, ‘adversary, opponent’), and *ymb-* (*ymbiernan*, ‘to run round; surround’). Some of these affixes exclusively have a figurative realization, this is the case of *æt-*, *el-*, *gēan-*, *tō-* and *wiðer-*. The rest of affixes, except for *for-*, *mid-* and *ymb-*, which are purely locative, may add a figurative meaning to the derived predicate. Examples of the latter include *foreglēaw* (‘wise, prudent, foreseeing, provident’), *ingeððht* (‘conscience’), *ūtlah* (‘outlawed’), *wiðerflita* (‘opponent’).

The **temporal** derivational function expresses a time reference. It is exclusively prefixal and is present in nouns, adjectives, verbs and adverbs. An example of each lexical category is provided in (2):

(2) *sinwrænnes*_{noun}, ‘constant lechery or wantonness’ < WRĒNNES_{noun}, ‘luxury, lust, wantonness’;

*æfterwriten*_{adj}, ‘written afterwards’ < (GE)WRĪTAN_{verb}, ‘to write, compose, be the author of’;

*framlōcian*_{verb}, ‘to look back’ < LŌCIAN_{verb}, ‘to look see, observe, gaze, regard, behold’;

*foreglēawlice*_{adv}, ‘carefully, prudently, providently, with forethought’ < GLĒAWLICE_{adv}, ‘prudently, wisely, clearly, well’.

The prefixes with a temporal value are *æfter-* (*æftersang*, ‘matins, after-song’), *æt-* (*æt-foran*, ‘beforehand; before’), *ed-* (*edmæle*, ‘religious festival; a season which recurs’), *for-* (*forcēap*, ‘forestalling’), *fore-*

(*foremearcod*, ‘before-mentioned’), *mid-* (*middæg*, ‘mid-day’), *ofer-* (*ofernōn*, ‘afternoon’) and *sin-* (*sinsorg*, ‘perpetual grief’). As occurred with the locative function, the temporal one also has a figurative counterpart that adds a non-literal sense to the resulting derivative. This function is associated with predicates such as *æftersprecan* (‘to claim’), *edryne* (‘return, meeting’) and *foreðanc* (‘consideration, providence’). Prefix *æt-* uniquely has a figurative realization.

Comitative denotes the idea of company or association. This function is prefixal and is performed by nouns and verbs. The predicates in (3) perform this function:

- (3) *midwyrhta*_{noun}, ‘cooperator’ < (GE)WYRHTA_{noun}, ‘wright, maker, doer, worker; creator’;
*samræden*_{noun}, ‘condition, terms, stipulation’ < RÆDEN_{noun}, ‘married state’; *midblīðsian*_{verb}, ‘to rejoice together with’ < (GE)BLISSIAN_{verb}, ‘to be glad, rejoice, exult’.

Three prefixes have a comitative value, these are *mid-* (*midblīðsian*, ‘to rejoice together with’), *sam-* (*samwist*, ‘living together’) and *sin-* (*sinhīwian*, ‘to marry’).

The derivational function denominated ‘**with property**’ denotes the possession of an abstract property. It is exclusively adjectival and can be represented by both prefixes and suffixes. By way of illustration, the examples in (4) perform this function:

- (4) *āplatod*_{adj}, ‘beaten into (metal) plates’ < PLATIAN_{verb}, ‘to beat into thin plates’;
*friðsum*_{adj}, ‘pacific, peaceful’ < FRIÐ_{noun}, ‘peace, tranquility, security’.

As for the prefixes that perform this function, these are *ā-* (*āstemped*, ‘engraved, stamped’), *and-* (*andsæte*, ‘odious, hateful, repugnant, abominable; hostile’) and *for-* (*forcilled*, ‘cool’); the suffixes that realize this function are *-bære* (*lēohbære*, ‘luminous, brilliant, splendid’), *-ed* (*waled*, ‘coloured; striped; ridged’), *-en* (*crīsten*, ‘Christian’), *-ende* (*hālwende*, ‘healthful, wholesome, salutary’), *-fæst* (*hygefæst*, ‘wise, prudent, firm of mind’), *-ful* (*mōdful*, ‘proud, haughty’), *-iht* (*cambiht*,

‘combed, crested’), *-or* (*slidor*, ‘slippery’), *-sum* (*lufsum*, ‘lovable, amiable, pleasant’) and *-welle* (*rūmwelle*, ‘spacious’).

The related ‘**with entity**’ derivational function makes reference to the possession of a concrete entity. It is performed by suffixed adjectives. Exceptionally, this function can be realized prefixally by *ā-* (*ānægled*, ‘fastened with nails’). The examples in (5) illustrate this function:

(5) *āgimmed*_{adj}, ‘set with precious stones’ < (GE)GIMMIAN_{verb}, ‘to adorn with gems’;

*æppelbære*_{adj}, ‘fruit-bearing’ < ÆPPEL_{noun}, ‘fruit in general, kind of fruit, apple’.

Seven suffixes are associated with this function, including *-bære* (*wæpenbære*, ‘weapon-bearing’), *-ed* (*gehōfod*, ‘hoofed’), *-ende* (*ānhyrnende*, ‘having one horn’), *-fæst* (*hūsfæst*, ‘being a householder, occupying a house’), *-ful* (*hyrnful*, ‘angular, full of corners’), *-iht* (*wāriht*, ‘full of sea-weed’) and *-welle* (*hārwele*, ‘hoary, grey-haired’).

As regards the figurative functions, ‘**like(loc)**’ applies when the derived predicate denotes a figurative sense of location. This function applies to nouns, adjectives, and verbs. An example of each is presented in (6):

(6) *forðdæd*_{noun}, ‘advantage, profit’ < DÆD_{noun}, ‘deed, action, transaction, event’;

*undergeoc*_{adj}, ‘tame, accustomed to the yoke’ < GEOC_{noun}, ‘yoke; yoke of oxen’;

*oferścēawian*_{verb}, ‘to overlook, superintend’ < (GE)SCĒAWIAN_{verb}, ‘to look, gaze, see, behold, observe; inspect, examine’.

Similarly, ‘**like(temp)**’ is assigned to predicates with a figurative sense of time. This function has been identified in nouns, verbs and adverbs. Examples in (7) illustrate this function:

(7) *foreword*_{noun}, ‘condition, stipulation; agreement’ < WORD_{noun}, ‘word, speech, sentence, statement’;

*æftercweðan*_{verb}, ‘to answer, speak after, repeat’ < (GE)CWEÐAN_{verb}, ‘to say, speak, name, call, proclaim’;

*forðon*_{adv}, ‘at first, forthwith’ < ðON_{adv}, ‘then, now’.

4.2. Degree functions

Regarding the functions that denote degree, **intensifier** denotes an increase in intensity of the property the derivational base possesses. This function is exclusively performed by prefixes and is associated with adjectives, verbs, and adverbs. A few examples are provided in (8):

(8) *fullberstan*_{verb}, ‘to burst completely, be shattered’ < (GE)BERSTAN_{verb}, ‘to burst, break’;

*frēamære*_{adj}, ‘very celebrated, famous, renowned’ < MÆRE_{adj}, ‘great, distinguished, famous, celebrated’;

*ðurhscyldig*_{adj}, ‘very guilty’ < SCYLDIG_{adj}, ‘guilty’.

The prefixes that realize this function are *eall-* (*ealltela*, ‘quite well’), *for-* (*forwerod*, ‘very old, worn out’), *fore-* (*foreðeon*, ‘to surpass, excel’), *forð-* (*forðmære*, ‘very great, very glorious’), *frēa-* (*frēahræd*, ‘very quick, speedy or swift’), *full-* (*fullwearm*, ‘full warm’), *ofer-* (*ofergrædig*, ‘over-greedy, too covetous’), *on-* (*onðræce*, ‘dreadful, horrible’), *sin-* (*sinbyrnende*, ‘ever burning, continually’), *ūp-* (*ūpweallan*, ‘to boil up’) and *ūt-* (*ūðmæte*, ‘very great, immense, huge’).

The **mitigator** function, on the contrary, refers to a diminished characteristic of the predicate. This function is likewise only performed by prefixes and has been also found in adjectives, verbs, and adverbs. The instances in (9) perform this function:

(9) *sāmwyrcan*_{verb}, ‘to half do a thing’ < (GE)WYRCAN_{verb}, ‘to work, labour; to do, make, perform’;

*healffrēo*_{adj}, ‘half-free’ < FRĒO_{adj}, ‘free’;

*medtrum*_{adj}, ‘weak, infirm, sickly, ill’ < TRUM_{adj}, ‘firm, fixed, sound; strong’.

Three prefixes participate in this function, these are *healf-* (*healfscyldig*, ‘half-guilty’), *mid-* (*medmicle*, ‘humbly, meanly, slightly’) and *sām-* (*sāmwyrcan*, ‘to half do a thing’).

4.3. Affixal distribution

In Old English, the expression of circumstance is manifested through the locative (“loc”), temporal (“temp”), comitative (“com”), with entity (“withent”) and with property (“withprop”) functions. On the other hand, the expression of degree is couched in terms of the intensifier (“intens”) and the mitigator (“mit”) functions.

This section sheds light on how the affixal material is distributed among the two macrofunctions under analysis as well as on which lexical categories originate after the affixal process is applied. In Tables 1 and 2 below, the prefixal and suffixal material, respectively, is accompanied by the macrofunctions and lexical functions that perform each affix along with the target lexical categories.

Prefixes	Macrofunctions	Lexical functions	Target lexical categories ⁷
<i>ā-</i>	CIRCUMSTANCE	withent	adj.
		withprop	adj.
<i>æfter-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n.
		like(loc)	n., vb.
		temp	n., adj., vb., adv.
		like(temp)	n., vb.
<i>æt-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	vb.
		like(loc)	n., vb.
		like(temp)	adv.
<i>and-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., adj., vb., adv.

⁷ The abbreviations used in this column must be read as follows: n. = noun, adj. = adjective, vb. = verb, adv. = adverb.

		like(loc)	n., adj., vb.
		withprop	adj.
<i>be-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., vb., adv.
		like(loc)	n., vb.
		temp	adv.
	DEGREE	intens	vb.
<i>eall-</i>	DEGREE	intens	adj., adv.
<i>ed-</i>	CIRCUMSTANCE	temp	n., vb.
		like(temp)	n., vb.
<i>eI-</i>	CIRCUMSTANCE	like(loc)	n.
<i>for-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., vb.
		like(loc)	vb., adv.
		temp	adj., vb., adv.
		like(temp)	vb., adv.
	DEGREE	intens	adj., vb., adv.
<i>fore-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., adj., vb.
		like(loc)	n., adj., vb.
		temp	n., adj., vb., adv.
		like(temp)	n.

	DEGREE	intens	adj., vb., adv.
<i>forð-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., adj., vb.
		like(loc)	n., adj., vb.
		temp	adv.
	DEGREE	intens	adj., vb.
<i>fram-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	adj., vb.
		like(loc)	n., adj.
<i>frēa-</i>	DEGREE	intens	adj., vb., adv.
<i>full-</i>	DEGREE	intens	adj., vb., adv.
<i>gēan-</i>	CIRCUMSTANCE	like(loc)	n.
<i>geond-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	vb.
		like(loc)	vb.
<i>in-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., adj., vb.
		like(loc)	n., adj., vb.
<i>mid-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n.
		temp	n.
		com	n., vb.
	DEGREE	mit	adj., adv.
<i>of-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., adj., vb.
		like(loc)	n., adj.

	DEGREE	intens	vb.
<i>ofer-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., adj., vb., adv.
		like(loc)	n., vb.
		temp	n., vb.
	DEGREE	intens	adj., vb., adv.
<i>on-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., vb., adv.
		like(loc)	n., vb.
		like(temp)	vb.
	DEGREE	intens	adj., vb.
<i>sin-</i>	CIRCUMSTANCE	temp	n.
		com	vb.
	DEGREE	intens	adj.
<i>tō-</i>	CIRCUMSTANCE	like(loc)	n.
<i>ðurh-</i>	DEGREE	intens	adj., vb., adv.
<i>under-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., adj., vb., adv.
		like(loc)	adj., vb.
<i>ūp-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., adj., vb.
		like(loc)	n.
	DEGREE	intens	vb.

<i>ūt-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., adj., vb.
		like(loc)	n., adj., vb.
	DEGREE	intens	adj.
<i>wiðer-</i>	CIRCUMSTANCE	like(loc)	n., adj., vb.
<i>ymb-</i>	CIRCUMSTANCE	loc	n., vb., adv.
		like(loc)	vb.

Table 1. Definition of prefixes in terms of (macro)functions and target lexical categories.

Suffixes	Macrofunctions	Lexical functions	Target lexical categories
<i>-bære</i>	CIRCUMSTANCE	withent	adj.
		withprop	adj.
<i>-ed</i>	CIRCUMSTANCE	withent	adj.
		withprop	adj.
<i>-ende</i>	CIRCUMSTANCE	withent	adj.
		withprop	adj.
<i>-fæst</i>	CIRCUMSTANCE	withent	adj.
		withprop	adj.

<i>-ful</i>	CIRCUMSTANCE	withent	adj.
		withprop	adj.
<i>-iht</i>	CIRCUMSTANCE	withent	adj.
		withprop	adj.
<i>-or</i>	CIRCUMSTANCE	withprop	adj.
<i>-sum</i>	CIRCUMSTANCE	withprop	adj.
<i>-weard</i>	CIRCUMSTANCE	loc	adj., adv.
		like(loc)	adj.
<i>-welle</i>	CIRCUMSTANCE	withent	adj.
		withprop	adj.

Table 2. Definition of suffixes in terms of (macro)functions and target lexical categories.

The analysis of the data in these tables reveals a number of issues which are discussed below. Firstly, as far as macrofunction CIRCUMSTANCE is concerned, the figurative locative function is the category assigned to a greater amount of affixes, comprising a total of twenty-one, followed by the locative function, which encompasses eighteen affixes, “with prop”, with eleven affixes, “temp” with nine and “withent” with eight. On the contrary, the function with the lowest impact on the affixes assimilated by these two semantic categories is the figurative temporal function, with six affixes. With respect to macrofunction DEGREE, fourteen affixes are attached to the intensifier function and only two to the comitative function.

A second conclusion that can be drawn from the tables is that macrofunction CIRCUMSTANCE is performed by the vast majority of affixes (*ā-*, *æfter-*, *æt-*, *and-*, *-bære*, *be-*, *ed-*, *-ed*, *el-*, *-ende*, *-fæst*, *for-*, *fore-*, *forð-*, *fram-*, *-ful*, *gēan-*, *geond-*, *-iht*, *in-*, *mid-*, *of-*, *ofer-*, *on-*, *-or*, *sin-*, *-sum*, *tō-*, *under-*, *ūp-*, *ūt-*, *-weard*, *-welle*, *wider-* and *ymb*); only four affixes are exclusively attached to macrofunction DEGREE, namely *eall-*, *frēa*, *ful-* and *ðurh-*, and a group of affixes are associated with both CIRCUMSTANCE and DEGREE (*be-*, *for-*, *fore-*, *forð-*, *mid-*, *ofer-*, *on-*, *sin-*, *ūp-* and *ūt-*). In this regard, it must be mentioned that no suffix has been found that performs a lexical function that expresses degree.

An aspect that deserves comment as regards affix allocation is the affixal overlapping that exists if both macrofunctions are compared. This circumstance has precisely motivated the choice of two groups of lexical functions with a considerable degree of affixal convergence. As mentioned above, the analysis has revealed that both CIRCUMSTANCE and DEGREE are associated with prefixes *be-*, *for-*, *fore-*, *forð-*, *mid-*, *ofer-*, *on-*, *sin-*, *ūp-* and *ūt-*, although the impact of these semantic categories is not equally representative if the number of predicates belonging to each of them is to be considered.

In general terms, macrofunction CIRCUMSTANCE carries the most weight as to the amount of predicates performing it. In fact, in all but two (*for-* and *sin-*) of the aforementioned affixes it is the dominant semantic category. Let's now examine this group of affixes in isolation by delving into their lexical properties.

Starting with *be-*, it is principally a locative prefix that gives rise to verbs, adverbs and, less commonly, nouns. More specifically, these predicates prefixed with *be-* denote proximity (*bestandan*, 'to stand by or near') or direction (*beēastan*, 'to the east of'). Along with the locative function, it performs its figurative (*bīword*, 'byword, proverb') counterpart. Besides, attached to certain verbal bases, the resulting verbs experience an intensification of the action expressed by the base (*besceafan*, 'to scrape thoroughly').

Prefix *for-* is mainly an adjectival, verbal, and adverbial affix that intensifies the properties of the derivational base (*forgeorne*, 'very earnestly; very attentively, very diligently'). It also has a circumstantial use as a locative (*forgrindan*, 'to send to the bottom'), figurative locative

(*forspēdian*, ‘to speed forward, prosper’), temporal (*forscēotan*, ‘to anticipate, come before’) and figurative temporal (*foreteohhian*, ‘to foreordain, destine’) affix.

As regards *fore-*, this prefix is largely a circumstantial element that contributes both a locative (*foretēð*, ‘front teeth’) and a temporal (*foreādihtian*, ‘to order or arrange beforehand’) meaning to the derivational base, which can be figurative too (*forebengan*, ‘to bring forth, produce’; *foreword*, ‘condition, stipulation’). To a lesser extent it creates adjectives, verbs and adverbs that experiment an intensification of the properties or actions denoted by the derivational base (*foregielpān*, ‘to boast greatly’).

forð- is essentially a circumstantial affix that derives nouns, adjectives, and verbs with a locative (*forðgelōcian*, ‘to look forth’) and figurative locative meaning (*forðgebengan*, ‘to bring forth or forward’). A reduced group of *forð-* verbs perform the figurative temporal function (*forðsecgan*, ‘to announce, proclaim’). A few adjectival and verbal predicates derived with *forð-* have been identified that perform the intensifier function (*forðgestrangian*, ‘to make very strong, strengthen much’).

Prefix *mid-* is likewise allocated both a circumstantial and a degree value. As a circumstantial affix, it gives rise to nouns expressing a locative (*midweg*, ‘mid-way’) and a temporal meaning (*midsumer*, ‘midsummer’); as a degree prefix, it originates nouns and verbs denoting company or association (*midwunung*, ‘living in company, dwelling with others, society, fellowship, communion’).

Prefix *ofer-* is mostly indicative of location, involving an above or higher placement (*ofergewrit*, ‘inscription, superscription’). In some verbs, it rather expresses figurative location (*oferbēon*, ‘to be over, command’). This prefix is also found in the four main lexical categories expressing intensification (*oferðēon*, ‘to surpass, excel’). Much less frequent is its temporal use, mainly found in predicates with a future reference (*ofernōn*, ‘afternoon’).

As for prefix *on-*, it is attributed a circumstantial value, a locative (*oneardiend*, ‘inhabitant, indweller’) and figurative locative (*onfæreld*, ‘progress, going on, journey’) meaning, to be precise. The prefix can also

add an intensifier value to the base (*onðunian*, ‘to swell up; to exceed bounds’). Less commonly, *on-* can be assigned the figurative temporal (*oncweðan*, ‘to answer, reply; to resound, echo’) function.

Concerning prefix *sin-*, its intensifier function is confined to adjectival predicates (*singrēne*, ‘evergreen’) that see their properties perpetuated, whereas nominal derivatives denote continuation or repetition (*sindrēam*, ‘everlasting joy, joy of heaven’) and are therefore assigned a temporal function.

Finally, *ūp-* and *ūt-* are prefixes that mainly express higher (*ūpflēring*, ‘upper floor [of a house], upper chamber’) and external (*ūtæðmian*, ‘to breathe out’) position respectively. Exceptionally, these prefixes denote an intensification of the referent (*ūðmæte*, ‘very great, immense, huge’; *ūpweallan*, ‘to boil up’).

Quantitatively speaking, the affixes that are attached to a greater amount of predicates in the expression of circumstance are *in-* (101), *ofer-* (97), *on-* (90) and *fore-* (89). Coincidentally, *ofer-* (75) is the most representative prefix in the expression of degree; other prefixes that assemble a remarkable number of predicates in this semantic category are *full-* (67), *for-* (60) and *ðurh-* (50). Conversely, *sam-* (2), *-or* (3), *ā-* (4) and *el-* (5) are minority affixes in the expression of circumstance, and *ūt-* (1) and *ūp-* (2) in the expression of degree.

4.4. Patterns of (re)categorization

This section addresses the different categorial combinations that have been identified in the lexicon analysed and the extent to which recategorization is relevant or not. Recategorization is thus understood in this context as the lack of coincidence in the lexical categories of the source and target predicates involved in the same derivative process.

Tables 1 and 2 above have also provided information about the target lexical categories that are ascribed to each semantic category and, more specifically, to each lexical function. Most importantly, this classification gives an insight into the distribution of lexical functions and the possibility of applying crosscategorically. In this respect, the tables reveal that most of the lexical functions are not restricted to one single lexical

category but are present in more than one, even in the four major ones. Only two lexical functions are ascribed to one category, these are “withent” and “withprop”, which only apply to derived adjectives.

Focusing on the patterns of (re)categorization themselves, Table 3 illustrates the source and target lexical categories involved in the derivative chain arranged by lexical function. All the possible combinations have been instantiated for each function under analysis. The category placed to the left indicates the source category from which the derivational process starts, while the category to the right corresponds to the target category. An asterisk has been added in those cases in which the pattern is exceptional rather than the rule, considering exceptional the correspondence of the pattern with just one predicate.

Macrofunction	Lexical function	(Re)categorization patterns
CIRCUMSTANCE	com	noun > noun; verb > noun* verb > verb
	loc	adj. > adj.; adv. > adj.; noun > adj.; verb > adj. adj. > adv.; adp. > adv.*; adv. > adv.; noun > adv. adj. > noun*; noun > noun; verb > noun adv. > verb*; verb > verb
	like(loc)	adj. > adj.; adv. > adj. adj. > noun*; adv. > noun*; noun > noun; verb > noun
	temp	noun > adj.*; verb > adj. adj. > noun*; noun > noun; verb > noun* verb > verb adv. > adv.

	like(temp)	noun > noun; verb > noun* noun > verb*; verb > verb adj. > adv.*; adv. > adv.
	withent	adj. > adj.; noun > adj.; verb > adj.
	withprop	adj. > adj.; adv. > adj.*; noun > adj.; verb > adj.
DEGREE	intens	adj. > adj.; adv. > adj.; noun > adj.; verb > adj. adj. > adv.; adv. > adv.; pron. > adv.* noun > verb*; verb > verb
	mit	adj. > adj.; noun > adj.; verb > adj. adj. > adv.; adv. > adv. verb > verb*

Table 3. Patterns of (re)categorization by lexical function.

As observed in Table 3, all the functions comprised in the expression of circumstance and degree undergo, to a greater or lesser extent, any type of recategorization process. Only in the case of the comitative function is recategorization rather an exception (verb > noun). The table also reveals that there are functions involved in a greater variety of recategorization patterns, presenting the four major lexical categories in both target and source position. This occurs with the locative, temporal and degree functions, which are performed by roughly a 10 % of the affixed lexicon in this language.

These patterns also inform about the kind of restrictions that exist in certain lexical expressions. In this regard, and as introduced at the beginning of this section, functions “withent” and “withprop” are the most restrictive ones as they only originate adjectival predicates, although from a variety of source categories. The comitative and figurative locative functions present a certain degree of restriction as the

former is only applied to nouns and verbs and the latter to adjectives and nouns.

4.5. Main findings

The analysis has revealed that approximately 12.5 % of the Old English derived lexicon, which amounts to 1,379 predicates, is associated with the affixal expression of circumstance, whereas 3.7 % (422 predicates) of the analysed lexicon expresses degree through affixal mechanisms. CIRCUMSTANCE is ascribed to all four major categories (nouns, adjectives, verbs, and adverbs), although it has a stronger presence in nouns and, mainly, in adjectives and verbs. DEGREE, in turn, has no nominal representation and is mostly assigned to verbs and adjectives.

The analysis also suggests that circumstance is predominantly locative. More than a half (60.26 %) of the predicates associated with this semantic category perform either the locative or the figurative locative function; roughly a 20 % of the circumstantial predicates are assigned the “withprop” function, whereas the rest represent minority groups in comparison. In the case of degree, the vast majority (90.05 %) of the predicates are ascribed to the intensifier function, being the mitigator function poorly representative, quantitatively speaking, within this semantic category.

As regards affixal distribution, it deserves mentioning that certain prefixes have been identified that belong to both semantic categories, in particular *for-*, *fore-*, *forð-*, *mid-*, *ofer-*, *on-*, *sin-*, *ūp-* and *ūt-*. This overlapping is, as a matter of fact, indicative of the polysemous character of this affixal material. To illustrate this point, prefix *for-* performs a locative function in *fortimbran* ‘to build before or in front of’ and an intensifier function in *formicel* ‘very great’.

5. CONCLUDING REMARKS

In the present paper, the Old English lexical expression of CIRCUMSTANCE and DEGREE has been explored on the basis of a linguistic framework of lexical functions that allows to explain meaning

modification caused by affixation processes. One of the general conclusions the study leads to is that the expression of CIRCUMSTANCE is mainly couched in terms of location, whereas DEGREE is mostly attributed the intensifier function. These marked tendencies are supported by both the amount of predicates associated with these functions and also by the variety of affixes conveying these meanings. The study has also evinced polysemy in the affixal material analysed. In this context, polysemy arises when a given affixal item can be bound to more than one lexical function or semantic category. In this regard, the substantial formal and semantic overlapping that exists between both categories has nurtured the study of these macrofunctions within the approach adopted.

It remains for further research to adopt a similar approach with the remaining semantic categories in order to gain a better understanding of how meaning is codified in the Old English derived lexicon in a more general and systematic way. Once we obtain a more comprehensive picture, more accurate conclusions will be reached about how the overlapping of lexical functions and macrofunctions informs about polysemy.

Along with the lexical implications of this investigation, a study of this type may also contribute to the field of lexicography inasmuch as it permits to define affixal meaning through a model that explains form and meaning associations in terms of lexical functions and macrofunctions. For each affix, this study would provide information about the array of meanings conveyed, the source and target categories that participate in the derivation process and the list of predicates that adjust to the rule.

REFERENCE LIST

- BOSWORTH, Joseph & TOLLER, Thomas Northcote (1973): *An Anglo-Saxon Dictionary*. Oxford: OUP [1898].
- CAMERON, Angus *et al.* (2018): *The Dictionary of Old English: A to I online*. Toronto: University of Toronto (<https://tapor.library.utoronto.ca/doe/>).
- CLARK HALL, John R. & MERRITT, Herbert T. (1896): *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*. Toronto: University of Toronto.

- DE LA CRUZ CABANILLAS, Isabel (2007): «Semantic primes in Old English: a preliminary study of descriptors». *SELIM*, 14, 37-58.
- DIK, Simon C. (1997): *The Theory of Functional Grammar*. Berlin-New York: De Gruyter Mouton (*Part 1: The Structure of the Clause*, <https://doi.org/10.1515/9783110218367>; *Part 2: Complex and Derived Constructions*, <https://doi.org/10.1515/9783110218374>).
- FOLEY, William A. & VAN VALIN, Jr., Robert D. (1984): *Functional Syntax and Universal Grammar*. Cambridge: CUP.
- GODDARD, Cliff (2002): «The Search for the Shared Semantic Core of All Languages». In Goddard, Cliff & Wierzbicka, Anna (eds.): *Meaning and Universal Grammar. Theory and Empirical Findings*. Amsterdam: John Benjamins, vol. I, 5-40 (<https://doi.org/10.1075/slcs.60.07god>).
- GODDARD, Cliff (2012): «Semantic Primes, Semantic Molecules, Semantic Templates: Key Concepts in the NSM Approach to Lexical Typology». *Linguistics*, 50.3, 711-743 (<https://doi.org/10.1515/ling-2012-0022>).
- GODDARD, Cliff & PEETERS, Bert (2006): «The Natural Semantic Metalanguage (NSM) Approach: An Overview with Reference to the Most Important Romance languages». In Peeters, Bert (ed.): *Semantic Primes and Universal Grammar: Empirical Evidence from the Romance Languages*. Amsterdam: John Benjamins, 13-38.
- GODDARD, Cliff & WIERZBICKA, Anna (2002): «Semantic Primes and Universal Grammar». In Goddard, Cliff & Wierzbicka, Anna (eds.): *Meaning and Universal Grammar. Theory and Empirical Findings*. Amsterdam: John Benjamins, vol. I, 41-85 (<https://doi.org/10.1075/slcs.81>).
- GUARDDON ANELO, M.^a Carmen (2009a): «The Natural Semantic Metalanguage of Old English Compound Adpositions». *ES-English Studies*, 30, 61-83.
- GUARDDON ANELO, M.^a Carmen (2009b): «Un análisis de las propiedades combinatorias de los primitivos semánticos a través de las adposiciones complejas en inglés antiguo». *Revista Española de Lingüística*, 39.2, 93-122.
- HASELOW, Alexander (2011): *Typological Changes in the Lexicon. Analytic Tendencies in English Noun Formation*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- HENGEVELD, Kees & MACKENZIE, J. Lachlan (2008): *Functional Discourse Grammar. A typologically-based theory of language structure*. Oxford: OUP.
- JEMBER, Gregory K. et al. (1975): *English-Old English, Old English-English Dictionary*. Boulder (CO): Westview.

- KASTOVSKY, Dieter (1992): «Semantics and vocabulary». In Hogg, Richard M. (ed.): *The Cambridge History of the English Language I: The Beginnings to 1066*. Cambridge: CUP, 290-408 (<https://doi.org/10.1017/CHOL9780521264747.006>).
- KASTOVSKY, Dieter (2006): «Typological Changes in Derivational Morphology». In van Kemenade, Ans *et al.* (eds.): *The Handbook of the History of English*. Oxford: Blackwell, 151-177 (<https://doi.org/10.1002/9780470757048.ch7>).
- LYONS, John (1995): *Linguistic Semantics*. Cambridge: CUP.
- MARTÍN ARISTA, Javier (2008): «Unification and separation in a functional theory of morphology». In Van Valin, Robert D. (ed.): *Investigations of the Syntax-Semantics-Pragmatics Interface*. Amsterdam: John Benjamins, 119-145 (<https://doi.org/10.1075/slcs.105.12mar>).
- MARTÍN ARISTA, Javier (2009): «A Typology of Morphological Constructions». In Butler, Christopher *et al.* (eds.): *Deconstructing Constructions*. Amsterdam: John Benjamins, 85-115 (<https://doi.org/10.1075/slcs.107.06aty>).
- MARTÍN ARISTA, Javier (2010): «Lexical negation in Old English: Recategorization and Recursivity». *NOWELE-North-Western European Language Evolution*, 60/61, 89-108 (<https://doi.org/10.1075/nowele.60-61.05ari>).
- MARTÍN ARISTA, Javier (2011): «Projections and constructions in functional morphology: the case of HRĒOW». *Language and Linguistics*, 12.2, 393-425.
- MARTÍN ARISTA, Javier (2012): «Morfología flexiva en RRG». In Mairal, R. *et al.* (eds.): *El funcionalismo en la teoría lingüística*. Madrid: Akal, 43-58.
- MARTÍN ARISTA, Javier *et al.* (eds.) (2016): *NerthusV3. Online Lexical Database of Old English. Nerthus Project*. Universidad de La Rioja (www.nerthusproject.com).
- MARTÍN ARISTA, Javier & MARTÍN DE LA ROSA, Victoria (2006): «Old English Semantic Primes: Substantives, Determiners and Quantifiers». *Atlantis*, 17, 9-28.
- MATEO MENDEZA, Raquel (2013): «The Old English exponent for the semantic prime TOUCH. Descriptive and methodological questions». *Australian Journal of Linguistics*, 33.4, 449-466 (<https://doi.org/10.1080/07268602.2013.857574>).
- MATEO MENDEZA, Raquel (2016a): «The search for Old English semantic primes: the case of HAPPEN». *Nordic Journal of English Studies*, 15.1, 71-99 (<https://doi.org/10.35360/njes.352>).
- MATEO MENDEZA, Raquel (2016b): «The Old English exponent for the semantic prime MOVE». *Australian Journal of Linguistics*, 36.4, 542-559 (<https://doi.org/10.1080/07268602.2016.1169976>).

- MATEO MENDAZA, Raquel (2020): «Semantic Primes in Historical Languages. The identification of the Old English Exponent for DO». *Journal of English Studies*, 18, 125-152 (<https://doi.org/10.18172/jes.4467>).
- MATEO MENDAZA, Raquel (2021): «Identifying the Old English exponent for the semantic prime LIVE». *SELIM*, 26, 85-107 (<https://doi.org/10.17811/selim.26.2021.85-107>).
- MEL'ČUK, Igor (1989): «Semantic primitives from the Viewpoint of the Meaning-Text Linguistic Theory». *Quaderni di semantica*, 10.1, 65-102.
- MEL'ČUK, Igor (1996): «Lexical Functions: A Tool for the Description of Lexical Relations in the Lexicon». In Wanner, Leo (ed.): *Lexical functions in lexicography and natural language processing*. Amsterdam: John Benjamins, 37-102.
- MEL'ČUK, Igor (2006): *Aspects of the Theory of Morphology*. Ed. David Beck. Berlin: Mouton de Gruyter.
- POUNDER, Amanda (2000): *Processes and Paradigms in Word-Formation Morphology*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- SWEET, Henry (1976): *The Student's Dictionary of Anglo-Saxon*. Cambridge: CUP [1896].
- TRIPS, Carola (2009): *Lexical Semantics and Diachronic Morphology. The development of -hood, -dom and -ship in the History of English*. Tübingen: Max Niemeyer.
- VAN VALIN, Jr., Robert D. (2005): *Exploring the Syntax-Semantics Interface*. Cambridge: CUP.
- VAN VALIN, Jr., Robert D. & LAPOLLA, Randy J. (1997): *Syntax: Structure, meaning and function*. Cambridge: CUP.
- VEA ESCARZA, Raquel (2018): «Las funciones y categorías de los nombres y adjetivos afijados del inglés antiguo». *Onomázein*, 41, 208-226 (<https://doi.org/10.7764/onomazein.41.07>).
- WIERZBICKA, Anna (1996): *Semantics. Primes and Universals*. Oxford: OUP.

Raquel VEA ESCARZA
Universidad de La Rioja
raquel.vea@unirioja.es
<https://orcid.org/0000-0001-8306-8710>

LA FAMILIA PATERNA DE MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR: CLAVES DEL PROCESO DE ENTRADA EN LA ORDEN DE SANTIAGO DE FERNANDO DE ZAYAS

ALBERTO RODRÍGUEZ DE RAMOS
Universidad Complutense de Madrid

ISABEL COLÓN CALDERÓN
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En este trabajo, se estudia la familia paterna de María de Zayas y se establecen conclusiones sobre el entorno familiar y social de la escritora y sus padres. Además, se dan nuevas noticias sobre el padre de la autora y su linaje, obtenidas a partir del expediente de acceso a la Orden de Santiago.

Palabras clave: María de Zayas, Fernando de Zayas, noticias inéditas, círculos familiares y sociales.

THE PATERNAL FAMILY OF MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR: KEYS TO THE ENTRY PROCESS INTO THE ORDER OF SANTIAGO BY FERNANDO DE ZAYAS

Abstract

In this work, María de Zayas' paternal family is analyzed and conclusions about the family and social environment of the writer and her parents are established. In addition, unpublished news are given about the author's father and his lineage, obtained from the access file to the Order of Santiago.

Keywords: María de Zayas, Fernando de Zayas, unpublished news, family and social circles.

1. INTRODUCCIÓN

En primer lugar, los firmantes de este artículo queremos hacer constar que no es casualidad el hecho de que estas páginas vengan contenidas en el *Anuario de Estudios Filológicos* de la Universidad de Extremadura. Pensamos que, por una razón de justicia histórica, en relación con toda la información que al lector le va a ser presentada a continuación, es necesario que una revista como esta sea la que acoja estas noticias inéditas y nunca estudiadas, ni transcritas, ni mencionadas (tan solo se citan genealogías y las fechas de inicio y fin del procedimiento, pero ningún contenido extenso), acerca de la familia paterna de Fernando de Zayas y Sotomayor, padre de María de Zayas, basadas en el expediente 9156 OM-CABALLEROS_SANTIAGO que custodia el Archivo Histórico Nacional. Así, constatamos los importantes nexos familiares de la novelista y su padre, ambos madrileños, con Extremadura, en concreto con Los Santos de Maimona, patria del abuelo de doña de María, el doctor Francisco de Zayas, de su tío abuelo, don Gonzalo de Zayas y de su bisabuela Inés Sánchez, y con Zafra, donde nació y creció don Alonso de Zayas, su bisabuelo. También se tratan los vínculos familiares madrileños, por parte de la abuela de la escritora, doña Luisa de Sotomayor (véase árbol genealógico de la familia, anexo I).

El proceso que vamos a estudiar, según consta en la ingente bibliografía que se le ha dedicado recientemente a María de Zayas (García Santo-Tomás, 2022), no ha sido atendido por la crítica, a pesar de que, en todas las ediciones de su obra, y en cualquier estudio que se precie sobre el contexto de la prosista madrileña, se especula sobre sus orígenes familiares y su posición social, en relación al grado de nobleza de su linaje. Tan solo han aludido a él, dejando constancia de haberlo visto, Manuel Serrano y Sanz (1905: 583-587), a principios del siglo pasado, y José Antonio Álvarez y Baena (1791: 48) en el siglo XVIII, pero son observaciones superficiales de carácter genealógico. Ya advirtió Rodríguez de Ramos (2022: XIV) que Serrano y Sanz había obtenido todos los nombres de los ascendientes de doña María y los datos de nacimiento del padre de la genealogía contenida en varios lugares del proceso, así como la información de que era capitán. Del mismo modo, y mucho antes, Álvarez y Baena (1791: 48) deja constancia de la primera gran pista, la conocida y más que citada frase: «Según el tiempo en que

floreció, parece hija de Fernando de Zayas y Sotomayor, caballero del Hábito de Santiago y capitán de infantería, que nació en Madrid en 1566». A continuación, sigue dando datos, más bien nombres de los familiares y ascendencia. A diferencia de Serrano y Sanz, Álvarez y Baena ni siquiera nombra el proceso, pero está muy claro que esa es su fuente. Serrano y Sanz (1905: 584-585), además, recoge que el 18 de febrero de 1628 se piden informaciones para la entrada a la Orden de Santiago, con admisión definitiva el 12 de mayo de ese año. También, que el 12 de agosto de 1638 es nombrado «Corregidor de la Encomienda de Jerez de los Caballeros» cargo que ocupa hasta el 5 de noviembre de 1642.

Rodríguez y Colón (2023: 196) abordaron por primera vez de forma crítica, aunque superficialmente, el contenido del expediente y su expedientillo, demostrando que un librero fue el fiador del proceso y que un conocido historiador de la época intervino como testigo.

Dicho esto, el objetivo de estas páginas es conocer la realidad pasada del linaje familiar de la autora, en la que quedan explícitos los hitos de prosperidad de la familia Zayas y Sotomayor. Tiempos de bonanza, intenso tejido social y una imagen muy notable ante sus coetáneos. Tomaremos como punto de partida 1628, fecha de la apertura del expediente, tiempo en el que vivían y se encontraban en un momento de ascenso social algunos de los familiares de don Fernando de Zayas y él mismo. Desde el citado año quedará representado el presente (1628) en los testigos que intervinieron y en las personas mencionadas (las que todavía seguían vivas por entonces), como también el pasado, gracias a la mayoría de las declaraciones que nos legan valiosos datos sobre los Zayas-Sotomayor y sus ancestros. La escritora en 1628 tendría 38 años y ya había participado en los preliminares de obras de algunos autores contemporáneos; era reconocida y había escrito su primera colección de novelas, aunque todavía no había visto la luz, según señaló Pérez de Montalbán (1632, f. 353v.) en su *Para todos*, compuesta en 1623 (Rodríguez de Ramos, 2022: XXIX; Bonilla, 2023: 290). La crítica ha apuntado la manipulación que se hizo en 1637 de los preliminares de la primera parte del *Honesto y entretenido sarao* (Moll, 1982; Olivares, 2017: XXII-XXVII; Bonilla, 2023: 288-291), si bien, según Olivares (2017: XXVIII), añadió dos novelas más entre 1632 y 1635. Por esta razón, trataremos de tender un puente entre muchos de los contactos y nombres que aparecen aquí, especialmente en la segunda parte de este artículo, y la escritora,

que a buen seguro pudo conocerlos. Además, nuestra intención es reflexionar, a la luz de los datos obtenidos y en conexión con otras investigaciones (Sáez, 2023), sobre el final de la vida de doña María.

Como advertencia previa, ha de tenerse en cuenta que vamos a estudiar un proceso en el que se trataba de demostrar la calidad y nobleza de la familia, por lo que el lector debe tomar todas las cautelas necesarias y seleccionar y juzgar la información como considere oportuno. Bien es cierto que hay muchos datos que se repiten, que se incurre en contradicciones, equívocos, declaraciones de memoria de tiempos, a veces, remotos. Por otra parte, en los procesos para conseguir un hábito podía incurriarse en algún tipo de engaño o mentira (Serrano Varea, 2017: 166; Maeso, 2022: 70, 85-87). Es nuestro papel ofrecer la información y acompañarla de comentarios críticos, pero el documento habla por sí mismo. No podemos ofrecer aquí una transcripción de sus más de 50 folios, pero pretendemos que el lector se introduzca en este complejo entramado de declaraciones y nombres.

2. EL EXPEDIENTILLO DE ENTRADA EN LA ORDEN DE SANTIAGO Y EL LIBRERO JUAN BERRILLO

El expedientillo (OM-EXPEDIENTILLOS N.1319) custodiado en el Archivo Histórico Nacional es una unidad compuesta de varios documentos, pero que se caracteriza por ser tan solo un escueto resumen de la puesta en marcha del proceso y de su término. Encontramos en él: la real cédula del 16 de enero de 1628, mediante la cual se encomiendan las informaciones; la pertinente resolución del hábito despachado; la genealogía del pretendiente con firma autógrafa y el pliego de la fianza. Resulta de sumo interés el hecho de que, en este último, quede evidenciado que el fiador de dicho proceso es un librero (Rodríguez y Colón, 2023: 196) llamado Juan Berrillo que había sido testamentario, poco antes, junto a Fernando de Zayas en la muerte del afamado impresor Luis Sánchez (Rodríguez de Ramos, 2022: XXII). El mundo del libro, desde el punto de vista cuantitativo, no está muy presente en este expediente, pero cualitativamente no es nada desdeñable. Berrillo es también el testigo 41. Mientras que el cronista real, Gil González Dávila, es el 47 (Rodríguez y Colón, 2023: 196) y Francisco Sánchez, hermano

del entonces difunto impresor Luis Sánchez, el 45. Resulta curioso en estos círculos sociales, que terminan siendo más causales que casuales, que sea la tía de la escritora y viuda de Luis Sánchez, Ana de Carasa, quien imprima una de las ediciones de la *Regla y establecimientos de la caballería de Santiago del Espada*¹ tan solo unos meses antes de que el expediente se abriese de forma oficial.

A propósito de Ana de Carasa cabe mencionar que la viuda de Luis Sánchez costeó el libro de Possevino, *Del oficio de curas*². La licencia está hecha a nombre del traductor, Domingo Bueno, pero Carasa debió de hacerse con ella, pagó la impresión y dedicó el libro a Sebastián de Mesa. Una de las aprobaciones está firmada por el escritor Juan Pérez de Montalbán, hijo del librero Alonso Pérez. Sebastián de Mesa era, según se dice en la portada, comisario del Santo Oficio de la Inquisición y cura de la iglesia parroquial de San Justo, es decir, la de San Justo y Pastor de Madrid, con la que tenían relación los Zayas-Carasa (Rodríguez de Ramos, 2022: XXXV). Se sabe que Sebastián de Mesa fue nombrado en 1606 inquisidor de Cerdeña (Pérez Fernández-Turégano, 2001: 235). La dedicatoria es el único escrito, que sepamos, que nace de la mente e intenciones de Ana de Carasa. Decimos esto porque habría que tener en cuenta, según los datos que aporta Agulló (1992: II 97), que la tía de la escritora: «Ana de Carasa dijo no saber firmar»; debe observarse que en la época no dejó de haber críticas contra las viudas de impresores, precisamente por su escaso saber (Dadson, 2001: 99). La dedicatoria es un texto muy breve, donde elogia a Sebastián de Mesa por su ejercicio de cura, dando la impresión de que lo conocía personalmente: «entre los cuales [títulos] no es inferior el de su virtud y asistencia en las obligaciones de su estado», y dice que ejerce su función de cura «tan vigilante, tan digna y tan cuidadosamente» (s. p.).

Volviendo a Juan Berrillo, su nombre aparece en un documento totalmente formulario que se repite (tanto manuscrito como impreso) en

¹ García de Medrano, *Regla y establecimientos de la caballería de Santiago del Espada, con la historia del origen principio della*, Madrid: viuda de Luis Sánchez, a costa de Martín Gil de Córdoba, 1627 (UVA: U/Bc 02112). Hay una edición previa en Valladolid: Luis Sánchez, 1603 (UGR: BHR/A-044-136). Salvo algunas excepciones solo indicaremos una localización.

² Giovanni Baptista Possevino, *Del oficio de curas. Libro de oro*, Madrid: Imprenta del Reino, a costa de Ana de Carasa, viuda de Luis Sánchez, 1629 (BNE: 3-71.035).

muchos de los expedientillos de la Orden. Cabría entonces preguntarse quién fue, qué relación mantuvo con la familia Zayas, qué papel tuvo en los círculos afines a la familia y al mundo del libro. ¿Podría sacarse alguna conclusión sobre su intervención en un asunto como este? ¿Por qué, precisamente, un librero?

No se conocen las fechas de nacimiento y muerte de Juan Berrillo, aunque su actividad se desarrolló de 1593 a 1633 (Agulló, 1968: 24); tanto él como su hermano Alonso son mencionados, ya como fallecidos, en el testamento de 1647 de Alonso Pérez (Cayuela, 2005: 378, 379). Estuvo casado con María Ortiz de Bobadilla; su hijo Francisco fue librero y falleció en 1643 (Agulló, 1992: II 33, 35). Fue vecino de Alcalá de Henares, donde poseía casas, y luego, junto a su hermano Alonso, ejerció en Madrid en la calle Santiago (Agulló, 1992: II 33; Rodríguez de Ramos, 2022: XXII), donde tenía tienda y vivienda Alonso Pérez (Cayuela, 2005: 24-25, 26, 113). En el expedientillo Juan aparece como fiador, se indica su profesión y que tenía casas en la citada calle (Rodríguez y Colón, 2023: 196). También trabajó en la Puerta de Guadalajara (Agulló, 1968: 24; 1992: II 33), según consta en el *Libro del arte de cocina* [1599]³, vuelto a publicar en 1609 (Benedetto, 2021)⁴, y en una edición de la *Aritmética* [1562] de Pérez de Moya, cuya licencia se concedió a Berrillo en 1608⁵ (Agulló, 1968: 24).

Juan y Alonso Berrillo mantuvieron estrechas relaciones con otros libreros e impresores; además, eran parientes de Alonso Pérez (Agulló, 1992: II 32-33; Cayuela, 2005: 378) y Juan firmó como padrino en 1592 en las velaciones de Alonso Pérez (Agulló, 1970: 200). Aparecen en varios documentos vinculados con los Zayas-Carasa. Hay que destacar sus relaciones con Luis Sánchez, impresor del rey, casado con Ana de Carasa y cuñado de Fernando de Zayas (Rodríguez de Ramos, 2022: XIX-XX). En 1602 Juan, junto con María de Carasa, esposa de Fernando de Zayas

³ En la RAE hay dos ejemplares, uno falto de portada (signatura 34-IV-20), reproducido por la Biblioteca Digital de la CAM; en la portada manuscrita se indica Madrid: Luis Sánchez, 1599, y el nombre de Juan Berrillo, pero no la Puerta de Guadalajara; el otro (S. Coms.5-B-77) no hemos podido verlo.

⁴ Diego Granado, *Libro del arte de cocina*, Madrid: Alonso Martín, en casa de Juan Berrillo, 1609 (Fondo antiguo Biblioteca Lambert Mata de Ripoll: FONS MATA 158).

⁵ Juan Pérez de Moya, *Aritmética práctica y especulativa*, Madrid: Alonso Martín, en casa de Juan Berrillo, 1609 (CSIC: FA-17-1409).

(Rodríguez de Ramos, 2022: XVIII), fue padrino de un hijo de Juan Fernández y Ana de Sacedo y, en el mismo año, del de Luis Sánchez (Agulló, 1968: 24); también fue testamentario, junto con Alonso Pérez, de Luis Sánchez, y los dos hermanos se hallan en la partida de defunción de Luis Sánchez, muerto el 28 de marzo de 1627 (Agulló, 1968: 24; Rodríguez de Ramos, 2022: XXII).

Juan Berrillo costeó libros en Madrid al menos desde 1596, así el *Libro áureo de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara, que ya se había publicado en 1528⁶ (Blanco, 2009: 462). Puede que empezara antes, pues algunos ejemplares del *Libro de la buena educación y enseñanza de los nobles* de López de Montoya⁷ indican «Juan Verrillo» aunque, según Pollet (2023: 2, 10), podría haberse añadido después⁸. Escribió que sepamos dos dedicatorias a Juan Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, al que también le dirigieron obras autores como Lope, Luis Belmonte y Suárez de Figueroa (Vega, 1991: 202-203, 205; Satorre, 2002: 30, 111, 133), en cuya *La constante Amarilis* aparece bajo disfraz pastoril (Satorre, 2002: 209, 215, 219, 235)⁹. El Marqués llevó a cabo una campaña literaria e iconográfica para defender el nombre de su padre, el conquistador de Chile García Hurtado de Mendoza, criticado por Ercilla en *La Araucana* (Vega, 1991), y el librero se sumó a ese empeño. Berrillo le ofreció al Marqués *Cuatro comedias famosas de Don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*¹⁰ y, aunque dice que «siempre han hallado mis cosas mecenas y protector en Vuestra Señoría», no hemos encontrado ninguna prueba anterior; la licencia está a nombre de Antonio García, no de Berrillo, que debió de hacerse con ella; la obra ya se había publicado en Córdoba en 1613 con otro título¹¹ (Vega, 2021: 99a). También le dedicó

⁶ Antonio de Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, Madrid: Luis Sánchez, 1596 (British Library: 8409.a.16^r).

⁷ Pedro López de Montoya, *Libro de la buena educación y enseñanza de los nobles*, Madrid: viuda de Pedro Madrigal, 1595.

⁸ Así ocurre con los ejemplares de UB y USA (BG/22.265), mientras que no consta en BNE (R-8.290).

⁹ Cristóbal Suárez de Figueroa, *La constante Amarilis*, Valencia, junto al molino de Rouelle, 1609 (BNE: R-13. 345).

¹⁰ *Cuatro comedias famosas de Don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio [...] recopiladas por Antonio Sánchez*, Madrid: L[uis] S[ánchez], a costa de Juan Berrillo, 1617 (BNE: R-2.449).

¹¹ *Cuatro comedias de diversos autores*, Córdoba: Francisco de Cea, 1613 (BNE: R-11.181).

al noble el libro de Hevia Bolaños, *Curia Filípica*¹². La licencia está a nombre de otro librero, Miguel Martínez, en un caso similar al anterior. En la dedicatoria Berrillo habla de «las obligaciones que me corren para ofrecerle este pequeño don», y su «grandiosa virtud como herencia de sus antepasados» (s. p.), frase que, si bien se podría considerar tópica, tiene otro sentido si la relacionamos con las críticas de Ercilla.

Se ha subrayado su importancia en la reedición del *Lazarillo expurgado* (1573), ya que el 15 de abril de 1599 el Consejo de Castilla le concedió licencia para imprimirlo en un solo volumen junto con el *Galateo español* de Gracián Dantisco y *Destierro de ignorancia* de Rinaldi, en traducción de Dantisco (Martino, 1999: 71; Moll, 2008: 33; Egoscóabal, 2021: 9)¹³.

El último libro que hemos localizado que costeara¹⁴ fue *Novus et*

¹² Juan Hevia Bolaños, *Curia Filípica*, Madrid: viuda de Fernando de Correa, a costa de Juan Berrillo, 1622 (UGR: BHR/A-005-263).

¹³ Anónimo, Lucas Gracián Dantisco y Horazio Rinaldi, *Lazarillo, Galateo español, Destierro de ignorancia*, Madrid: Luis Sánchez, casa de Juan Berrillo, 1599 (Bibliothèque Mazarine, París: 45931). No siempre Luis Sánchez imprimió las tres obras juntas, ni con los mismos datos (Rodríguez López Abadía, 2015; Rodríguez, 2016). En la UO (CEA-013) se conserva un ejemplar solo del *Lazarillo*, pero sin licencia y no menciona a Berrillo; no se incluye su nombre en la portada del ejemplar de la *Hispanic Society of America* (PQ 6412 M5. C67 1599), pero sí en la licencia (Martino, 1999: 70, 72); lo mismo en el *Galateo. Destierro* (Museo Cerralbo: XII. 2638), aunque este volumen, a pesar de indicarlo, no contiene el *Lazarillo*.

¹⁴ Además de los reseñados en estas páginas, recogemos los siguientes libros costeados por Juan Berrillo (y publicados en Madrid: Luis Sánchez, salvo indicación contraria): Jorge Manrique, *Las coplas de don Jorge Manrique*, 1598 (BNE: R-7.901); Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida* [1582], 1600 (BNE: R-7.792); Pedro Mexía, *Silva de varia lección* [1540-1550-1551], 1602 (BNE: 2/44.122); Jerónimo Paulo de Manzanares, *Estilo y formulario de cartas familiares* [1600], Madrid: Alonso Martín-Juan de la Cuesta, 1607 (BNE: R. 4.538); Claudiano, *Robo de Proserpina*, Madrid: Alonso Martín, 1608 [aprobación y licencia de 1603] (BNE: 3/46.681); Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias [...]* [1590], Madrid: Alonso Martín, 1608 (BNE: R. 39.775); Lorenzo de Zamora, *Monarquía mística de la Iglesia [...] segunda parte* [1601], Madrid: Juan de la Cuesta, 1611 (BNE: 3/52.349); Fray Luis de Granada, *Libro de San Juan Climaco, llamado Escala Espiritual* [1576], Madrid: Juan de la Cuesta, 1612 (USE: A 079/190); Juan Arce de Otálora, *Summa nobilitatis hispanicae et immunitatis regionum tributorum* [1553], 1613 (BNE: 2/36.662); Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Poema trágico del español Gerardo. Primera Parte*, 1615 (BNE: R-1477), y al menos la *Primera Parte* de las ediciones completas de 1621 y 1623 (BNE: R-6.802 y R-1.709); García de Gironda, *Tractatus de explicatione privilegiorum*, 1617 (BNE: 2/46.61); Francisco del Castillo, *Nuestra Señora de los Remedios de la Merced de Madrid [...] y Diferentes Rimas [...] con una Centuria de la limpia Concepción de Nuestra Señora*, Madrid: Diego Flamenco, 1619 (Biblioteca

methodicus tractatus de repraesentatione de Blas Robles Salcedo de 1624¹⁵.

Juan Berrillo hizo inventarios y tasación de bibliotecas, así, junto con Francisco de Robles, la de García de Loaysa Girón, arzobispo de Toledo (Agulló, 1992: II 33; Rodríguez Pérez, 2018: 144), o la de Diego González Dulce y su hija Elvira para la dote de la joven (Moll, 1997: 16). Puede que también fuera impresor, pues hay testimonios de compra de papel por su parte (Agulló, 1992: II 33, 34; Dadson, 2008: 262), así como de trabajos de impresión en 1606 para la iglesia de San Justo y Pastor (Agulló, 1968: 24), con la que tuvieron relación los Zayas.

Alonso Pérez y Juan Berrillo, como fiscales de libros del Consejo Real de Castilla (Sánchez Mariño, 1955-1956: 275; Cayuela, 2005: 126-127), fueron acusados por el impresor sevillano Juan Serrano de Vargas de irregularidades (Espejo y Alías, 2006) en el manuscrito *Memorial dado por Joan Serrano de Bargas, maestro impresor de libros en Sevilla, en julio de 1628 sobre los excesos en materia de libros*¹⁶.

Juan Berrillo, como hemos visto, estuvo relacionado con la familia Carasa, así como con Alonso Pérez y Luis Sánchez; fue un importante librero de Madrid, costeó, que hayamos localizado, la impresión de 16 libros, un número muy pequeño frente, por ejemplo, los 65 de Alonso Pérez (Peraita, 2008: 355), y parece que se ocupó de la licencia de cinco¹⁷, pocos, aunque algunos fundamentales para la literatura española como la reedición del *Lazarillo* expurgado; puede que ejerciera tareas de impresión y realizó trabajos para el Consejo Real de Castilla, aunque fue criticado por ello. El hecho de que escribiera dedicatorias puede entenderse como un esfuerzo para escapar de la esfera meramente comercial en la que se movían los libreros e impresores, que en algún caso fueron criticados por no ser personas entendidas (Dadson, 2001:

CAM Joaquín Leguina: A-2705; en la portada se indica que Juan Berrillo es mercader de libros de la calle de Santiago; la *Centuria* tiene portada propia, sin el nombre de Berrillo, y paginación independiente).

¹⁵ Blas Robles Salcedo, *Novus et methodicus tractatus de repraesentatione: in tres libros divisus*, Madrid: Juan González, 1624 (Fondo histórico UCM: BHDER 12.050).

¹⁶ BNE: Mss/19704/7; el año 1628 aparece en el propio manuscrito, y la ficha de la BNE señala que no puede ser anterior; no seguimos, por tanto, la fecha 1625 dada por Domínguez (1926: 224-227).

¹⁷ Según Agulló (1992: II 33-34) pidió licencia para más, pero no los hemos localizado, por lo que puede que no llegaron a imprimirse.

99), y especialmente por su deseo de ascenso social (Peraita, 2008: 356). Ese mismo deseo pudo ser el germen que le llevara a ser fiador de Fernando de Zayas, que gracias a su apoyo podría convertirse en caballero de la Orden de Santiago.

3. EL EXPEDIENTE DE SANTIAGO DE DON FERNANDO DE ZAYAS Y SOTOMAYOR¹⁸

3.1. El resumen de los informantes. Transcripción y observaciones

El proceso está contenido en un cuadernillo con siete folios sin numeración (i-vii), en un comienzo, con informaciones dispares, a lo que le siguen 52 folios (1-52) debidamente numerados con el contenido de las declaraciones y el proceder de los informantes. El primer folio es el mandado del rey para realizar las informaciones; ii y iv están en blanco; iii contiene las preguntas del interrogatorio; v, una genealogía del pretendiente, y vi y vii constituyen un resumen (va suelto, o des encuadernado) dirigido al Rey de lo obtenido en la información recabada en Los Santos de Maimona, Zafra y Madrid y fechado el 11 de mayo de 1628.

Se trata de la síntesis que los informantes, don Juan de Orellana Pizarro y el doctor Gálviz de la Bastida, envían al Rey, apuntando las claves más importantes del interior del proceso. Es cierto que se pueden perder algunos detalles y matices, que pueden anotarse al hilo de cada declaración en particular, sobre los que atenderemos en las páginas posteriores. De esta introducción se desprende que hay dos núcleos familiares muy bien diferenciados. El núcleo extremeño y el madrileño. El primero estaría constituido por el abuelo paterno de la escritora (el doctor Francisco de Zayas), que nació en Los Santos de Maimona, lugar del que parece haber salido siendo muy pequeño, por lo que los informantes dicen haber realizado las oportunas comprobaciones a partir de su hermano Gonzalo de Zayas (tío de don Fernando y tío abuelo de doña María) y sus bisabuelos paternos (doña Inés Sánchez, natural y vecina de Los Santos y su marido don Alonso de Zayas, vecino de este

¹⁸ De ahora en adelante nos referiremos al documento, citado al comienzo, que se encuentra en el AHN, signatura OM-CABALLEROS_SANTIAGO, Exp. 9156.

mismo lugar, pero nacido en Zafra). La rama madrileña, sin embargo, estaría compuesta por la abuela paterna de la escritora, doña Luisa de Sotomayor, y sus padres, don Antonio de Sotomayor y doña Catalina de Zayas.

De manera muy general, Pizarro y Gálviz de la Bastida dejan constancia, a modo de titulares o ideas destacadas, repartidas en uno y otro bloque, de que Fernando de Zayas tiene unos parientes (Felipe de Zayas, fallecido entonces, Pedro de Zayas y García de Eslava y Zayas) que son bisnietos de los abuelos paternos (anotamos que erróneamente los informantes escriben maternos), y que son clérigos de la Orden y conventuales de San Marcos de León. El parentesco de este importante y, a nuestro juicio, determinante grupo de familiares se explicita minuciosamente, confusiones incluidas, en el interior del expediente y lo abordaremos a continuación. La segunda idea apunta directamente al bloque madrileño y se refiere al tío directo de la escritora, el hermano menor de don Fernando, don Alonso de Zayas, y al tío abuelo de la misma, García de Sotomayor y Zayas. Ambos fueron «caballeros del hábito de san Juan de justicia», así es como nombran todos los testigos a estos dos familiares. Esto prueba que tuvieron también que someterse a las pruebas de la calidad de la sangre pertinentes y que debieron obrar conforme a la dignidad y nobleza que se supone propia de tal hábito, dado que existía la distinción entre caballeros de justicia y caballeros de gracia, como indica la célebre archivera Javierre Mur (1948: 15). Los primeros tenían que pasar todas las pruebas y los segundos eran nombrados con la concesión del Gran Maestre de la Orden.

Este importante documento pone de relieve los vínculos familiares intrínsecos de los Zayas y su radio de influencia, independientemente del contexto social del pretendiente del que conocemos ya buena parte. Es necesario, no obstante, en esta revisión biográfica replantearnos la autonomía de la familia Zayas y Sotomayor como entidad por uno y otro núcleo. No sabemos si alguna poderosa familia, como los Lemos, ayudó a colocar a don Fernando en el punto de mira de tan codiciada merced. Lo que sí sabemos ya es que el padre de la novelista, independientemente de su realidad socioeconómica y su posición real en el Madrid de la época, tenía contactos dentro de su propia familia como para acercarse, de un modo u otro, a la Orden.

Dicho esto, quedaría hacerse unas preguntas: ¿Qué vínculo, personal y familiar, unía a este grupo de clérigos y conventuales con don Fernando?, ¿de qué forma se constata la nobleza de la familia Zayas en Los Santos de Maimona a través de don Gonzalo de Zayas, tío de don Fernando?, ¿qué sabemos de Inés Sánchez y de Alonso de Zayas, bisabuelos de la escritora?, ¿qué datos refleja el proceso del doctor Zayas y su esposa?, ¿qué importancia tenía pertenecer al hábito de San Juan?, ¿qué sabemos o qué puede deducirse de los Sotomayor? Antes de desarrollar estas cuestiones, transcribimos por vez primera este clarificador documento¹⁹:

[f. vi r.] Las informaciones de la calidad de don Fernando de Çaias que vuestra alteça nos mandó hacer emos hecho y lo que rresulta dellas es quel pretendiente es natural desta villa de Madrid y que su padre, el dotor Francisco de Çaias, lo fue de la villa de los Santos, de adonde fuera natural Inés Sánchez, su madre, y la abuela paterna del dicho pretendiente, y de adonde fue vezino Alonso de Çaias, que fue natural de la villa de Çafra, y ansi mismo consta que el dicho dotor Francisco de Çaias y su padre, Alonso de Çaias, fueron hijos dalgo de sangre según fuero de España, goçando de las exençiones, fueros y privilexios que goçan los que verdaderamente lo son y, aunque esto no se pudo verificar en la villa de los Santos en cabeça del dicho dotor Çaias por aver salido de la villa pequeño, se verificó en cabeça de su hermano Gonçalo de Çaias que fue el que quedó en la villa y enesta consta no averse correpartido nunca contribuçión alguna sino aver sido libres de semexantes derramas por rraçón de su nobleça. Y en la villa de Çafra, por los testigos en ella examinados, consta ansimismo que el dicho Alonso de Çaias, abuelo paterno del pretendiente, fue hijo dalgo y goçó de los privilexios de tales, en comprobación de lo qual vimos los padrones de aquella villa y no hallamos en ellos al dicho Alonso de Çaias por rraçón de aver sido hijo dalgo y no aver correpartido. Y esto en [f. vi v.] quanto a la nobleça de su padre y abuelo paterno, del dicho don Fernando de Çaias. Y en quanto a su limpieça y la de Inés Sánchez, todos los testigos contestan en ella teniéndola por cierta por [...] así por no aver oido deçir contra ella, como por sus actos positivos que conosçen en sus biznietos de los abuelos

¹⁹ Esta, y las contenidas en todo el trabajo, es una transcripción paleográfica que guarda fidelidad al texto original, salvo por la inserción de tildes, signos de puntuación y uso de mayúsculas.

maternos²⁰ del dicho don Fernando que son el del licenciado Felipe Çaias que oi es muerto y los de el dotor Garçía deslaba y el licenciado Pedro de Çaias que son conventuales de san Marcos de León. Y la rraçõn porque muchos de los testigos de la villa de Los Santos no conosçieron a su padre del pretendiente es porque saliõ de allí mui pequeño, como ellos rrefirieron, y no bolbió más a la dicha villa. Pero aquesto se enmienda con la prueba que en esta villa se a hecho de la calidad del pretendiente y su madre y abuelos maternos por aver sido todos naturales desta dicha villa, por la qual consta ser la naturaleza del pretendiente y aver sido la de su madre y abuelos maternos esta dicha villa de Madrid, y ansimismo consta por la declaraçión de todos los testigos enella examinados, que fueron 23, quel pretendiente y su padre y madre y abuelos maternos es y fueron hijos dalgo de sangre al uso y fuero de España y limpios cristianos viexos, en que todos los suso dichos testigos contestan, verificándolo con las rraçones que por sus dichos pareçiera y con los actos positivos que todos los más de ellos conosçieron, como fue el hábito de san Juan de Justiçia [f. vii r.] que conosçieron en don García de Sotomaior y Çaias que fue cavallero del dicho hábito y hermano lexítimo de padre y madre de doña Luisa de Sotomaior y Çaias, madre del pretendiente²¹, y por el de don Alonso de Çaias, hermano menor del pretendiente, y hijo lexítimo que fue de los dichos sus padres el dotor Çaias y doña Luisa de Sotomaior, el qual fue tan bien cavallero del dicho hábito de san Juan de Justiçia. Todo lo qual hallará vuestra alteça que se corresponde puntualmente a lo actuado en esta informaçión, según lo qual podrá siendo servido y administrando justiçia despacharse. Fecha en Madrid a onçe de maio de 628.

Don Juan de Orellana Piçarro
Doctor Gálviz de la Bastida

²⁰ Aunque se lee «maternos», se trata de un lapsus de los informantes, dado que los parientes de los que va a hablarse son descendientes de la rama extremeña de don Fernando, por lo tanto, habría que decir «abuelos paternos», como se podrá ir observando en las declaraciones de los testigos de Los Santos y de Zafra.

²¹ Por los datos recogidos en este estudio, se debe certificar que se trata del hermano mayor de Fernando de Zayas y que, de nuevo, es un error de los informantes.

3.2. La familia extremeña de Fernando de Zayas en el proceso de Santiago

3.2.1. Relación de los testigos extremeños del proceso

3.2.1.1. Testigos de Los Santos de Maimona:

- 1: Licenciado Gonzalo de Villamayor, clérigo, presbítero y comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Llerena.
- 2: Licenciado Juan de Amaya, clérigo presbítero y teniente de cura de los Santos de Maimona.
- 3: Garci Pachón Fuentes, vecino de Los Santos y alcalde de la villa.
- 4: Diego Gordillo Pachón.
- 5: Pedro de Aguilar, presbítero y natural de Los Santos.
- 6: Lorenzo Llanes Gordillo.
- 7: Gonzalo Pérez Escribano, presbítero.
- 8: Alonso Gómez de Trasmonte.
- 9: Crisponal Gordillo de Villamayor.
- 10: Alonso Ramírez Sastre.
- 11: Licenciado don Juan Jaramillo, clérigo y presbítero.
- 12: Felipe Sánchez.
- 13: Juan Pachón de la Parra, presbítero.
- 14: don Fernando de Caravajal.

3.2.1.2. Testigos de Zafra:

- 15: Licenciado Juan de Peralta Jaramillo, presbítero y natural de Zafra, notario del Santo Oficio de la Inquisición de Llerena.
- 16: Juan Bueno Zambrano.
- 17: Miguel García.
- 18: Fernando Esteban Rodríguez.
- 19: Juan Fernández Cumplido.

20: Juan Mejía de León.

21: Don Álvaro de Mendoza y Rocha, vecino y natural de esta villa y alcalde de la Hermandad por el Estado de los Hijosdalgo.

22: Juan González de Maqueda.

23: Don Pedro de Mendoza, presbítero.

24: Francisco de Albendea.

25: Crisponal Rodríguez.

26: Esteban Martín.

3.2.2. Las declaraciones

Como observación, apostillamos que hemos querido ofrecer algún detalle de todas las declaraciones, pero muchas veces se insistía en lo mismo. No es este el lugar en el que queremos trasladar el texto íntegro, ni una transcripción completa o definitiva, sino un mosaico parcial, provisional e introductorio, lo suficientemente completo para que el lector conozca lo contenido en las informaciones, con los equívocos y contradicciones en las que se incurre. Han llamado nuestra atención las preguntas primera y cuarta (véase anexo II), por ser las que dan más información sobre la familia. La segunda es la relativa a la edad de los testigos. En la tercera siempre se contesta en favor de los matrimonios legítimos de los familiares del pretendiente. La quinta, que habla de Inés Sánchez, bisabuela de la escritora, apenas nos informa de la misma, pues siempre se repite el mismo dato, salvo alguna peregrina excepción, razón por la cual hacemos escasas menciones, aunque hubiera sido de sumo interés obtener alguna información más. La sexta es la referente a los trabajos no mecánicos ni manuales del pretendiente y sus familiares. A esto siempre se contesta en favor de ellos. No se responde a las tres cuestiones siguientes. La respuesta a la décima, que alude al hecho de haber sufrido una posible prisión, es en todos los casos negativa, y no añade información de interés.

El primero de los testigos es Gonzalo de Villamayor, vecino y natural de la Villa de Los Santos y comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Llerena. Dice no conocer ni a don Francisco, ni a don Alonso, ni a

Inés Sánchez, pero, por su declaración, sí parece tener noticias de ellos. En la cuarta pregunta (ff. 1v.-2r.) declara conocer al tío del pretendiente:

conosçió este testigo a Gonçalo de Çaias, vezino y natural que fue desta villa y hermano legitimo de padre y madre del susodicho doctor Francisco de Çaias, a quien lo vio goçar y ser exento de las contribuçiones hordinarias con que acuden los honbres llanos, y que demás desto en su sepultura questá en la Iglesia Mayor desta villa están sus armas (f. 1v.).

De igual modo añade que «los oídos que tiene de la calidad de las personas rreferidas son de más de cien años aesta parte, en todo el qual tiempo y, en otro mucho antes que alcançaron los abuelos deste testigo y padres de sus padres, nunca oieron ni entendieron otra cosa en contrario de lo que tiene dicho» (f. 2r.). Como tantos vecinos del lugar y más ostentando la posición de este testigo:

conosce a sus sobrinos de una prima hermana del pretendiente que oi vive enesta villa que son rreligiosos de la horden de Santiago y conventuales en San Marcos de León, los cuales son el licenciado Felipe de Çaias, que oi es muerto, y el doctor Eslaba y Çaias y su hermano el licenciado Pedro de Eslaba y Çaias (f. 2r.).

El segundo testigo, Juan de Amaya (f. 2v.), clérigo y teniente de cura en Los Santos, dice que conoce al pretendiente y a su padre, el doctor Francisco de Zayas (algo no demasiado usual en esta parte del proceso, pues parece que el doctor Zayas, a pesar de haber nacido en Los Santos, no es conocido personalmente, o tratado, por muchos, por lo explicado acerca de que se instaló en Madrid, saliendo temprano de la villa). De las páginas que seguirán se deduce que no debió de volver con frecuencia, o nunca, a su lugar natal. Amaya considera a esta familia hidalga por las «armas que en su sepultura y puerta de su casa tubo» (f. 3r.) y porque dice que vio que el doctor gozó de las exenciones propias de su clase. Añade, en prueba de la dignidad de los Zayas, «conocer a el doctor Garçia de Eslaba y Çaias y a su hermano el licenciado Pedro de Çaias, que son rreligiosos de la horden de Santiago y son sobrinos del dicho pretendiente y hijos de una prima hermana suia, por ser nieta del dicho Alonso de Çaias» (f. 3r.). A la quinta pregunta, en lo referente a Inés Sánchez, tal y como apuntan todos los testigos que tuvieron noticia de la misma, señala «que toda su vida a oído decir ansi a sus padres como a

otras muchas personas que conosciéron a Inés Sánchez que fue linpia cristiana biexa y por tal tenida y rreputada» (f. 3r.).

La declaración de Garci Pachón Fuentes, tercer testigo (f. 3v.), comienza refiriendo que no conoce ni al pretendiente, ni a su padre, pero que de sus abuelos paternos, Alonso de Zayas e Inés Sánchez, ha oído hablar a sus mayores, que los conocieron y trataron (f. 4r.). Añade que conoció «a Gonçalo de Çaias, hermano de padre y madre del padre del pretendiente», y que lo vio gozar de todas las exenciones tributarias propias de su nobleza. Se repite el hecho de que este testigo conoce los «actos positivos» de los hermanos Eslava, a quienes vuelve a llamar sobrinos de don Fernando e hijos de una prima hermana suya (f. 4r.).

El cuarto testigo, Diego Gordillo Pachón (f. 4v.), dice que conoce al pretendiente y que no conoció a su padre, Francisco de Zayas, pero tuvo noticia de él. Menciona a don Alonso de Zayas y a doña Inés Sánchez y de don Alonso dice que fue «natural de la villa de Çafra ques del estado del Duque de Feria» (f. 4v.). Anotamos esta cita, aparentemente intrascendente aquí, por mencionar al duque de Feria, personaje que adquiere cierta importancia en este expediente y del que no se habla en el resumen dirigido al Rey que encabeza estas informaciones:

y que en las veçes queste testigo a sido alcalde hordinario desta villa, que ansido çinco o seis, no a visto en los libros del rrepartimiento que los susos dichos se les aia hecho ninguno maior ni menor, antes a visto, por ellos, no aver pagado, sino aver goçado delos fueros y exençiones y previlexios conçedidos y devidos a los hijos dalgo (f. 5r.).

Al final (f. 5v.) se cita de nuevo a los hermanos Eslava y Zayas, a quienes dice conocer, y se aporta esta información como una de las pruebas garantes del proceso.

El testigo quinto, Pedro de Aguilar, presbítero (f. 5v.), no conoce al pretendiente y no parece conocer a ningún miembro directo de la familia, aunque, como todos, los tenga por un linaje notable de la villa. Es joven, 50 años (f. 6r.), en comparación con el resto de testigos, afirmando que: «rrespeto de no aver quedado enesta villa ningún varón desçendiente del dicho Alonso de Çaias no a visto enesta villa, después que bibe este testigo los actos positivos de nobleça que pudiera ber si eneste tienpo vibieran enesta villa» (f. 6v.). Resulta extraño que no mencione, como casi todos, al

hijo de don Alonso, Gonzalo de Zayas, de quien varios vecinos de Los Santos y Zafra dan cuenta, si bien pudo ser demasiado pequeño en tiempos de la muerte del mismo. En cambio, conoce «al doctor Garçia deslaba y a su hermano Pedro de Çaias que son sobrinos del pretendiente» (f. 6v.), sumando toda la retahíla del parentesco ya conocida.

Lorenzo Llanes Gordillo interviene como sexto testigo (f. 7r.) y dice que «conosçe al capitán don Fernando de Çaias y Sotomaioir, pretendiente del hábito de Santiago». Por el contrario, no conoce a su padre, Francisco de Zayas, pero sí a su hermano Gonzalo de Zayas (f. 7v.). Este testigo vuelve a mencionar a los hermanos Eslava (f. 7v.).

El testigo séptimo, Gonzalo Pérez Escribano (f. 8r.), realiza una declaración bastante completa y documentada, en tanto en cuanto advierte conocer a don Fernando, pero, salvo que esté generalizando, parece que conoció a toda la saga: Francisco de Zayas, Alonso de Zayas e Inés Sánchez «todo lo qual sabe por averlos conoscido y tratado» (f. 8r.). Esto es verosímil si se tiene en cuenta que tiene 90 años. Dice que los vio siempre ser tratados «como honbres prinçipales y ansi mismo, teniendo en la puerta de su casa y sobre la sepultura de su entierro, el escudo de sus armas y las de sus pasados» (f. 8v.). Conoce a los hermanos Eslava y sobre Inés Sánchez, abuela de don Fernando, comenta: «mujer linpia y libre de toda mala rraça y que, a no serlo, el dicho don Alonso de Çaias no casara conella, así por ser de la calidad que tiene dicho, como por ser en aquella era mui querido del conde de Feria, a quien servía» (f. 9r.). Podría deducirse que cuando se casaron don Alonso y doña Inés, éste servía a la casa de Feria.

Declara Alonso Gómez de Trasmonte (f. 9r.), ¿hermano del arquitecto Juan Gómez de Trasmonte?, que no conoció al pretendiente, pero sí al doctor Zayas, su padre, y a sus abuelos Alonso e Inés. No hay nada diferente en las declaraciones y también conoce a los casi siempre nombrados religiosos de Santiago: García de Eslava y Pedro de Zayas (f. 9v.).

Crisponal Gordillo de Villamayor, clérigo presbítero y notario del Santo Oficio de la Inquisición de Llerena (f. 10r.) y que, según los informantes, «xuró *in berbo sacerdotis* de decir berdad y de guardar secreto» (f. 10r.), declaró no conocer ni a don Fernando, ni a don Francisco, pero sí a Gonzalo de Zayas, tío de don Fernando (f. 10v.), y a los hermanos Eslava (f. 10v.).

Alonso Ramírez Sastre (f. 11r.) ni conoció ni tiene noticia del pretendiente. Menciona algo recurrente: las armas y el escudo de la puerta y sepultura de Alonso de Zayas (f. 11v.).

El testigo 11, el licenciado don Juan Jaramillo, clérigo y presbítero (f. 12r.), no conoce al pretendiente, pero tiene noticia de él y de su familia. Dice que don Alonso fue natural de Zafra de «adonde fue natural su bisabuelo Goncalo de Caias» (f. 12r.) (se refiere al bisabuelo de don Fernando). En la cuarta pregunta, que no aporta nada más con respecto a lo ya sabido, se vuelven a nombrar los sobrinos conventuales en San Marcos de León (f. 12v.).

Felipe Sánchez, testigo 12 (f. 13r.), comienza su declaración con un dato de interés sobre el pretendiente, que «lo a visto las veçes que a venido a esta villa». En respuesta a la cuarta cuestión del interrogatorio, añade el conocimiento de don García de Eslava y su hermano don Pedro (f. 14r.). Al final, se dice que este testigo fue «coxedor enesta villa del pecho y serviçio hordinario que pagan los hombres llanos», dato no aportado hasta el momento, y que de Alonso de Zayas nunca cobró ninguna cantidad de estos impuestos. Luego explica que no se refiere a cobrar de don Alonso, sino a cobrar de don Gonzalo de Zayas, su hijo y hermano de Francisco, y de esta forma queda enmendado: «donde dice que no cobró el pecho y serviçio hordinario de Alonso de Caias ha de entender a su hijo Gonçalo de Çaias, que fue a quien alcançó el testigo mientras rrecoxió el dicho servicio» (f. 14r.).

El testigo 13 (f. 14v.), Juan Pachón de la Parra, presbítero, vecino y natural de Los Santos, dijo que no conoce al pretendiente, pero que tiene noticia de que Francisco de Zayas fue natural de la villa de Los Santos y que vivió en la de Madrid. Sin embargo, dice haber conocido al abuelo paterno, Alonso de Zayas, y que sabe lo que le han referido sus familiares, pero también por lo que «oió a Gonçalo de Çaias, hijo lexítimo que fue de Alonso de Caias» (f. 14v.). También señala que vio a don Alonso vivir como un hombre respetado y reputado. Pachón añade algún detalle ya conocido sobre la importancia de esta familia:

aquesto sabe por la notoriedad que en esta villa ai de presente y a avido en los tiempos pasados de que los Çaias an sido y fueron hombres nobles y hijos dalgo de sangre, como se conosce por el escudo de las armas que tienen las casas en que bibió el dicho Alonso de Çaias y que su linpieza no a oido ni entendido cosa ninguna, antes sienpre la tubo por cosa probada y çierta. (f. 15r.).

En la pregunta referente a doña Inés, dice, tal y como aportan muchos otros testigos, que fue «linpia cristiana biexa, libre de toda mala rraça y por tal tenuta y rreputada» (f. 15r.).

El testigo 14, Fernando de Caravajal (f. 15v.), realiza una declaración extraña:

conosçe al pretendiente don Fernando de Çaias y que no sabe dónde nasciese y que a su padre no lo conosçió si bien tiene noticia dél y save que fue natural desta villa y que ansimismo tiene noticia de sus padres y abuelos paternos del dicho pretendiente y a oído deçir que se llamaron, él Alonso de Çaias y ella Inés Sánchez y que fue natural de la villa de Çafra y vezino desta de Los Santos de a donde fue natural la dicha su mujer y questo que tiene dicho es lo que sabe así por aver lo oido a sus maiores como a otros antiguos desta villa.

En definitiva, debió de ver al pretendiente en alguna de las ocasiones que viajó a Los Santos, pero no tener trato apenas, pues no conoce a familiares directos del mismo, ni siquiera sabe su lugar de nacimiento. Una vez más, los omnipresentes hermanos Eslava son conocidos de este testigo: «que conosçe a los bisnietos del dicho Alonso de Çaias que son del hábito y horden de Santiago y se llaman el doctor Eslava y Çaias y el licenciado Pedro de Çaias su hermano». Terminan aquí (f. 16v.) las informaciones de los vecinos que han sido examinados en Los Santos de Maimona. Los informantes declaran que fueron a ver en dicha villa los «padrones questa acostumbraba haver entre los hombres llanos», dejando claro que:

no estaban entre los rrepartidos Alonso de Çaias, abuelo paterno del dicho pretendiente, ni su hijo y hermano menor del dicho pretendiente²²,

²² Se refiere, sin lugar a duda, al hermano del doctor Francisco de Zayas, ya que en ningún caso es don Fernando hermano de don Gonzalo, sino su sobrino. Se trata de un lapsus de los esforzados informantes.

que se llamó Gonçalo de Çaias, por causa de que sienpre avían sido exentos de semejantes tributos por rraçón y en virtud de la notoriedad de su nobleça.

Los informantes, que han cumplido con el trabajo necesario en Los Santos, continúan sus investigaciones en Zafra para rastrear las raíces del linaje Zayas, pues allí nació el bisabuelo de la escritora, don Alonso: «en cumplimiento de la comisión, nos partimos a la Villa de Çafra questá desta de Los Santos media legua a hacer la averiguación hordinaria de la calidad de Alonso de Çaias, abuelo paterno del dicho pretendiente, natural que fue desta villa» (f. 16v.).

A partir de este momento todos los testigos serán naturales de Zafra y vecinos de la misma ciudad, aunque podrá advertirse que la cercanía de los dos lugares ha permitido a estos testigos obtener contacto e informaciones de los vecinos de Los Santos, donde vieron y conocieron a algunos de los familiares directos del pretendiente. A medida que van avanzando las informaciones extremeñas y se recogen los datos de Zafra, el lector podrá comprobar que las declaraciones son, por lo general, algo más escuetas y menos sustanciosas, seguramente porque don Alonso pasó casi toda su vida en Los Santos y su núcleo más cercano estuviera allí, mientras que lo que queda en Zafra son ascendientes de su linaje que ya se pierden en el tiempo.

El testigo 15 (f. 17r.) es el licenciado Juan de Peralta Jaramillo, presbítero vecino y natural de Zafra, pero con la dignidad de notario del Santo Oficio de la Inquisición de Llerena. Dice haber conocido a don Alonso de Zayas y a Gonzalo de Zayas, su hijo. En la cuarta pregunta, que es en la que más se alude a la nobleza de la familia, Peralta refleja de forma directa, por haberlo visto, la estimación que a la familia se tiene en Los Santos.

El testigo 16, Juan Bueno Zambrano (f. 18r.), no añade nuevos datos e incide en la fama familiar a través de lo que se contaba en la villa:

dixo que tiene oido y entendido de sus padres y maiores quel dicho Alonso de Çaias fue hijo dalgo de sangre según fuero de España y limpio cristiano biexo sin rraça de moro judío ni nuevamente converso en ningún grado por rremoto y apartado que sea y que aquesto lo sabe ansí por no aver oído decir lo contrario sino sienpre esto mismo como por la

notoriedad que dello ubo en esta villa el tiempo que bibieron aquí los maiores del dicho Alonso de Çaias (f. 18r.).

El testigo 17, Miguel García, indica que trató habitualmente al bisabuelo de la escritora: «conosció y trató a Alonso de Çaias, abuelo paterno del pretendiente, el qual fue natural desta villa, vezino de la de Los Santos, adonde aquel testigo lo trató y vio muchas veces» (f. 18r.). No aporta más que la estimación de toda la villa hacia esta familia (f. 18v.).

El testigo 18, Fernando Esteban Rodríguez (f. 18v.), tras decir que no conoce al pretendiente, ni a su padre, ni a su abuelo, reconoce que en Los Santos «conosció y trató a Gonçalo de Çaias, hijo del dicho Alonso de Çaias» (f. 19r.). Redundando en el conocimiento del tío abuelo de la escritora, insiste en que lo que sabe de la nobleza de esta familia:

lo sabe como cosa pública y notoria en esta villa y porque conoció a Gonçalo de Çaias al cual lo conosco el testigo estar y bibir en la villa de Los Santos, con estimacion y posesión de hijos dalgo y que goço de los fueros y exençiones de hijo dalgo y que su linpieça la tubo por notoria y constante y que nunca oió ni entendió contra ella cosa ninguna (f. 19r.).

Juan Fernández Cumplido (f. 19r.), testigo 19, declara no conocer a don Alonso de Zayas, pero sabe que «casó y bibió en la villa de Los Santos» (f. 19v.), que «siempre oió deçir dél que avía sido hijo dalgo notorio y que lo mismo avían sido sus padres y más maiores» (f. 19v.), y también «a Gonçalo de Çaias al qual conoció y vio estar en tal posesión de hijo dalgo tratándose y luciéndose como tal» (f. 19v.).

El testigo 20 (f. 20r.), Juan Mejía, realiza una declaración bastante rápida porque no conoce a ninguno de los familiares ni ha tenido noticia de ellos, sin aportar dato de interés.

El testigo 21, Álvaro de Mendoza y Rocha (f. 20v.), «Alcalde de la Hermandad por el Estado de los Hijos dalgo», parece estar desinformado, pues no conoce a la familia; sabe por un vecino de la villa que don Alonso estuvo casado en Los Santos, pero desconoce con quién. A la cuarta pregunta declara de manera muy escueta que «siempre, después que tubo uso de rraçon, se acuerda de aver oído toda su vida que el dicho Alonso de Çaias fue hijo dalgo de sangre, según fuero de España y limpio cristiano biexo y que ansi por averlo oído sienpre como por no aver oído lo contrario, tiene por cierto lo que tiene dicho» (f. 20v.).

La declaración del testigo 22, Juan González de Maqueda (f. 21r.), es también breve: no ha conocido a la familia, pero tiene cierta noticia de ella, pues menciona la relación con el duque de Feria al hablar de la calidad de don Alonso y sus padres: «a oído esto mismo de sus maiores y asçendientes del dicho Alonso de Çaias, en particular de uno que entiende que su padre sirvió y fue aio de su padre del duque de Feria» (f. 21v.).

En la declaración del testigo 23, don Pedro de Mendoza (21v.), que no conoce a la familia, en correlación con el testigo anterior, se dice que «asçendientes del dicho Alonso de Çaias sirvieron en esta casa del duque de Feria en tienpo que si no es personas de calidad conocida no las admitían a su serviçio» (f. 22r.).

El testigo 24, Francisco de Abendea (f. 22r.), dice que «conosçió de trato [...] y comunicación a Alonso de Çaias» y piensa que son hijosdalgo por lo que ha oído decir. Sí debió de tener cercanía con don Alonso, porque declara como testigo ocular: «a la quarta dixo que tubo y vio tener al dicho Alonso de Çaias por hijo dalgo» (f. 22v.), y repite que «lo sabe por la opinión y común estimación en que lo vio estar y tener de hijo dalgo y cristiano biexo y por aver oído a sus padres que lo avían sido los del dicho Alonso de Çaias» (f. 22v.).

Crisponal Rodríguez (f. 23r.), que no conoce a don Alonso y su mujer, dice que lo que sabe sobre su origen es porque «aquesto se lo oió a un tío suio que los conosçió». En la cuarta pregunta apunta «ques cosa pública y notoria en esta villa entre los honbres maiores de çinquenta años que Alonso de Çaias y sus maiores fueron hijos dalgo...».

El testigo 26 (f. 23v.), Esteban Martín, conoció al abuelo de don Fernando. Su espontaneidad queda patente cuando expresa que «no se acuerda propiamente de los nombres, pero bien save por averlo oído así a sus padres que los suso dichos se criaron en serviçio del Conde de Feria» (f. 23v.). En la cuarta pregunta, dice:

que sabe y tiene por çierto que Alonso de Çaias, abuelo paterno del dicho pretendiente fue hijodalgo de sangre según fuero de España [...] y que aquesto que tiene dicho lo sabe por averlo visto al suso dicho Alonso de Çaias tener y estimar por tal hijo dalgo de sangre y averlo visto enesta villa de Çafra con la [...] de la Hermandad por el Estado de los Hijos dalgo y quel maior acto positivo que ai para este testigo de la nobleça del dicho

Alonso de Çaias fue verle en serviçio del conde de Feria por aio de su hijo y que en aquel tienpo no se servía aquel príncipe sino de hombres nobles y hijos dalgo y que como tal le entregó la educaçión y enseañança del conde su hijo (f. 24r.).

Para finalizar con el periplo extremeño de los informantes, incluimos el término de sus averiguaciones en Zafra, antes del traslado a Madrid:

Este dicho día mes y año vimos para maior averiguación de la calidad del dicho Alonso de Çaias, abuelo paterno del dicho don Fernando de Çaias, pretendiente del hábito de Santiago, vimos los padrones y rrepartimientos hordinarios quenesta villa de Çafra se hiçieron los años treinta y quarenta, de aí en adelante y en todos ellos no hallamos a el dicho Alonso de Çaias, con lo qual y con el examen de testigos que teníamos en esta villa hecho, acordamos de partirnos a la villa de Madrid a la averiguación de la calidad del pretendiente y de su madre y abuelos maternos, lo firmamos (f. 24v.).

3.2.3. Conclusiones parciales

Podemos deducir de todos estos datos que don Fernando de Zayas era conocido en Los Santos por algunos de los testigos interrogados, que él mismo fue allí y parece que en más de una ocasión: ¿en qué fechas?, ¿por qué razón?, ¿en compañía de quién? Añadimos que, así como parecen estar bastante localizados muchos familiares, al que es posible que conozcan casi menos que a don Fernando es al doctor Francisco de Zayas, abuelo de doña María. ¿Por haber salido temprano como indican los informantes?, ¿por regresar en muy pocas ocasiones? Los mencionados Orellana y Gálviz de la Bastida indican en su resumen que nunca volvió a la villa, pero hay testigos que lo conocieron. ¿Fue durante la niñez?, ¿fue en Madrid?, ¿qué ocupaciones tendría esta figura tan desconocida?

Tal y como indican los informantes el tío abuelo de la escritora, Gonzalo de Zayas, fue una persona tenida en estimación y parece que muy conocida en la villa.

Es evidente que uno de los puntos importantes de este proceso es el que concierne a García de Eslava y Zayas y Pedro de Zayas, conocidos

por casi todos los testigos. Se desprende que este núcleo familiar tenía un importantísimo poder en el ámbito de la Orden de Santiago y, desde luego, en fechas contemporáneas al proceso (1628) ya habían estado, y estaban, en situaciones privilegiadas. Podemos demostrar en diálogo con investigaciones anteriores (Rodríguez de Ramos, 2022: XXIII) que había un trato absolutamente personal entre García de Eslava y Fernando de Zayas, siendo García de Eslava junto a don Fernando, ni más ni menos que testamentario en la muerte de doña María de Carasa, madre de la escritora, en 1642. Además, aunque haya pasado más desapercibido hasta la fecha, Agulló (1992: II 98) evidencia que Pedro de Zayas y Eslava, junto a Juana Sánchez de Almazán (como madrina), es padrino de un hijo de Alonso Jiménez y Ana de Obregón. Esto quiere decir que incluso la prima hermana de María de Zayas conoció a uno de estos reputados clérigos. No debe confundirse este Pedro de Zayas, que así lo llaman, alterando los apellidos, en este proceso, con un descendiente suyo (Pedro de Eslava y Zayas) que alcanzó, también, una notabilísima posición en la Orden y fue hermano de Francisco de Carvajal y Luna, Vicario General de la Provincia de León. Así, existe un curioso testimonio que relaciona todos estos datos en el AHN, en un documento perteneciente al segundo Pedro de Eslava y Zayas, fechado en 1677 (INQUISICIÓN 1555 Exp.5). Es estos legajos sin numerar, el testigo 4.º, que era un informado maestro de gramática y retórica de Los Santos de Maimona, responde a la pregunta 11, que versaba sobre si tenía parientes en la Orden, que fue hermano de Carvajal y Luna y, más importante para nosotros, añade que «tuvo por tíos paternos y carnales al [...] don García de Eslava y Zayas, prior que fue del convento de san Marcos de León y don Pedro de Eslava y Zayas, Vicario General que fue desta provincia». Además, en un libro de cuentas de la Orden de Santiago (AHN, OM, L. 1409 C N° 5, ff. 19v.-20r.) se habla del trienio del priorato en san Marcos de García de Eslava, añadiendo que se produjo del 8 de junio de 1649 hasta el de 1652 y que fue capellán de honor del Rey. También apunta (f. 13v.) que García de Eslava realizó las pruebas para entrar en la Orden en 1612. Con todo, es probable que, aunque don Fernando se movió en círculos de poder e influencia y estuvo en la esfera y servicio de los condes de Lemos, algo tuvieron que ver estos notables religiosos con la obtención del hábito de Santiago.

Otro aspecto que debe ser reseñado de forma obligada es el relativo a los condes de Feria. Los informantes pudieron omitir esta información por la ambigüedad de las declaraciones, pero los dos testigos que afirman que Alonso de Zayas sirvió al conde Feria dicen haberlo conocido. Tanto el testigo 26, que deja bien claro que fue ayo del conde de Feria y responsable de su educación (matizando previamente que también los ascendientes estuvieron en servicio del conde), como el 7, hombre longevo, pero de los mejores informados del expediente, no dan lugar a dudas acerca de que don Alonso sirvió a los condes de Feria. Las declaraciones 22 y 23 entran en confrontación con la 26 y la 7, dado que dicen que el padre de don Alonso de Zayas es el que fue ayo del «duque» de Feria. El testigo 22 no conoció a la familia y refiere hablar de oídas, advirtiéndose un confuso testimonio. Si bien menciona «duque», y no «conde», chocaría cronológicamente, haciéndolo casi imposible, si tuviésemos que pensar que es el tatarabuelo de la escritora (Gonzalo de Zayas, según declara el testigo 11, que es el único que nombra a este ascendiente tan remoto) el que se hace cargo de la educación del I duque de Feria, nacido en 1523. En todo caso, y de ser así, podrían ser fechas más concordantes con un don Alonso joven, aunque sospechamos que la utilización de la palabra «duque» fue imprecisa y solo entendible en el contexto de la enunciación. Es posible que se haya empleado ese título desde la época de la declaración (1628), momento en el que el ducado de Feria ya estaba más que asentado, pero que en todo momento se estuviesen refiriendo al condado. El testigo 23 tampoco conoció a la familia y solo dice que los ascendientes trabajaron para los condes de Feria.

Realizando un balance y una lectura crítica, sostendremos que los Zayas de Zafra, tanto don Alonso como su padre don Gonzalo, trabajaron para los condes de Feria. Añadiremos, de acuerdo con las declaraciones 7 y 26, que posiblemente el bisabuelo de doña María fuese el ayo, o de uno de los últimos condes de Feria, lo más plausible, o del I duque de Feria (menos probable cronológicamente), a juzgar por las fechas dadas, y siempre desde el punto de vista de los testigos. En todo caso lo que podemos decir con claridad es que, según este proceso, don Alonso y sus ascendientes sirvieron a esta importante familia nobiliaria, cuestión que no ofrece duda alguna.

3.3. La familia madrileña de Fernando de Zayas en el proceso de Santiago

3.3.1. Relación de testigos que declaran desde Madrid

- 27: Antonio de Cardona, caballero de la Orden de Santiago y mayordomo primero del Infante Cardenal.
- 28: Francisco Pérez Carrillo, capellán de honor de su Majestad y fiscal de su capilla.
- 29: Martín de Mendiola, presbítero, capellán de su Majestad y su procurador.
- 30: Pedro Díaz (¿Balmaseda?).
- 31: Melchor de Peñalosa, procurador de número de Madrid.
- 32: Juan de Obregón.
- 33: Felipe de Villadiego, aposentador de su Majestad.
- 34: Juan de Zamora, escribano de Madrid.
- 35: Gabriel de Heredia.
- 36: Fernando (¿Derrezas?), escribano de número de Madrid.
- 37: Pedro Meléndez.
- 38: Álvaro Carreño, gentilhomme de la Casa de Castilla de su Majestad.
- 39: Alonso (¿Sánchez?) de Baillo.
- 40: Jorge de Arellano, caballero del Hábito de Santiago.
- 41: Juan Berrillo.
- 42: Lucas de Urbina.
- 43: Andrés Montero de Espinosa.
- 44: Francisco Vázquez.
- 45: Francisco Sánchez de Almazán, alguacil de la Casa y Corte de su Majestad.
- 46: Alonso Pérez Falla, hombre hijodalgo y criado de su Majestad.

47: Maestro Gil González Dávila, cronista de su Majestad.

48: Luis de Vargas y Andrade.

49: Alonso de Navarrete, regidor de Madrid, familiar del Santo Oficio de la General Inquisición.

3.3.2. Las declaraciones

La parte madrileña de este documento comienza del siguiente modo:

En la villa de Madrid, corte de su magestad en primer día del mes maio deste ano de seisçientos y veinte y ocho anos, para averiguación de la naturaleza y calidad del pretendiente y la de su madre y abuelos maternos examinamos los testigos siguientes (f. 25r.).

El primer testigo en ser examinado fue don Antonio de Cardona, residente y vecino de la villa que se presenta como caballero de la Orden de Santiago y mayordomo primero del Infante Cardenal; dice que conoce a don Fernando y a su padre y madre, doña Luisa. Se adivina una relación algo cercana, pues tiene noticia de los abuelos del pretendiente precisamente porque se la «dio la dicha doña Luisa como por lo que oió a otras personas que los conosçieron y que entonces supo que se avían llamado el licenciado Antonio de Sotomaio y doña Catalina de Çaias y questos fueron naturales desta villa de Madrid» (ff. 25r.-25v.). Cardona se confunde en la cuarta pregunta y dice que Francisco de Zayas tuvo un hermano caballero de San Juan de justicia, cuando debiera decir Fernando, que es quien tuvo un hermano que vistió este hábito. Refiere, además, que doña Luisa «madre del dicho pretendiente, tubo un hermano de padre y madre que se llamó don García de Sotomaio y Çaias que fue cavallero del dicho hábito de san Juan de Justicia y pereció en la jornada de los Gelves» (f. 26v.).

El testigo 28 (f. 26v.), al que se cita como residente en la corte y capellán de honor de su majestad, Felipe IV, y fiscal de su capilla, también realizó el juramento «in verbo sacerdotis». Declara que conoce al pretendiente desde hace 40 años, remontándonos a tiempos del nacimiento de la escritora. Dice que «de los abuelos paternos no tiene notiçia porque la tiene mui larga de los maternos» (f. 27r.). Va a ser una constante en esta parte del expediente, y no lo vamos a citar siempre, el

hecho de que, en la cuarta pregunta, la que más información nos otorga, se diga que la nobleza del pretendiente también viene avalada porque don Fernando:

tubo un hermano de padre y madre que se llamó don Alonso de Çaias, el qual fue cavallero del hávito de San Juan de justiçia y que ansi mismo tiene notiçia de que doña Luisa de Çaias, madre del dicho pretendiente, tubo un hemano maior suio, de padre y madre, que fue también cavallero del hávito de San Juan de Justicia y se llamó don García de Çaias y Sotomaior, el qual murió en la jornada de los Gelves (f. 27v.).

Martín de Mendiola (f. 28r.), testigo 29, capellán del Rey y su procurador, conoce al pretendiente y a sus padres. Aporta una información única y totalmente desconocida en respuesta a la cuarta pregunta, pues comenta «por aver oído pública y xeneralmente que el doctor Francisco de Çaias fue collexial en el collexio de Bolonia y que para entrarse le hiçieron pruebas de su calidad» (f. 28v.) A esto añade lo ya sabido acerca de los hábitos de San Juan de Alonso de Zayas, el tío de doña María y de su tío abuelo, García de Sotomayor, también llamado García de Çaias y Sotomaior dependiendo del testigo. Como ocurría con Inés Sánchez, de doña Catalina de Zayas se cuenta siempre lo mismo: fue «linpia cristiana biexa sin rraça de moros, judíos ni nuebamente conbersos y que nunca oió lo contrario» (f. 29r.).

El testigo 30 es Pedro Díaz (¿Balmaseda?) (f. 29r.), quien dijo conocer a don Fernando desde hacía 52 años y parece tener conocimiento preciso de la familia. Este testigo pone de relieve la importancia y notoriedad de don Antonio de Sotomayor, el bisabuelo de la escritora. Lo hace en la cuarta cuestión, en referencia al pretendiente de quien fue abuelo (don Antonio): «avía sido tal hombre noble don Antonio de Sotomaior, su abuelo materno y ques notorio entre las personas que conosçen y conosçieron ansi al pretendiente como a sus maiores» (f. 30r.). También nombra a don Alonso de Zayas y dice haberlo conocido y que le parece que «avrá que murió más de quarenta años poco más o menos» (f. 30r.). De don García de Sotomayor dice que «avía muerto en serviçio de su magestad en la jornada de los Gelves» (f. 30v.).

El 31, Melchor de Peñalosa, procurador de número de Madrid (f. 31r.), dijo que conocía al pretendiente desde hacía 40 años «por averle tratado y comunicado la maior parte del» y a la familia por «averse criado

con el pretendiente y aver vivido junto a las casas de sus padres» (f. 31r.). Por esta relación de vecindad conoció a su hermano don Alonso de Zayas.

Interviene como testigo 32 Juan de Obregón (f. 32r.), escribano de número de Madrid, familiar y notario del Santo Oficio de la Inquisición. Salvo conocer al pretendiente y a los padres, su testimonio no le otorga ningún matiz o novedad al proceso.

Del testigo 33 (f. 33r.), Felipe de Villadiego, se dice que es aposentador de su Majestad. Se trata de un testigo bien informado; declara conocer al pretendiente, a sus padres y abuelos y a don Alonso de Zayas, que «fue Cavallero del hábito de San Juan de Justicia y murió con él avrá quarenta años poco más o menos» (f. 34r.). También indica que sus padres le dieron noticia de García de Sotomayor (f. 33v.).

El testigo 34 (f. 34r.), Juan de Zamora, fue escribano público de Madrid. De sus aportaciones cabe destacar, porque se nombra escasas veces, el hecho de que «sabe quel dicho dotor Francisco de Çaias fue collexial del collexio de los españoles en la çidad de Bolonia y que para entrar en él se le hiçieron pruebas calificadas de hijodalgo» (f. 35r.).

El testigo 35, Gabriel de Heredia, de 82 años, parece conocer todo el linaje de don Fernando (f. 35v.). De sus abuelos, «el licenciado Antonio de Sotomaior y doña Catalina de Zayas, a los quales dixo aver conoçido y tratado en sus casas en la calle del Avemaría» (f. 35v.). Parece que estas casas son las de los abuelos, pero resulta ambiguo, pues pudieron también ser las casas del doctor Zayas y su esposa Luisa de Sotomayor. En todo caso, la información sobre los Zayas se refiere al mismo barrio, cercano a la Iglesia de San Sebastián. Por lo demás, menciona a las personas habituales en esta parte, como son García de Sotomayor y Alonso de Zayas, del que dice fue «hermano maior del pretendiente» (f. 36r.).

El testigo 36 es Fernando Derrezas, o al menos así figura tanto en el nombre del testigo como en su firma, otro de los escribanos de número de Madrid que participa en este expediente (f. 37r.). Conoce al pretendiente y a sus padres y, aunque no conoció a sus abuelos, tiene noticia de ellos por sus ascendientes. En la cuarta pregunta no obtenemos nuevos datos y vuelven a citarse García de Sotomayor y Alonso de Zayas (f. 37v.).

El testigo 37, Pedro Meléndez (f. 38r.), de 61 años, conoce la rama materna, incluidos los abuelos de don Fernando. En la cuarta pregunta insiste, como todos, en que «conosçió dos hávitos de San Juan de Justiçia en la casa del dicho don Fernando de Caias» (f. 38v.).

Interviene como testigo 38 Álvaro Carreño, gentilhombre de la Casa de Castilla de su Majestad (f. 39r.). Conoció a los padres de don Fernando, pero no a sus abuelos. Carreño no presenta ningún dato adicional de los que, en la sucesión de declaraciones, se van acumulando.

El testigo 39, Alonso (¿Sánchez?) de Baillo (f. 40r.), nombra a su padre, también Alonso de Baillo, para expresar que este le transmitió que tuvo trato con García de Sotomayor, mientras que él conoció a don Alonso de Zayas (f. 40v.). Tiene interés que Baillo (padre) fue testigo en las pruebas de Alonso de Zayas para entrar en la Orden de San Juan (f. 40v.).

Jorge Arellano (f. 41r.), caballero de la Orden de Santiago, conoció a doña Luisa, pero no a don Francisco, padres de don Fernando. Se trata de un testigo joven, pues tiene más de 33 años (f. 41v.). En la cuarta pregunta se revelan algunos conocidos de la familia y dice «questo que tiene dicho lo sabe porque lo oió deçir así a sus padres y al Marqués de la Laguna, y a don Félix Arias y a otros maestros que conosçen a el pretendiente y conocieron a sus maiores».

Seguidamente, declara Juan Berillo (f. 42r.), testigo 41. Llama la atención que conozca a toda la familia del pretendiente, incluyendo a los abuelos y bisabuelos de la escritora. Por la segunda pregunta sabemos que el librero tiene 70 años (f. 42v.), lo que indica que estas familias debieron de conocerse desde fecha temprana, pues trató a varios ascendientes. En la cuarta pregunta Berrillo decide no nombrar el hábito de San Juan del hermano de don Fernando y de su tío: «por auer visto toda su vida los susodichos en hábito y en estimación de tales, y por no auer oído ni entendido lo contrario, y por otros actos positivos que en la familia del dicho pretendiente a conocido, que por ser notorios no los rrefiere» (f. 42v.). Y, en efecto, queda una escuetísima declaración de Berrillo, cuando a juzgar por la documentación de la que vamos disponiendo podría haber dado jugosos datos. ¿Qué le hace ser tan escueto?

La declaración del testigo 42, Lucas de Urbina, es extensa y parece que bastante documentada. Tiene 86 años y dice que conoce a toda la saga madrileña, pasando por los ya lejanos Catalina de Zayas y Antonio de Sotomayor (f. 43r.). Añade además que conoció a García de Sotomayor y a Alonso de Zayas, caballeros del hábito de San Juan de justicia (ff. 43v.-44r.). Aunque no refiere datos relevantes, sí podemos señalar que parece bastante veraz y, por su edad, pudo conocer a tantos familiares y ascendientes como dice.

La declaración de Andrés Montero de Espinosa (f. 44r.), testigo 43, de 60 años, es iluminadora, en tanto en cuanto pone de relieve que conoce a toda la familia, pero sobre todo confirma el núcleo familiar madrileño, no solo del pretendiente, sino de toda la saga: «y que a todos los sobredichos los conosció y trató, así por trato que con ellos tubo como por la uecindad de las casas en un mismo barrio y parrochia de San Sebastián» (f. 44v.). Nombra el barrio y parroquia de San Sebastián, lugar de importancia para la familia, donde se bautizaron don Fernando, doña María y su hermana Isabel, vinculando la ascendencia más lejana de la prosista con este barrio. Cita, como la mayoría, a García de Sotomayor y a Alonso de Zayas.

Escueto es el testimonio de Francisco Vázquez, «vezino y natural desta uilla, y maiordomo de los Propios y Pósitos della» (f. 45r.). Poco debe reseñarse al respecto, pues ni siquiera refiere los actos positivos del hermano de don Fernando y de su tío. Tan solo dice que tiene 55 años (f. 45v.) y que conoció al pretendiente y a sus padres (f. 45v.).

La siguiente declaración (f. 46r.) es la de Francisco Sánchez Almazán. Confirmamos que es el hermano de Luis Sánchez e hijo del impresor Francisco Sanchez y María de Almazán. Agulló (1992: 288), al hablar de Francisco Sánchez (padre), dice que tuvo un hijo llamado Francisco bautizado en San Justo el 1 de mayo de 1577, edad que cuadra perfectamente con los 52 años que el testigo dice tener (f. 46v.). Es una declaración sumamente interesante que demuestra que la familia de Luis Sánchez era una vieja conocida de la familia Zayas y Sotomayor, especialmente de los Sotomayor, y que ya Francisco Sánchez (padre de la saga) había conocido a la ascendencia del pretendiente. Indica Sánchez a los informantes «que tiene noticia de sus padres y abuelos maternos de dicho pretendiente, los quales fueron naturales desta uilla, según oió decir

a sus padres que los conocieron y comunicaron, y que se llamar[on] el licenciado don Antonio de Sotomaioir y doña Catalina de Çaias» (f. 46v.), a lo que añade en la cuarta pregunta, sumado a la nobleza y calidad de don Fernando «y por auer oído esto mismo a sus padres este testigo» (f. 46v.). Por lo demás, todo lo que refiere está dentro de lo ya sabido.

El testigo 46, Alonso Pérez Falla, hijodalgo y criado del rey (f. 47r.), de 63 años, dice que conoció a todo el linaje por vía de madre, incluidos Antonio de Sotomayor y Catalina de Zayas (f. 47v.). Con respecto al resto de preguntas no realiza un aporte superior a lo comentado.

El cronista del Rey, Gil González Dávila (f. 48r.), declara como testigo 47 (Rodríguez y Colón, 2023: 196). No conoce personalmente a los ascendientes de don Fernando, tan solo a él. Se deduce que son sus investigaciones como cronista las que le llevaron a tener noticia de la familia, mostrando la importancia de los Sotomayor en el Madrid de la época.

Luis de Vargas y Andrade (f. 49r.), de 50 años, dice no conocer a ningún ascendiente de don Fernando ni a su hermano y que todo lo que cuenta es de oídas. Su declaración es breve sin novedad alguna.

El último de los testimonios, el 49, corrió a cargo de Alonso de Navarrete (f. 50r.), regidor de la villa y familiar del Santo Oficio. Realiza una declaración bastante institucional, porque parece no estar muy informado. Conoció a Luisa de Sotomayor, pero no a su esposo, el doctor Zayas; se contradice expresando que conoció a los abuelos y a los padres («trató a los padres y abuelos maternos del dicho pretendiente como a vezinos y naturales desta uilla de Madrid», f. 50v.), cuando había dicho que de los abuelos solo tuvo noticia. Sin embargo, aclara, «questo se lo oió muchas ueçes este testigo a su padre, que conosçió y comunicó a los padres y abuelos maternos del dicho don Fernando de Çaias» (f. 51r.). Añade la información del hábito de don García de Sotomayor, pero se deja el de don Alonso. Acerca de declaraciones como esta, se pueden hacer interpretaciones o juicios sobre los que no obtendríamos la verdad.

El proceso finaliza con la visita de los informantes a la parroquia de San Sebastián a buscar la partida de bautismo de don Fernando de la que redactan una copia (ff. 51v.-52r.) para, de algún modo, confirmar que la filiación es cierta.

3.3.3. Conclusiones parciales

Varios testigos declaran que García de Sotomayor, tío abuelo de la escritora, murió en la jornada de los Gelves. No vamos a entrar aquí a analizar en cuál de todos los episodios relacionados con este asunto sería, porque no tenemos ninguna noticia. Si bien creemos que podrían descartarse los fechados a inicios de la centuria anterior.

Alonso de Zayas, hermano de don Fernando y tío de la escritora, también caballero de San Juan de justicia, habría muerto 40 años antes (o algo más) del expediente analizado, por lo que es muy posible que la escritora no lo conociese, dado que nace en 1590.

Los ascendientes de los Zayas-Sotomayor fueron estudiados por el cronista Gil González Dávila por ser una prestigiosa familia madrileña. Si bien este curioso historiador conoció a don Fernando y no a sus padres, ¿conocería a su hija?

El abuelo de la escritora, el doctor Francisco de Zayas, fue colegial del Colegio de los Españoles de Bolonia, por lo que tuvo que realizar pruebas para demostrar su nobleza y linaje para entrar en tan señera institución, donde posiblemente obtuvo el título de doctor.

El tejido sociocultural de los Zayas-Sotomayor en Madrid es de gran riqueza, relacionándose con todo tipo de dignidades, desde la Corte al clero, pasando por notarios y terminando en el mundo del libro. Se deducen relaciones de amistad y vecindad. Parece tratarse de una familia conocida y de larga trayectoria en la ciudad.

La familia de impresores de Francisco Sánchez conocía a los ascendientes de los Zayas y parece que se trataron. Si todo esto es cierto, es la antigua amistad familiar la que llevó a don Fernando a tratar con Sánchez y no los lazos de sangre entre las esposas.

La familia al completo, con ascendientes incluidos, parece ser del barrio de San Sebastián, en concreto de la calle del Avemaría, donde tenían casas.

Es importante reseñar la mención al marqués de la Laguna y a Félix Arias, que al parecer eran habituales conocidos de la familia. El testigo se refiere a ellos como maestros y se deduce que podrían haber muerto algunos de ellos y otros estar vivos. Por ello, ¿podría tratarse del conocido

Félix Arias Girón, fallecido en 1622? Se trata de un famoso militar y humanista, citado por Cervantes en los versos 82-94 del capítulo II de su *Viaje del Parnaso*, por Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* y en diversos lugares de su obra, y al que el mismo Fénix dedica algunas composiciones. Simón Díaz (1973: VI 22) da buena cuenta de los textos de este curioso personaje del campo literario lopesco, así como de los elogios que algunos autores le brindaron. Por la fecha de la muerte de Arias y sus relaciones, desde luego que parece posible que la escritora pudiese conocerlo, teniendo en cuenta que el escritor habla de forma elogiosa de la familia y que en 1622, y un año antes, la nieta de doña Luisa y el doctor Zayas, o la hija de don Fernando y doña María²³, estaba debutando con sus poemas preliminares en las obras de Miguel Botello y que quizás ya tendría compuesta la *Traición en la amistad* (Rodríguez de Ramos, 2022: XXVIII; Olivares, 2022: LXVI). Álvarez Baena también lo menciona.

Por último, llama bastante la atención el silencio del librero Juan Berrillo en la cuarta pregunta, no refiriendo los actos positivos que se supone que conocería, si tenemos en cuenta que dice que conoció hasta a los bisabuelos de la escritora y que debió de tener amistad con don Fernando de Zayas. Cada vez son más sorprendentes los vínculos entre la industria del libro y la familia de Zayas. Sorprende también que este librero que con toda seguridad tuvo que conocer a la escritora no se hiciera cargo de ninguno de sus libros.

4. RECAPITULACIÓN FINAL

Más que conclusión, utilizamos estas líneas para avisar al lector de que cuanto ha leído es tan solo una introducción a un universo nuevo, lleno de nombres, datos e informaciones que explicitan posibles vínculos con doña María de Zayas, sus padres y su familia, en general.

Sin embargo, ampliando el marco contextual y estableciendo un nexo con el que sería tiempo más tarde el futuro de la escritora, no puede

²³ Entendemos que así la verían algunos de sus coetáneos en momentos anteriores a su fama literaria, a juzgar por la notoriedad de sus familiares en el ambiente madrileño. Nos inclinamos a pensar que el linaje pesaba, en el Madrid de aquel tiempo, tanto o más que ser sobrina de Luis Sánchez.

evitarse poner el foco en el último hallazgo acerca de la vida de Zayas que realiza Sáez (2023: 329), en el que da noticia de la pobreza extrema que sufría doña María en una carta fechada en 1652, corroborando que falleció pobre de solemnidad, tal y como atestigua la partida de defunción, que data de 1653 (Agulló, 1970: 252) y en la que reparamos nosotros, incorporándola a los estudios de Zayas y al entonces complejísimo entramado de defunciones (Rodríguez de Ramos, 2014) y reproduciendo el original de archivo (Rodríguez de Ramos, 2022: XXXV). De este modo, la escritora que, pobre, sola y enferma afirmaba en su carta «yo que soy mujer principal» (Sáez, 2023: 329), expresando su rechazo a pedir dinero «de puerta en puerta», seguramente evocaba, o tenía presente, un pasado personal y familiar en el que esa palabra, «principal», parece cobrar especial relevancia a la luz de los papeles examinados aquí, en los que en varias ocasiones se hace referencia a la familia Zayas como noble, destacada y «principal». Ni hablaba a la ligera, ni parece mentir la escritora cuando afirmaba, en las postrimerías de su vida y de manera rotunda, aquellas palabras a los testamentarios de los Lemos. ¿Qué pasaría después de 1628? ¿Cómo serían en el plano económico los últimos 25 años de la escritora? ¿Cuándo comenzó el declive? ¿En vida de su padre? ¿Al morir este último? Sabemos que doña María de Carasa, mujer de don Fernando y madre de doña María moriría antes, en 1642 (Rodríguez de Ramos, 2014: 245 y Rodríguez de Ramos, 2022: XXIII), y a pesar de que, como acabamos de señalar, don Fernando deja de ser corregidor de la Encomienda de Jerez en ese mismo año, muere mucho más tarde, aunque no sabemos la fecha exacta. Si tenemos en cuenta las informaciones de Sáez (2023: 29) es posible que muriese bastante tarde (¿finales de los años 40, principios de la década de los 50?), dado que el Conde de Lemos aún en 1654 los daba por vivos a los dos, no solo a la escritora. El hecho de que Lemos se refiera también a este, y no solo a la doña María, para que se paguen los mandados de los testamentos, puede implicar que no solo exista la petición de auxilio de esta última (que parece no conocer directamente), sino que existiesen peticiones anteriores por parte de su padre, pues si el conde estuviese guiado, de primera mano, por la información que brinda la autora ya sabría que don Fernando había fallecido. A no ser que únicamente haya escuchado que, de forma general, los Zayas necesitasen dinero sin precisar quiénes. En todo caso, ¿tan escasa sería la fortuna de la familia

Zayas que la escritora no pudo mantenerse demasiado tiempo sola? ¿Dónde quedarían las rentas o casas en Extremadura y en Madrid? ¿Don Fernando y su mujer llegaron a tener casas propias? ¿Dónde se alojó la novelista en sus últimos años? La iglesia de San Justo en la que se expidió su acta de defunción es la iglesia de la que eran parroquianos sus tíos y su prima Juana Sánchez, aún viva. ¿Guarda ello alguna relación? Si por una remota posibilidad la acogieron en las casas de la calle de la Encomienda, ¿por qué fue enterrada de limosna? ¿Qué fue de don García de Eslava? Sabemos que estaba vivo en 1652, finalizando su mandato como Prior de san Marcos (en estas listas solían indicar si el priorato terminaba por defunción y no lo indica), el año crítico. ¿No pudo ayudar a su pariente de algún modo?

Para finalizar, pensamos que con este trabajo primero se abre un camino con no pocos interrogantes, pero con la certeza de que hay un rico mundo social y familiar en torno a la escritora. Creemos que, a pesar de trabajar para el Conde de Lemos, don Fernando era un hombre bien relacionado y tanto sus parientes como sus allegados estaban bien posicionados en diferentes esferas sociales. Muchos de los lazos aparecidos en el proceso provienen de viejas amistades, no solo ya del pretendiente, sino de las familias, como parece deducirse de la familia Sotomayor y el mundo del libro, que remonta sus alianzas a los primeros años de don Fernando de Zayas y Luis Sánchez (¿o incluso tiempos anteriores a sus nacimientos?). Aun excediéndonos en el espacio que debíamos haber dedicado, no hemos desarrollado la mayor parte de las cuestiones que han nacido de estas páginas. Queda abierta, por tanto, la investigación, por lo que emplazamos al lector a una segunda parte que pronto verá la luz.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

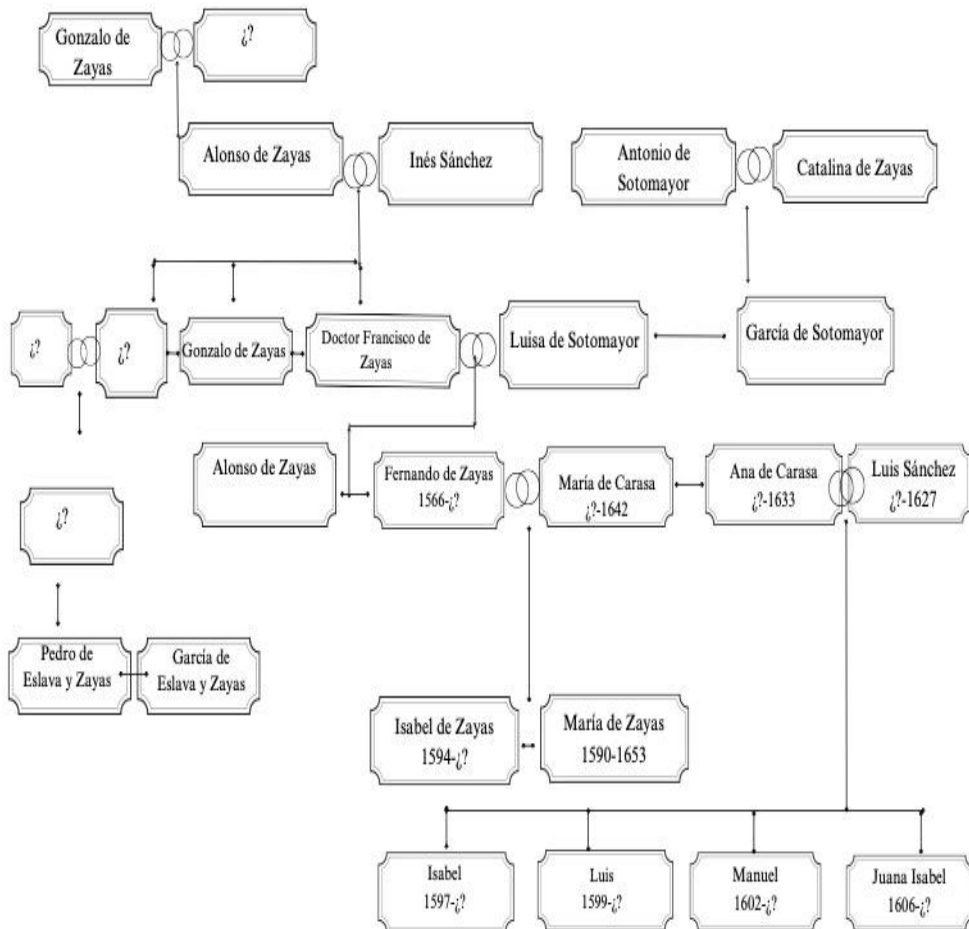
- AGULLÓ COBO, Mercedes (1968): *Noticias de impresores y librerías madrileños de los siglos XVI y XVII (Continuación)*. Madrid: Matilde Hernández (Tirada aparte de *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, III, 81-116).
- AGULLÓ COBO, Mercedes (1970): «Documentos sobre escritores de los siglos XVI y XVII (Continuación)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI, 161-252.

- AGULLÓ COBO, Mercedes (1992): *La imprenta y el comercio de libros en Madrid*. Tesis Doctoral. UCM (<https://hdl.handle.net/20.500.14352/48665>).
- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1791): *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid: Benito Cano.
- BENEDETTO, Nancy de (2021): «El *Libro del arte de cocina* de Diego Granado Maldonado. Estado del arte». *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 18, 211-222 (<https://doi.org/10.7203/scripta.18.22776>).
- BLANCO, Emilio (2009): «Guevara, Antonio de (c. 1480-1545)». En Jauralde Pou, Pablo (dir.): *Diccionario filológico de Literatura española. Siglo XVI*. Madrid: Castalia, I 459-474.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2023): «Engaños y desengaños del prólogo “Al lector” del *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas». *Revista de Filología Española*, CII.2, 285-311 (<https://doi.org/10.3989/rfe.2023.011>).
- CAYUELA, Anne (2005): *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur.
- DADSON, Trevor, J. (2001): «La corrección de pruebas (y un libro de poesía)». En Rico, Francisco (dir.): *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: UVA, 97-118.
- DADSON, Trevor J. (2008): «Las bibliotecas de la nobleza: dos inventarios y un librero, año de 1625». En Egido, Aurora y Laplana, José Enrique (coord.): *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza-Institución Fernando el Católico, 253-302.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1926): «Memorial dado por Joan Serrano de Vargas, maestro impresor de libros en Sevilla, en julio de 1625 sobre los excesos en materia de libros». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 47.1-6, 224-227.
- EGOSCOZÁBAL, Pilar (2021): «Dos ejemplares del *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco en la Biblioteca de La Real Academia Española». *Boletín de información lingüística de la RAE*, 18, 1-19 (en línea: <https://revistas.rae.es/bilrae/article/view/478>, consulta: 20 de enero de 2024).
- ESPEJO, Carmen y ALÍAS, Antonio (2006): «Juan Serrano de Vargas, impresor y mercader de noticias». En López Poza, Sagrario (ed.): *Las noticias en la época de la imprenta manual*. A Coruña: UDC-SIELAE, 37-48.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2022): *María de Zayas y la imaginación crítica*. Kassel: Reichenberg.
- JAVIERRE MUR, Áurea L. (1948): *Pruebas de ingreso en la Orden de San Juan de Jerusalén*. Madrid: Archivo Histórico Nacional-Diana Artes Gráficas.

- MAESO FERNÁNDEZ, Estela (2022): «La construcción de los cimientos de la casa de Gondomar sobre un pasado imaginario: genealogía y mecenazgo en tiempos de su primer conde». *Atalanta*, 10.1, 66-110 (<https://doi.org/10.14643/101C>).
- MARTINO, Alberto (1999): *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricenzone in Europa (1554-1753)*. Roma: Istituti Editoriali e tipografice internazionale.
- MOLL, Jaime (1982): «La primera edición de las *Novelas amorosas y exemplares* de María de Zayas y Sotomayor». *Dicenda*, 1, 177-179.
- MOLL, Jaime (1997): «Libro y sociedad en la España moderna». *Bulletin Hispanique*, 99.1, 7-17.
- MOLL, Jaime (2008): «La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales». *Anales cervantinos*, 40, 31-46.
- OLIVARES, Julián (2017): «Introducción». En Olivares, Julián (ed): *María de Zayas, Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*. Zaragoza: PUZ, XI-CVI.
- OLIVARES, Julián (2022): «María de Zayas y Sotomayor. Introducción a *La traición en la amistad*». En Olivares, Julián (ed): *La traición en la amistad*. Zaragoza: UPZ, LXIII-CVII.
- PERAITA, Carmen (2008): «“Así está impreso”; percepciones quevedianas de la cultura del libro en torno a *Para todos* de Pérez de Montalbán». *La Perinola*, 12, 341-366 (<https://doi.org/10.15581/017.12.27951>).
- PÉREZ FERNÁNDEZ-TURÉGANO, Carlos (2001): «Gaspar Isidro de Argüello. Una vida en los archivos del Santo Oficio». *Revista de la Inquisición*, 10, 231-258.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1632): *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos*. Madrid: Imprenta del Reino.
- POLLET, Camile (2023): «Éducation, transmission de la noblesse et succession dynastique: les actions d'écriture de Pedro López de Montoya (années 1580-1595)». *e-Spania*, 44, 1-14 (<https://doi.org/10.4000/e-spania.46021>).
- RODRÍGUEZ, Arturo (2016): «Una probable edición del *Lazarillo* anterior a 1553: implicaciones teóricas de la edición de Sánchez, Valladolid, 1603». *Artifara*, 16, 21-25 (<https://doi.org/10.13135/1594-378X/1509>).
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-ABADÍA, Arturo (2015): «La edición del *Lazarillo* castigado Zaragoza 1599 y las ediciones de la Corona de Aragón». *Lemir*, 19, 509-518 (en línea: <<https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista19/Revista19.html>>).
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Juan Carlos (2018): «Los caballeros andantes y el preceptor real. Libros de caballería en la biblioteca de García de Loaysa Girón (1534-1599)». *Cuadernos de Historia Moderna*, 43.1, 133-156 (<https://doi.org/10.5209/CHMO.60662>).

- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto (2014): «La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos». *Analecta Malacitana*, 37.1-2, 237-253.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto (2022): «La biografía de María de Zayas: hacia la construcción de un retrato veraz». En Olivares, Julián (ed): *La traición en la amistad*. Zaragoza: PUZ.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto y COLÓN CALDERÓN, Isabel (2023): «María de Zayas y Madrid: la forja de un binomio indivisible». *Dicenda*, 42, 193-211 (<http://dx.doi.org/10.5209/dice.91177>).
- SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela (2023): «Nuevos datos a la biografía de María de Zayas y Sotomayor». *eHumanista*, 55, 324-330 (en línea: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/55>>).
- SÁNCHEZ MARIÑO, Rafael (1955-1956): «Sobre Alonso Pérez de Montalbán y el falso Quijote». *Anales cervantinos*, 5, 274-275.
- SATORRE GRAU, Asunción (2002): *Estudio y edición de La constante Amarilis de Cristóbal Suárez de Figueroa*. Tesis Doctoral. UCM (<https://hdl.handle.net/20.500.14352/63265>).
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1905): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Vol. II. Madrid: Tip. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- SERRANO VAREA, Manuel (2017): *El estudio del poder a través de los expedientes de hábitos de las órdenes militares en la comarca sur de Jaén (siglos XVI y XVII). Nuevas perspectivas*. Tesis Doctoral. UJA (<https://ruja.ujaen.es/jspui/handle/10953/911>).
- SIMÓN DÍAZ, José (1973): *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: CSIC.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1991): «Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios: el molde dramático de un memorial». *Edad de Oro*, X, 199-210 (<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3757>).
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021): «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría». *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 91-108 (<https://dx.doi.org/10.5209/tret.74625>).

ANEXO I Familia Zayas y Sotomayor



ANEXO II

Interrogatorio a Fernando de Zayas y Sotomayor²⁴

Ante todas cosas, el Caballero o Fraile le recibirá juramento en forma de derecho de los testigos, que tendrán secreto de lo que les preguntare, y que no dirán que fueron testigos hasta que esté dado el Hábito, y certificándoles, que ha de haber registro de sus dichos porque la tal información ha de ser escrita por el Caballero o Religioso que se lo preguntare, y no ante escribano alguno, y que originalmente se ha de traer al Consejo, y no se ha de saber cosa alguna de la tal información fuera de él, y el Caballero y el Fraile que la tal información hiciere. Antes que tomen testigo, se informen si es confeso, o de raza de judío, o moro, el tal testigo, y si lo fuere, asentarle han en la cabeza de su dicho por memoria sin lo decir al testigo, aunque habiendo otros de quien se informar, no tomaran el que tuviere el tal defecto.

1 Primeramente si conocen a Don Fernando de Zayas y qué edad tiene, y de dónde es natural, y cuyo hijo es, y si conocen, o conocieron a su padre, y a su madre, y como se llamaban, y llamaron; y de dónde son vecinos y naturales, y si conocen o conocieron al padre y a la madre de su padre del dicho Don Fernando de Zayas y al padre y a la madre de la dicha su madre, y cómo se llamaban, y llamaron, y de dónde son, o fueron vecinos, y naturales: y respondiendo que los conocen, o conocieron, declaren cómo y de qué manera saben que fueron su padre y madre, y abuelos, nombrando particularmente a cada uno de ellos.

2 Ítem, sean preguntados, si son parientes del dicho Fernando de Zayas y si dijeren los testigos que lo son, declaren en qué grado, y si son cuñados, amigos o enemigos del susodicho, o sus criados, o allegados, y si les han hablado, o amenazado, o sobornado, dado, o prometido porque digan al contrario de la verdad.

3 Ítem, si saben que el dicho Fernando de Zayas y su padre y madre y abuelos han sido, y son legítimos, y del legítimo matrimonio nacidos, y procreados, o naturales hijos de soltero y soltera, y si alguno de ellos es, o ha sido bastardo, y si los testigos dijeren, que lo ha sido, y es, declaren particularmente quién es, o

²⁴ Ofrecemos una transcripción de este interrogatorio, modernizando grafías y puntuación del impreso de acceso de entrada a la Orden de Santiago. Lo hemos modernizado porque este documento se repite idéntico durante siglos y, a diferencia de lo transcrito anteriormente, no otorga ningún dato sobre el contexto de su producción, muy al contrario, podría confundir al lector por su carácter arcaizante.

fue, y el género de la tal bastardía, y cómo y de qué manera lo saben, y a quién y cuándo lo oyeron decir.

4 Ítem, si saben, creen, vieron, y oyeron decir, que el padre y la madre del dicho Don Fernando de Zayas y el padre del dicho su padre, y asimismo el padre de la dicha su madre, nombrándolos a cada uno por sí, haya sido y son habidos e tenidos, y comúnmente reputados por personas hijosdalgo, según costumbre, y fuero de España, y que no les toca mezcla de judío, ni moro, ni converso en ningún grado, por remoto y apartado que sea, declaren cómo, y por qué lo saben, y si lo creen, cómo y por qué lo creen, y si lo vieron, o oyeron decir, declaren a quién y cómo, y que tanto tiempo ha, y asimismo digan y declaren en qué opinión es, y ha sido tenido el pretendiente, y en la que han sido, son habidos, é tenidos los dichos sus padres y abuelos, y de la fama y limpieza que hay en sus personas y linaje.

5 Ítem, si saben que las abuelas del dicho Fernando de Zayas así de parte de su padre, como de su madre, son, y fueron cristianas viejas, y que no les toca raza de judío, ni moro, ni converso en ningún grado, como dicho es, digan lo que de esto saben, y cómo, y por qué lo saben.

6 Ítem, si saben que el dicho Don Fernando de Zayas y su padre han sido y son mercaderes, o cambiadores, o hayan tenido algún oficio vil, e mecánico, y qué oficio y de qué suerte y calidad, digan y declaren particularmente lo que cerca de esto saben o han oído decir.

7 Ítem, si saben que el dicho Don Fernando de Zayas sabe y puede andar a caballo y lo tiene, y cómo y de qué manera lo saben.

8 Ítem, si saben que el dicho Don Fernando de Zayas ha sido retado, y si los testigos dijeren que lo ha sido, declaren, si saben cómo y de qué manera se salvó del reto, y cómo y de qué manera lo saben.

9 Ítem, si saben que el dicho Don Fernando de Zayas está infamado de caso grave, y feo, de tal manera que su opinión está cargada entre los hombres hijosdalgo, declaren los casos en qué, y cómo fueron muy particularmente.

10 Ítem, si saben que el dicho Don Fernando de Zayas o los dichos su padre, y madre, y abuelos, y abuelas, y los demás de sus ascendientes hasta el cuarto grado inclusive, y cualquier de ellos, así por línea recta de varón, como por línea femenina, nacidos después, o antes del delito, hayan sido o fueron condenados por el Santo Oficio de la Inquisición por herejes, o por cualquier especie de

herejía que sea, ora sean relajados al brazo seglar, ora sean reconciliados, ora sean por sospechosos en la fe penitenciados públicamente en cada caso, o iglesia, o cualquier otro lugar, y digan, y declaren, quién, y cuál de los susodichos, y cómo y cuándo, y dónde fueron condenados o penitenciados en la manera que dicho es, o en otra cualquiera, y si lo oyeron decir, a qué personas, y cómo, y cuánto tiempo ha.

Alberto RODRÍGUEZ DE RAMOS
Universidad Complutense de Madrid
albertorodriguezderamos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8426-8239>

Isabel COLÓN CALDERÓN
Universidad Complutense de Madrid
isacolon@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-1562-1585>

ΧΩΜΑ ‘TERRAPLÉN’, ‘DIQUE’: INTERPRETACIÓN DE PLU. *ALEX.* 24.5, *MOR.* 200B 2 (= PLB. 38.19) Y POLYAEN. 2.22.1

MANUEL SANZ MORALES
Universidad de Extremadura*

Resumen

Se analizan y corrigen traducciones españolas de Plutarco, Polibio y Polieno que incluyen el término χῶμα, y se propone una interpretación de los correspondientes pasajes.

Palabras clave: Polibio, Plutarco, Polieno, lengua griega, traducción.

ΧΩΜΑ ‘EMBANKMENT’, ‘MOLE’: INTERPRETATION OF PLU. *ALEX.* 24.5, *MOR.* 200B 2 (= PLB. 38.19), AND POLYAEN. 2.22.1

Abstract

Spanish translations of Plutarch, Polybius and Polyaeus that include the term χῶμα are analyzed and corrected, and an interpretation of the corresponding passages is proposed.

Keywords: Polybius, Plutarch, Polyaeus, Greek language, translation.

* Trabajo elaborado en el marco del Proyecto de Investigación PID2020-117494GB-I00, financiado por el MICINN y FEDER.

1. PREÁMBULO

Con motivo de otro trabajo, publicado muy recientemente (Sanz Morales, 2022), y en el cual el término χῶμα –ατος 'terraplén' tiene un papel de gran importancia, he podido comprobar que este término plantea problemas al ser traducido al español (y en ocasiones no solo a esta lengua), hasta llegar a desfigurarse, o directamente a traicionar, el sentido de algunos textos. No estoy refiriéndome a aquellas típicas traducciones españolas antiguas que estaban basadas en traducciones del griego a otras lenguas y apenas tenían en cuenta el texto original (esto daría para un libro, al menos), sino a traducciones modernas hechas en general con rigor. El principal problema consiste en que estas traducciones son el único acceso a las obras de la literatura griega que tienen los lectores hispanohablantes no conocedores de la lengua original, es decir, la gran mayoría de los lectores. A continuación, examino tres pasajes de contenido histórico y biográfico que suman un total de ocho traducciones, de las que todas excepto una considero que han de ser corregidas, y propongo una interpretación de su contenido. En dos de los tres pasajes son las únicas traducciones existentes al español.

2. PLUTARCO, *ALEX.* 24.5

Plutarco resume en una frase los medios usados por Alejandro en el asedio de Tiro y la duración de este¹: Τύρον δὲ πολιορκῶν ἑπτὰ μῆνας χώμασι καὶ μηχαναῖς καὶ τριήρεσι διακοσίαις ἐκ θαλάττης... Cito en orden cronológico las traducciones publicadas en España que conozco²:

- Ranz Romanillos (1970: 53): «Al séptimo mes de tener sitiada a Tiro con trincheras, con máquinas y con doscientas naves...». Ranz llevó a cabo esta traducción entre 1821 y 1830³.

¹ Texto griego de Ziegler y Gärtner (1994). El pasaje no presenta problemas textuales.

² Habría sido interesante comprobar la traducción de la *Vita Alexandri* en la versión aragonesa de las *Vidas paralelas* realizada en el siglo XIV bajo el patrocinio de Juan Fernández de Heredia, pero por desgracia la biografía de Alejandro no se cuenta entre las 39 existentes, de un total de 50 (cf. la edición de Álvarez Rodríguez, 2009).

³ Madrid: Imprenta Nacional (5 vols.). Como es sabido, esta traducción ha tenido en los últimos doscientos años varias reediciones por diferentes editoriales. He elegido la de Salvat 1970, que tiene el valor añadido de haber sido revisada por Carles Riba, autor a su vez de la traducción al catalán que también se cita (Riba, 1942). Como curiosidad, obsérvese que

- Riba (1942: 27): «Tir, feia set mesos que l'assetjava amb terraplens i màquines i amb dues-centes galeres, per la banda de mar».
- Guzmán Guerra (1986: 66): «Cuando se hallaba asediando la ciudad de Tiro con trincheras, máquinas de asalto y doscientas naves durante siete meses...».
- Crespo (1999: 96): «Asedió Tiro durante siete meses con ayuda de diques, máquinas de guerra y doscientas trirremes por mar...».
- Bergua Cavero (2007: 56): «Duraba ya siete meses el asedio de esta ciudad con trincheras, máquinas y doscientos trirremes en la costa».
- Gil Bera (2016: 56): «Durante el sitio de esta ciudad, que se efectuó con torres de asedio por tierra y doscientas trirremes por mar...».

La versión de Antonio Ranz Romanillos, hegemónica entre los lectores españoles de Plutarco hasta hace pocos decenios, dice «con trincheras», lo que no puede dejar de causar extrañeza, incluso para quien no conozca el texto griego o no lo tenga delante. Sucede que las trincheras, que sin duda fueron muy útiles en muchas guerras como protección e incluso habitáculo para los combatientes, difícilmente pueden serlo también para conquistar una ciudad fuertemente amurallada. El hecho de que Tiro ocupara una isla cercana a la costa, y sus murallas dieran directamente al mar, lo que impedía la excavación de cualquier trinchera, hace que la perplejidad sea completa. Pero el texto griego pronto nos saca de dudas. La palabra usada por Plutarco es χῶμασι, y χῶμα -ατος significa en griego 'terraplén' y 'dique, muelle', además de 'montículo' y 'túmulo sepulcral'. Estos significados tienen en común la idea del amontonamiento de materiales, que según el caso puede ser de tierra, piedras, y también madera (por lo general, troncos o ramas de árboles)⁴. Si el χῶμα sirve para superar una muralla, tendrá forma de rampa⁵; si, por el contrario, circunda o atraviesa las aguas de un río, lago o mar, hará las veces de dique para contener esas mismas aguas o

en su propia versión Riba traduce correctamente el texto griego, pero no modifica la errónea traducción de Ranz. Acerca de Ranz Romanillos, cf. Hualde (2010: 1-4; 3 sobre su traducción), con bibliografía.

⁴ Cf. *LSJ* s. v. I 1 «*earth thrown up, bank, mound* thrown up against the walls of cities to take them», I 2 «*dyke*», I 3 «*dam*», I 4 «*mole or pier, carried out into the sea, jetty*». Pero también *ibid.* I 5 «*promontory, spit of sand*» (A. *Supp.* 870) y II «*sepulchral mound*» (Hdt. 1.93.2, etc.). En la base del significado está la idea del amontonamiento o acumulación: es la misma raíz de χώννυμι 'amontonar' y χέω 'verter', cf. Beekes (2010: 1654, s.v. χώννυμι).

⁵ Así, por ejemplo, Hdt. 1.162.2 (Harpago) αἶρεε τὰς πόλιας χῶμασι 'fue conquistando las ciudades mediante terraplénes'.

hacer posible su travesía a pie. En el asedio de una ciudad amurallada, lo más normal es que χῶμα designe un terraplén con forma de rampa adosado a la muralla. Un caso muy conocido es el del asedio de Platea por los lacedemonios, que narra Tucídides⁶.

Sin embargo, no hay constancia de que χῶμα pueda significar 'trinchera', o al menos el *LSJ* no recoge tal significado; 'trinchera' o 'zanja' se dice en griego (ἡ) τάφρος, palabra corriente en la prosa clásica (Hdt. 4.3.2, Aen.Tact. 37.3, etc.). Por lo demás, que la palabra χῶμα no signifique 'trinchera' se corresponde con la lógica del pasaje aquí tratado. La ciudad de Tiro se alzaba sobre una pequeña isla que ocupaba en su totalidad, situada a cuatro estadios de la costa, unos 700 metros. Estaba por completo amurallada y poseía dos puertos, uno al norte y otro al sur. Todo ello hacía que muchos la considerasen inexpugnable, ya que, como es obvio, las tropas de infantería y caballería, con sus máquinas de asalto, no podían llegar hasta ella, era imposible cavar minas bajo las murallas y también resultaba muy difícil enfrentarse a la fortificación desde las naves. Así las cosas, la solución adoptada por Alejandro en un principio fue construir desde el continente un χῶμα, es decir, un paso que permitiera a su ejército llegar con las máquinas de asalto hasta la misma muralla⁷. Por tanto, parece que la traducción idónea de χῶμασι sería 'terraplens'; tal y como traduce Riba (1942), «terraplens». Puede también aceptarse 'diques', traducción de Crespo (1999), dado que un dique o muelle no difiere en lo esencial de un terraplén por su forma; cierto es que no tienen la misma función, ya que el dique se suele construir para detener o reconducir las aguas, pero este no es el caso. Lo que no resulta aceptable es 'trincheras'.

Queda claro, por tanto, que la traducción «trincheras» es un error de Ranz Romanillos, que se mantiene modernamente en las traducciones de Guzmán Guerra (1986) y Bergua Cavero (2007), y que habría que evitar (o eliminar, si es posible) en lo sucesivo. El caso de Gil Bera (2016) es extraño, ya que no

⁶ Th. 2.75-76: 2.75.1 ἔπειτα χῶμα ἔχουν πρὸς τὴν πόλιν. El historiador relata la construcción de un terraplén por los lacedemonios, los esfuerzos de los plateenses por desbaratarlo y las contramedidas de sus enemigos para mantenerlo operativo. Si se consulta la literatura sobre poliorcética, se aprecia que χῶμα designa igualmente un terraplén; el término no está en Eneas el Táctico (su tratado se ocupa casi exclusivamente de tácticas defensivas), pero sí en Polieno: de los tres pasajes en que aparece, χῶμα designa un terraplén en dos, ambos referidos al asedio de Tiro (4.3.3 bis y 4.13.1), mientras que en el tercero se trata de un dique (2.22.1); de este se hablará en el apartado 4.

⁷ Más pormenores en Sanz Morales (2022), con bibliografía.

traduce χῶμασι. Una posible explicación es que «con torres de asedio por tierra» resulte de malinterpretar χῶμασι como «por tierra», en oposición a τριήρεσι διακοσίαις ἐκ θαλάττης «con... doscientas trirremes por mar»; si es así, sería obviamente incorrecto⁸. En resumen, la única traducción castellana correcta es la de Crespo (1999). Puede parecer que el error no tiene mucha importancia, ya que solo afecta a una palabra, pero la mala interpretación del término traiciona en un punto esencial el acontecimiento histórico que fue aquel asedio. Ocurre que el terraplén hecho construir por Alejandro (o terraplenes, en plural, probablemente porque el inicial hubo que rehacerlo) fue lo más llamativo del famoso asedio de Tiro, y un ingenio de la poliorcética que, habiendo cambiado la geografía del lugar y convertido la isla en una península, se incorporó después a la tradición histórica y literaria⁹.

Por último, las versiones a otras lenguas que he podido examinar muestran que la traducción 'dique' o 'muelle' es mayoritaria: Perrin (1949: 293), Carena (1958: II 252), Flacelière y Chambry (1975: 60), Ozanam (2001: 1248). Ziegler (1980: 36) traduce «Dammbauten», que se puede entender como 'construcción de terraplenes o diques', ya que 'Damm' tiene ambos significados. Pero también puedo citar un caso de 'trinchera', en la versión italiana de Magnino (1996: 373).

3. PLUTARCO, *MOR.* 200B 2 (= POLIBIO 38.19)

Plutarco, en *Regum et imperatorum apophthegmata*¹⁰ (= Polibio 38.19)¹¹, dice:

⁸ Aunque tampoco traduce ἐπὶ τῆς γῆς (véase *supra*), de las propias palabras del traductor se deduce que la versión es literal, y no una adaptación: «La presente traducción del fortalecedor Plutarco sigue el texto original establecido por Konrat Ziegler y Hans Gärtner, Leipzig, Teubner, 1994» (Gil Bera, 2016: 13).

⁹ En general, cf. Sanz Morales (2022), con bibliografía.

¹⁰ Existe debate sobre la autenticidad de la obra: cf. López Salvá (1987: 14). Conviene aclarar que el texto estudiado pertenece a las *Máximas de romanos*, obra que a veces se edita o traduce aparte (por ejemplo, Babbitt, 1931; López Salvá, 1987), pero que en el catálogo de Lamprias aparece formando una unidad con las *Máximas de reyes y generales* (nº 108). En las ediciones de Nachstädt (1971), seguida aquí, y Fuhrmann (1988) forman una única obra.

¹¹ Texto de Nachstädt (1971). Fuhrmann (1988) edita idéntico texto, señalando igualmente la corrupción. Como se ha indicado, el pasaje se basa en Polibio, y así lo encontramos en las ediciones de este autor (Plb. 38.19), que por lo demás no presentan divergencias textuales de importancia con respecto a Plutarco. En lugar de la corrupción

Ἐπεὶ δὲ παρελθὼν εἰς τὸ τεῖχος, τῶν Καρχηδονίων ἐκ τῆς ἄκρας ἀμυνομένων, ** † μὴ σὺ τὴν διὰ μέσου θάλασσαν οὐ πάνυ βαθεῖαν οὔσαν· τοῦ Πολυβίου συμβουλευόντος αὐτῷ κατασπεῖραι τριβόλους σιδηροῦς ἢ (B) σανίδας ἐμβαλεῖν κεντρωτάς, ὅπως μὴ διαβαίνοντες οἱ πολέμιοι προσμάχωνται τοῖς χώμασιν, ἔφη γελοῖον εἶναι κατειληφότας τὰ τεῖχη καὶ τῆς πόλεως ἐντὸς ὄντας εἶτα πράττειν ὅπως οὐ μαχοῦνται τοῖς πολεμίοις.

Traduce López Salvá (1987: 111-112)¹²:

Una vez que había pasado [sc. Escipión] dentro de la muralla, los cartagineses se defendían con fuerza desde la ciudadela. Él se dio cuenta de que el mar que quedaba por medio no era profundo, y Polibio le aconsejó clavar bolas de hierro con puntas o poner estacas con pinchos, para que los enemigos no pasaran y atacaran las plataformas romanas. Pero Escipión dijo que sería ridículo, después de haber tomado las murallas y estar ya dentro de la ciudad, actuar para no luchar contra los enemigos.

La traducción de Plb. 38.19 por Balasch Recort (1983: 483) es¹³:

Escipión llegó a la muralla; los cartagineses se defendían desde la ciudadela. El general romano descubrió que la profundidad del mar que les separaba no era muy grande, y Polibio le aconsejó que esparciera por allí garfios de hierro o bien que cubriera el vado con tablas erizadas de clavos, para que el enemigo no lograra flanquearlo [*síc*] para atacar la trinchera romana. Pero Escipión replicó que era ridículo que, si ya habían conquistado las murallas y se encontraban en el recinto de la ciudad, se comportaran de modo que esquivaran la lucha contra el enemigo.

El texto narra un episodio de la toma de Cartago por los romanos al mando de Publio Cornelio Escipión Emiliano. La obra atribuida a Plutarco

μὴ σὺ, los editores de Polibio Buettner-Wobst (1904) y Paton (1927) imprimen εὔρε. Hay otras conjeturas (véase el aparato crítico del primero).

¹² La traducción está hecha sobre el texto de Nachstädt (1971), según indica explícitamente López Salvá (1987: 7). Sin embargo, como en su versión no dice nada acerca de que μὴ σὺ sea una corrupción, y en cambio traduce «con fuerza... él se dio cuenta», deduzco que en realidad está siguiendo (al menos en este pasaje) el texto de Babbitt (1931: 186), quien en vez del corrupto μὴ σὺ edita ῥόμη, συνείδε. Sobre el problema textual puede verse la anotación crítica de Babbitt (ibídem), con mención de diversas conjeturas.

¹³ No se explicita la edición seguida, ni se indica en el vol. I de la obra (libros I-IV, 1981, con introducción de A. Díaz Tejera), pero es de suponer que «descubrió» traduce εὔρε (véase mi n. 11).

reproduce el relato de Polibio, y las ediciones y traducciones de este historiador incluyen el texto como fragmento; más adelante me referiré a esas traducciones. La interpretación del pasaje no es sencilla, pero, con la ayuda del relato de los mismos sucesos realizado por Apiano, que está basado en Polibio¹⁴, se puede deducir de una manera general que el fragmento pertenece a las operaciones que siguieron a la construcción por los sitiadores de un dique a través de la entrada al puerto, al SE de la ciudad, con la intención de establecer un bloqueo marítimo. Sin entrar en la discusión de algunos puntos poco claros del texto¹⁵, parece evidente que la palabra χῶμασιν tiene que referirse a ese dique¹⁶, mientras que τὴν διὰ μέσου θάλασσαν ha de ser el brazo de mar que quedó entre dicho dique y el puerto, situado al O. La escena entre Escipión y Polibio se localizaría posiblemente sobre dicho dique¹⁷. Para que los defensores no puedan tomar el dique y evitar así el bloqueo, Polibio aconseja a Escipión sembrar el fondo con abrojos¹⁸ y planchas erizadas de pinchos¹⁹, consejo que el cónsul desprecia²⁰. En consecuencia, «plataformas» no es aceptable como traducción de χῶμασιν, incluso si se entiende que la palabra hace referencia al suelo superior del dique²¹. El término 'dique' no se menciona, por lo que «plataformas», al evocar algún tipo de ingenio de madera o

¹⁴ App. *Pun.* 19.127-132. Cf. Walbank (1979: 656) con respecto a Plb. 36.3.1-6.6: «Appian's account of the Third Punic War probably goes back indirectly to P. [Polibio]».

¹⁵ Para ello, véase el comentario de Walbank (1979: 718-720) y la amplia nota complementaria de Fuhrmann (1988: 298-299), en la cual resalta que la situación militar descrita no es fácil de precisar.

¹⁶ El plural puede explicarse porque los cartagineses habían construido un segundo χῶμα, capturado después por los romanos, sobre un trozo de tierra ante la parte SE de la muralla: cf. Fuhrmann (1988: 298).

¹⁷ Es la razonable opinión de Fuhrmann (1988: 298).

¹⁸ *DLE*, s. v. 5: «Cada una de las piezas de hierro en forma de estrella con púas o cuchillas que se diseminaban por el terreno para dificultar el paso al enemigo». Eran habituales para impedir u obstaculizar ataques de la caballería enemiga: Polyæn. 1.39.2 (Nicias contra los siracusanos), 4.3.17 (Darío contra Alejandro). No son «garfios de hierro», como traduce Balasch Recort («garfis de ferro» en su versión al catalán).

¹⁹ Y no «estacas con pinchos», traducción de López Salvá.

²⁰ Según Apiano, *Pun.* 124; Floro 1.31.15 y Zonaras, *Epit.* 9.29-30, los cartagineses atravesaron a nado y vadeándolo ese brazo de mar y quemaron las máquinas de guerra enemigas, lo que demuestra el acierto del consejo dado por Polibio.

²¹ *DLE*, s. v. 2, «Suelo superior, a modo de azotea, de las torres, reductos y otras obras». Pero, según el mismo *DLE*, s. v. 1, significa «Tablero horizontal, descubierto y elevado sobre el suelo, donde se colocan personas o cosas». Algunas de las 13 acepciones del *DLE* para 'plataforma' designan diferentes superficies, todas elevadas y artificiales; ninguna de las 13 corresponde al significado de la palabra griega.

hierro, puede hacer pensar al lector en las máquinas de guerra que los romanos tenían dispuestas para el asedio. Téngase en cuenta que las torres de asalto, por ejemplo, disponían de plataformas abatibles para acceder a las murallas, y también las trirremes podían usar tales ingenios.

En cuanto a la versión de Polibio realizada por Balasch Recort²², y dejando aparte, para διαβαίνοντες, la posible errata «flanquearlo» en vez de «franquearlo», vemos de nuevo que χῶμασι se traduce como «trinchera». Igualmente, la traducción catalana del mismo autor reza «les trinxeres romanes», esta vez en plural (Balasch, 1987: 33). El hecho no requiere más comentarios que los ya realizados con respecto a Plu. *Alex.* 24.5 en este artículo, excepto añadir lo sorprendente que resulta encontrar de nuevo el mismo error en obra y traductor por completo diferentes.

Paton (1927: 435) traduce correctamente «to prevent the enemy from crossing and attacking the mole». Fuhrmann (1988: 106) traduce «pour empêcher les ennemis de traverser et d'assaillir les terrassements»; en este caso quizá sería preferible 'digues', pero 'terrassement' puede designar el movimiento de tierras en general, y también el terraplén.

4. POLYAEN. 2.22.1

El texto de Melber (1887: 97), reproducido en Krentz y Wheeler (1994: 192), dice lo siguiente:

Ἰσχόλαος ἐν Αἴνῳ πλησίον ὄρων Ἀθηναίους ἐφορμοῦντας ναυσὶ πολλαῖς δεδοικώς, μὴ νύκτωρ ἐπιπλεύσαντες πολλὰ τῶν πλοίων αὐτοῦ μετὰ βίας ἀποσπάσῃσι, πρὸς τὸν πύργον τὸν ἐπὶ τοῦ χῶματος ἅπαντα προσαγαγὼν ἔδησεν ἐκ τῶν ἰστῶν· τὰ δὲ πορρωτέρω σχοινίοις ἐκ τῶν πλησιαιτέρων συνῆψεν, ὥστε τὸν σύνδεσμον εἶναι δι' ἀλλήλων. οἱ μὲν Ἀθηναῖοι νυκτὸς ἐπελθόντες ἀφέλκειν πειρώμενοι τῶν πλοίων οὐδὲν ἀπέσυραν· οἱ δὲ ἀπὸ τῆς Αἴνου τῶν φυλάκων ἀγγελιάντων ἐπεξεληθόντες ἐδίωξαν τοὺς Ἀθηναίους, οἱ μὲν ἀπὸ τῆς γῆς, οἱ δὲ ἀπὸ τῶν νεῶν.

Traduce Martín García (1991: 262-263)²³:

²² Es la única traducción española que conozco. La de Candau Morón (Madrid: Alianza, 2008) incluye solo los libros I-V y los frs. del VI. La edición bilingüe de Alma Mater, comenzada por Díaz Tejera (Madrid-Barcelona: CSIC, 1972-), está aún incompleta.

²³ Según afirma el traductor, la suya es la primera versión al castellano de esta obra

Viendo Iscolao que los atenienses estaban fondeados con muchas naves cerca de Eno, y temeroso de que se acercaran de noche navegando y arrastraran con violencia muchos de sus buques, tras acercarlos a la torre que había en un montículo, los amarró todos por los mástiles. Y unió con cables los más alejados con los más cercanos, de suerte que todos quedaron trabados entre sí. Los atenienses se acercaron de noche y, aunque intentaron tirar de ellos, no consiguieron llevarse ningún buque. Y ellos, saliendo de su escondite, en cuanto se lo anunciaron los centinelas desde Eno, persiguieron a los atenienses, unos desde tierra y otros con las naves.

El término χῶμα se traduce aquí como «montículo». Pero, aunque este es uno de sus significados²⁴, sucede que el contexto no favorece esta traducción. Hay que partir del hecho de que el general espartano Iscolao se encontraba con sus naves en el puerto de Eno²⁵, lo cual no queda claro en la traducción. El orden de palabras en griego aconsejaría traducir algo así como 'Viendo en Eno Iscolao que los atenienses estaban fondeados con muchas naves cerca...' ²⁶. De hecho, la puntuación de la edición de Melber, con solo una coma tras δεδοικώς, es desorientadora. Más acorde con el sentido del texto es la puntuación de Woelfflin (1860: 75), que edita Ἰσχόλαος ἐν Αἴνω, πλησίον ὀρῶν Ἀθηναίους ἐφορμοῦντας ναυσὶ πολλαῖς, δεδοικώς μὴ..., etc. En otras palabras, Iscolao se encuentra en el puerto de Eno²⁷. Lo que hace entonces es acercar sus buques, πλοῖα, que con seguridad son barcos de carga o transporte (lo cual tampoco queda claro en la traducción)²⁸, a una torre que se alza sobre un χῶμα (πρὸς τὸν πύργον τὸν ἐπὶ τοῦ χῶματος ἅπαντα προσαγαγών). El caso es que este χῶμα tiene

(Martín García, 1991: 166); no tengo noticia de traducciones posteriores, tampoco a otras lenguas españolas.

²⁴ Para los significados del término remito de nuevo a la n. 4.

²⁵ Eno (Αἴνος), antigua colonia eolia (Hdt. 7.58.3, Th. 7.57.5), se encontraba en la orilla izquierda del estuario del río Hebro, o golfo también llamado Eno, en Tracia. En la actualidad son el río Maritza y la ciudad turca de Enez. Eno era aliada de Atenas sometida a tributo, y contribuyó con soldados a las expediciones a Esfacteria y Sicilia (Th. 4.28.4, 7.57.5). Sobre Iscolao, cf. X., *HG* 6.5.24-26.

²⁶ O bien la traducción, más libre, de Krentz y Wheeler (1994: 193): «When Ischolaus was at Aenus, he saw the Athenians anchored nearby with many ships».

²⁷ Nótese que el párrafo siguiente comienza con las palabras Ἰσχόλαος ἐν ὀδῶ, κτλ.

²⁸ *LSJ*, s. v. πλοῖον: «when distd. from ναῦς, without Adj., mostly *merchant-ship* or *transport*, as opp. ship of war, τοῖς π. καὶ ταῖς ναυσὶ Th. 4.116». Las naves atenienses son obviamente trirremes, igual que las naves con las que Iscolao persigue después a los enemigos (οἱ δὲ ἀπὸ τῶν νεῶν).

que ser un dique o muelle del puerto, sobre el cual se ha erigido una torre, probablemente de vigilancia. Quizá es en ella donde se encuentran los φύλακες a los que se refiere después el texto: οἱ δὲ ἀπὸ τῆς Αἴνου τῶν φυλάκων ἀγγελάντων ἐπεξελθόντες ἐδίωξαν τοὺς Ἀθηναίους. Por tanto, hay que traducir 'dique' o 'muelle', no 'montículo'.

Es necesario aclarar otro aspecto del texto que tampoco está bien reflejado en la traducción e induce a error. Según esta, parece que Iscolao, por temor a que los atenienses con sus muchas naves, sin duda trirremes (ναυσὶ πολλαῖς), se llevaran sus barcos remolcándolos, decide amarrar estos atando sus mástiles, «de suerte que todos quedaron trabados entre sí». Pero lo que realmente hace en primer lugar es atarlos a la torre, porque el mero hecho de amarrarlos entre sí no habría solucionado nada; al contrario, habría favorecido la maniobra de los atenienses, que habrían podido remolcar todos los barcos a la vez. Es decir, Iscolao primeramente amarra a la torre los barcos más cercanos, y ata después los demás a estos, de manera que todos quedan sujetos a la torre. En consecuencia, los atenienses no consiguen llevárselos: οἱ μὲν Ἀθηναῖοι νυκτὸς ἐπελθόντες ἀφέλκειν πειρώμενοι τῶν πλοίων οὐδὲν ἀπέσυραν. Si el χῶμα hubiera sido un montículo, esta labor de amarre a la torre elevada sobre él habría resultado mucho más difícil por la altura; además, es de suponer que el montículo estaría fuera del puerto. Es más lógico pensar que se trata de un dique, y que los barcos permanecen en todo momento a resguardo del puerto de Eno, amarrados a la torre que se halla sobre ese dique²⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Adelino (ed.) (2009): *Plutarco. Vidas semblantes. Versión aragonesa de las Vidas paralelas, patrocinada por Juan Fernández de Heredia*. Zaragoza-Huesca-Teruel: PUZ-IEA-Gobierno de Aragón.
- BABBITT, Frank Cole (1931): *Plutarch's Moralia in Fifteen Volumes. III. 172 A – 263 C*. London-Cambridge Mass.: Harvard UP.

²⁹ Correctamente Krentz y Wheeler (1994: 193): «He brought them all to the tower on the mole and tied their masts to it». Igual sentido en la versión de Shepherd (1974: 81), aunque su traducción, que data de 1793, solía parafrasear (así lo indican Krentz y Wheeler, 1994: iv): «the ships nearest the strand being fastened immediately to the tower, and the rest to each other». También correcta es la versión italiana de Bianco (1997: 73-74): «Allora le condusse tutte alla torre sul molo».

- BALASCH RECORT, Manuel (1983): *Polibio. Historias. Libros XVI-XXXIX*. Madrid: Gredos.
- BALASCH, Manuel (1987): *Polibi. Història. Vol. XII*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- BEEKES, Robert S. P. (2010): *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill.
- BERGUA CAVERO, Jorge (2007): «Alejandro-César». En Bergua, Jorge *et al.*: *Vidas paralelas. VI: Alejandro-César. Agesilao-Pompeyo. Sertorio-Éumenes*, Madrid: Gredos, 7-210.
- BIANCO, Elisabetta (1997): *Gli stratagemmi di Polieno*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- BUETTNER-WOBST, Theodorus (1904): *Polybii Historiae. IV. Libri XX-XXXIX. Fragmenta*. Lipsiae: Teubner.
- CARENA, Carlo (1958): *Plutarco. Vite parallele*. Torino: Einaudi (2.^a ed.).
- CRESPO, Emilio (1999): *Plutarco. Vidas paralelas. Alejandro-César. Pericles-Fabio Máximo. Alcibíades-Coriolano*. Madrid: Cátedra (edición anterior en Barcelona: Bruguera 1983).
- DLE = Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española* (en línea: <<https://dle.rae.es>>, consulta: 18 de febrero de 2023).
- FLACELIÈRE, Robert y CHAMBRY, Émile (1975): *Plutarque. Vies. IX: Alexandre-César*. Paris: Les Belles Lettres.
- FUHRMANN, François (1988): *Plutarque. Ouvres Morales. III: Apophtegmes de rois et de généraux. Apophtegmes laconiens*. Paris: Les Belles Lettres.
- GIL BERA, Eduardo (2016): *Plutarco. Vidas de Alejandro y César*. Barcelona: Acantilado.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio (1986): *Plutarco / Diodoro Sículo. Alejandro Magno*. Madrid: Akal.
- HUALDE, Pilar (2010): «Antonio Ranz Romanillos». *Catalogus Philologorum Classicorum* (en línea: <www.aristarchus.unige.it/cphcl>, consulta: 22 de enero de 2023).
- KRENTZ, Peter y WHEELER, Everett L. (1994): *Polyaenus. Stratagems of War*. Chicago: Ares.
- LÓPEZ SALVÁ, Mercedes (1987): *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia). III*. Madrid: Gredos.
- LSJ = Liddell, H. G.; Scott, R. y Jones, Henry S. (1996): *A Greek-English Lexicon*. Oxford: OUP (9.^a ed.).
- MAGNINO, Domenico (1996): *Vite di Plutarco. IV: Filopemene e Tito Quinzio Flaminio. Pelopida e Marcello. Alessandro e Cesare*. Torino: UTET.

- MARTÍN GARCÍA, Francisco (1991): *Poliemo. Estratagemas*. En Vela, José y Martín, Francisco: *Eneas el Táctico. Poliorcética. Poliemo. Estratagemas*, Madrid: Gredos.
- MELBER, Johannes (1887): *Polyaeni Stratagematon Libri VIII*. Lipsiae: Teubner (reimpr. Stutgardiae: Teubner, 1970).
- NACHSTÄDT, Wilhelm (1971): *Regum et imperatorum apothegmata*. En Nachstädt, Wilhelm et al.: *Plutarchi Moralia. II*. Lipsiae: Teubner, 1-109.
- OZANAM, Anne Marie (2001): *Plutarque. Vies parallèles*. Paris: Gallimard.
- PATON, William Roger (1927): *Polybius. The Histories*. London-Cambridge Mass.: Harvard UP (reimpr. 1968).
- PERRIN, Bernadotte (1949): *Plutarch's Lives. VII: Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar*. London-Cambridge Mass.: Harvard UP (2.^a ed., 1919¹).
- RANZ ROMANILLOS, Antonio (1970): *Plutarco. Alejandro y César (Vidas paralelas)*. Barcelona: Salvat.
- RIBA, Carles (1942): *Plutarc. Vides paraleles. IX*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- SANZ MORALES, Manuel (2022): «¿Es o no es una isla? Plutarco y el asedio de Tiro por Alejandro». En Martínez, M.^a José y Pino, Luis Miguel (eds.): *Plutarco y la insularidad. Actas del XIV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*, Madrid: Ediciones Clásicas, 153-164.
- SHEPHERD, Richard (1974): *Polyaenus's Stratagems of War*. Chicago: Ares (ed. London, 1793).
- WALBANK, Frank William (1979): *A historical commentary on Polybius. III: Commentary on books XIX-XL*. Oxford: OUP.
- WOELFFLIN, Eduard (1860): *Polyaeni Strategicon Libri Octo*. Lipsiae: Teubner.
- ZIEGLER, Konrat (1980): *Plutarch. Große Griechen und Römer. V*. Zürich-München: Artemis (2.^a ed., 1960¹).
- ZIEGLER, Konrat y GÄRTNER, Hans (1994): *Plutarchi Vitae Parallelae. II.2*. Stutgardiae-Lipsiae: Teubner.

Manuel SANZ MORALES
 Universidad de Extremadura
 msanz@unex.es

<https://orcid.org/0000-0001-8533-8139>

HELENA ESTABLIER PÉREZ (ed.): *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2023, 421 páginas. ISBN: 978-84-9192-343-5.

Esta obra ofrece una visión pionera de la poesía femenina bajo el crisol de la sexualidad y el cuerpo a la vez que pone el foco de atención en autoras silenciadas por la historia y la crítica literaria, tales como Lucía Sánchez Saornil, Elisabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Concha Espina, Rosa Chacel, Susana March, Amparo Conde Gamazo y María Victoria Atencia. El exhaustivo estudio de carácter colectivo contribuye a darles voz en pro no solo de hallarles el hueco que por derecho se merecen en un canon vergonzosamente masculino, sino con la firme intención de mostrar cómo se verbalizan cuerpo y sexualidad en un contexto político-social adverso y restrictivo. La editora, Helena Establier Pérez –investigadora principal del proyecto *Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX* e integrante del Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante–, se rodea de otras estudiosas y estudiosos no menos acreditados en los estudios de género para abordar, desde la crítica literaria feminista, la investigación de la poesía escrita por mujeres en los primeros sesenta años del siglo pasado.

El papel de la mujer como intelectual, como escritora, ha sido, de continuo, puesto en entredicho e infravalorado. Su exclusión de la esfera pública unida al mito falocéntrico de la creatividad conllevaba la castración de cualquier aspiración intelectual, así como la negación de cualquier erudición. Las ideas heteropatriarcales concebidas en torno a la mujer, redundaban –y redundan– en el establecimiento de un modelo genérico determinado, con unas peculiaridades ideológicas ideales y prohibitivas a las que toda mujer debía aspirar, amoldarse y cumplir, no siempre con gusto ni voluntad.

El ambicioso volumen se configura con una profunda y lúcida introducción (págs. 9-45) de la propia Helena Establier Pérez a la que le siguen trece

capítulos, de los cuales, los tres primeros dan una visión revisionista del panorama bibliográfico e histórico. En el magistral preámbulo, se nos plantea, con rigor y desde una perspectiva de género, el contexto político, ideológico y social en el que se produce la escritura femenina, la temática que empapa las producciones de estas décadas, así como los obstáculos que se debieron superar para alcanzar reconocimiento.

Ángel Luis Prieto de Paula en «Mujeres en el Parnaso: mecanismos de borrado y elisión en la conformación del canon» (págs. 47-71) revisita el censo poético tradicional para poner de manifiesto los subterfugios institucionales de ocultación y contención de la lírica femenina en tres acciones concretas: la masculinización del mito de Safo en detrimento de su obra poética; la activación en la lírica cortesana de la espiritualización de la mujer ajena a lo corpóreo; y el nacimiento de la subjetividad durante el período romántico. Son mecanismos taxativos considerados hitos en la anulación de la escritura femenina y que no tienen ya cabida al iniciarse el siglo XX, pero que consiguen recuperarse y afianzarse durante la dictadura franquista.

El trabajo de José M.^a Ferri Coll completa lo vertido por Prieto de Paula al desgranar, con mimo, la participación de las poetas en la vida intelectual y literaria en «Las poetas en la cultura y la historiografía españolas de la primera mitad del siglo XX» (págs. 73-95). Destapa, mediante un repaso a la hemeroteca, las dificultades a las que se enfrentaron las poetas para que la crítica las reconociera y para que sus obras fueran valoradas a la luz de otros preceptos que no fueran los arraigados tópicos adscritos a la capacitación de la mujer para la poesía.

Continúa Melissa Lecointre con esta revisión en «Imaginaris del cuerpo en las poetas españolas contemporáneas (1900-1936)» (págs. 97-122), donde describe la transformación en la expresión de cuerpo y el deseo sexual en producciones anteriores a la Guerra Civil. Del panorama mostrado en estas primeras décadas se extrae un camino despejado para la enunciación del deseo, reflejo inequívoco de los tiempos transgresores en los que se encontraban. La verbalización de lo corporal y lo sensual se entiende como elemento emancipador y liberador de esos otros cuerpos e ideales heredados.

Los diez ensayos restantes personalizan los mecanismos textuales heterogéneos a los que recurren las poetas para mostrar su corporalidad y erotismo desde su posición reivindicativa como mujeres silenciadas.

«¿Si la luna estará enamorada?»: cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil» (págs. 123-150) versa sobre la producción poética menos conocida de la madrileña, aquella que se aleja de esa otra de corte ultraísta y que coincide con sus primeros años de producción poética (1914-1918). Isabel Navas Ocaña muestra en su análisis el conflicto ante una sexualidad en trance con lo heteronormativo. Sánchez Saornil escapa a lo establecido y proyecta su deseo erótico construyendo cuerpos no normativos, sensualizados al máximo. Representa la poeta un caso aislado y asombroso en su textualización de la avidez bajo el prisma lésbico.

Asistimos también a la mirada inquisitorial sobre la concepción pecaminosa heteropatriarcal del deseo femenino en la poesía de Elisabeth Mulder; así, Christine Arkinstall en «Cuerpos poéticos y creatividad modernistas en los mundos naturales de Elisabeth Mulder» (págs. 151-181) presenta el análisis de los poemarios *Embruajamiento* (1927) y *La canción cristalina* (1928), donde la poeta elabora un alegato en defensa de la dimensión corporal femenina como acto que refuerza el derecho de la mujer a la creación, la intelectualidad y el reconocimiento. Para su consecución, revisita Mulder artificios simbolistas y modernistas contruidos bajo el ideario masculino dándoles un cariz innovador desde una visión hondamente original.

Marina Bianchi en «“De mi cuerpo a tu cuerpo”: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Sagi» (págs. 183-212) se sumerge en la textualización del deseo alejado del heteronormativo en varias de las colecciones de María Sagi. Consigue así trazar una visión panorámica y evolutiva de las cuitas y obsesiones de la poeta, al tiempo que revela los símbolos y artificios verbales de los que hace uso para interpelar la libertad del deseo lésbico: un paradigma más de los obligados subterfugios de los que hicieron uso las poetas para poder expresar una parte consustancial a su persona e identidad.

La obra temprana de Concha Méndez y Josefina de la Torre es tratada por Roberta A. Quance en «Juego de equilibrios: mar, deporte y deseo en la primera poesía de Concha Méndez y Josefina de la Torre» (págs. 213-240). Nos aproxima a *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930), de la primera, y *Poemas de la isla* (1930), de la segunda. Estamos ante dos poetas que a través de la simbología se aproximan de manera sutil y sugerente al cuerpo y a la sexualidad, velando su representación en el

poema. Se mantienen en el canon imperante frente a otras coetáneas algo más subversivas.

Helena Establier Pérez, en «La criatura incinerada: cuerpo y espiritualidad en la poesía de Concha Espina» (págs. 241-274), manifiesta cómo lo espiritual y lo acorpóreo faculta la textualización del cuerpo. En este caso, debido a las fuertes convicciones de credo de la poeta, conviven dialécticamente cuerpo, alma y sexualidad mostrando el conflicto que redundaba del deseo y lo terrenal y lo asumido como correcto en los márgenes de la espiritualidad. El estudio se centra en dos poemarios alejados temporalmente: *Entre la noche y el mar* (1933) y *La segunda mies* (1943).

Por su parte, Laura Palomo Alepuz reflexiona en «La poesía de Rosa Chacel: sensualidad y recuperación del mundo clásico» (págs. 275-303) sobre la represión del deseo y la contención de la expresión de la corporalidad en las obras *A la orilla de un pozo* (1936) y *Versos prohibidos* (1978) –escrito durante las décadas de los 30 y 40–. Opta la poeta por enmascarar las pulsiones con referencias clásicas, siguiendo las tendencias propias del momento y consiguiendo un refinamiento de la sensualidad a través de la activación de motivos culturalistas.

A lo largo de estas páginas se desgrana, asimismo, la trayectoria poética de Ángela Figuera y Susana March. Nadie más indicada que María Payeras Grau para indagar en «Dar cuerpo al pensamiento: texto y representación corporal de la mujer en la poesía de Ángela Figuera» (págs. 305-332) en el proceso evolutivo de la primera. Desde el intimismo más propio de sus primeros poemarios hasta desembocar en una visión existencialista, más política y social en sus últimos trabajos, en los que despunta la voz transgresora de esa sexualidad impuesta a las mujeres. La misma reivindicación empapa la producción de la segunda y así lo expone Sharon Keefe Ugalde en «No me exijas virginidad alguna: la poesía erótica de Susana March» (págs. 333-358). Sus versos encarnan, al inicio, un ejercicio novedoso donde se verbaliza el papel activo de la mujer que disfruta y participa en los encuentros sexuales, desembocando en una obligada resignación –de tintes nostálgicos– en su etapa final. En los primeros poemarios supera el pudor –con todavía cierto grado de autocensura– incorporando la unión física y el disfrute femenino de la que observa al hombre. La osadía y subversión de las composiciones primigenias se ve ahogada por el estoicismo de su segunda época, al no poder realizarse con plenitud.

Producto de la ideología del momento es la obra descorporeizada de Amparo Conde Gamazo analizada por Elia Saneleuterio Temporal en «Amparo Conde Gamazo: rasgos de una poesía sin cuerpo desde los años cuarenta» (págs. 359-391). La poco conocida poeta, que no vio publicada su prolífica obra en vida al salirse de los cauces normales de difusión, logra circunscribirse a las imposiciones ideológicas mostrando una voz poética agenérica, donde no se percibe marca alguna que la adscriba a lo femenino o a lo masculino, como se referencia en sus primeros ocho poemarios alumbrados antes de 1968: *Solamente poemas*, *Caminos*, *Hojas perdidas*, *Jazmines*, *Pensamientos*, *Metamorfosis / Eternidades*, *El canto del cisne*, *Arco iris* y *El cántaro vacío*.

Se concluye abordando la obra de M.^a Victoria Atencia de la mano de M.^a Isabel López Martínez, que, en «Sensualidad y sugerencia discursiva en la lírica de María Victoria Atencia» (págs. 393-415), nos ofrece el estudio de dos poemarios publicados en 1961: *Cañada de los ingleses* y *Arte y parte*. En sus versos, en los que se ha diluido la experiencia biográfica, prevalece lo sugerente frente a lo explícito, en la línea de otras poetas coetáneas como Roberta A. Quance, Concha Méndez y Josefina de la Torre. Desde una mirada femenina emprende el cometido de enseñar sin mostrarse, huyendo de la evidencia en beneficio del simbolismo, el uso de máscaras o el empleo de códigos que disuelven su condición sexual sin restar un ápice de sensualidad a su poesía.

En suma, el referenciado volumen constituye un inestimable referente en el ámbito de los estudios de género al aproximarse, tal y como se ha reseñado, a la obra poética de autoras españolas largamente enmudecidas, que poetizan sobre la feminidad afrontada, en esta ocasión, desde la sexualidad y la corporalidad. *El corazón en llamas* se inscribe en esa bibliografía rigurosa y necesaria, nada banal, que sienta las bases de estudios ulteriores que deberán continuar por el camino abierto, para seguir reivindicando la labor de las poetas y los usos y métodos de la poesía escrita por mujeres.

Eva ÁLVAREZ RAMOS
Universidad de Valladolid
evamaria.alvarez.ramos@uva.es
<https://orcid.org/0000-0001-7812-6592>

JOSÉ JURADO MORALES: *República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2024, 264 páginas. ISBN: 978-84-10148-18-5.

Estamos ante una obra exclusiva sobre un poeta del siglo XX que, de no haber sido rescatado por José Jurado Morales, habría pasado desapercibido por parte del público e, incluso, la crítica literaria. Vinculado al campo de investigación del autor centrado en la narrativa y la poesía española de posguerra, este nuevo volumen se propone indagar en la vida y obra del escritor Gonzalo Martínez Sadoc (1908-2003).

Como presentación, se explica el origen del proyecto, que nace unido a las raíces sanluqueñas del autor, quien, sin considerarse localista, se interesa por conocer la trayectoria de intelectuales y escritores coterráneos. Este aspecto, junto con el afán de ampliar sus conocimientos literarios y su curiosidad por el destino de aquellos que vivieron el exilio republicano español, le lleva a realizar este estudio. No se trata de una simple enumeración de los acontecimientos de la vida de un poeta y de las características de una obra literaria, sino que además sitúa el contexto histórico-cultural y reflexiona sobre algunos asuntos universales que incitan al lector a cuestionarlos. Así, y partiendo de una ponencia impartida por el mismo Gonzalo Martínez Sadoc que formaba parte de un ciclo de conferencias –«Rebelión y poesía: memoria viva de un escritor andaluz» (1992)–, Jurado Morales realiza una retrospectiva de la vida de este escritor sanluqueño, con el que se reconoce en algunos aspectos. De hecho, la inmediata identificación entre el autor y el personaje investigado contribuye a un mayor acercamiento a la narración, que enriquece de la objetividad característica de las biografías.

La obra, organizada en veintidós capítulos y un apéndice de poemas, comienza trazando la imagen del escritor, criado en el seno de una familia republicana defensora de los valores de justicia, igualdad y libertad, que muestra desde una temprana edad un carácter rebelde y comprometido con la política, así como un gran interés por los clásicos españoles y por la escritura. Estos dos ejes, que serán constantes y determinantes a lo largo de su vida, lo llevan en su juventud a integrarse en los círculos políticos republicanos y a escribir sus primeros textos llenos de sátira e ironía.

Especial interés, no obstante, tienen los capítulos dedicados al periodo del exilio, que, para sorpresa del lector, no solo abarca la experiencia de Gonzalo Martínez Sadoc, sino también la de sus hermanos, quienes en conjunto reflejan las diferentes experiencias vividas en este periodo de contienda de la historia de España. En este sentido, se presentan la figura del exiliado, la del maestro que sufre la depuración, la del sargento que sufre la pena en la cárcel, la del masón hecho preso que encuentra en la poesía un modo de resistir la cárcel, en las personas de Gonzalo, Federico, Eduardo y Pedro Martínez Sadoc, respectivamente. A medida que se narran las vivencias de cada uno de los hermanos es muy probable que el lector se acuerde de otras personalidades más populares, ya convertidas en símbolo de la fatalidad de la Guerra Civil española, como Antonio Machado o Miguel Hernández. En cualquier caso, Jurado Morales lo confirmará en las líneas posteriores y añadirá, incluso, más nombres, con el fin de ir enriqueciendo su relato e ir ensartando la vida de Martínez Sadoc en la historia literaria del siglo XX.

De esta manera, además de explicar los acontecimientos históricos de España, reivindica y hace homenaje a todos los intelectuales de la historia literaria española. Pero no solo a los más famosos, sino también a otros de menor reconocimiento e, incluso, a las personas ordinarias. No en vano, seguramente, los lectores puedan reconocer las historias de sus propias familias. Se abre de este modo una puerta desde la «intrahistoria» hasta la historia, del anonimato a lo conocido, del individuo al colectivo: una conmovedora y emocionante memoria de un país. De hecho, este mismo efecto lo consigue también a través de las numerosas citas que llenan las páginas del volumen, pues nos trasladan a poemas y textos tanto del propio Martínez Sadoc como de otros escritores, y este proceder contribuye a que lo local se extienda a lo nacional e, incluso, a lo universal.

Los siguientes capítulos aportan asimismo un gran valor documental por constituir un testimonio social e histórico del exilio español en México. Una vez que se relata cómo logra salir de los campos de concentración de Saint-Cyprien, el protagonista y su familia, al igual que otros miles de españoles, se embarcan en el *Mexique* para rehacer su vida en otro país. Se describen las dificultades y los sentimientos del exiliado, quien se intenta aferrar a cualquier recuerdo que lo mantenga unido a sus orígenes, como será el caso de la poesía y el flamenco para Gonzalo

Martínez Sadoc. Faltan todavía los capítulos dedicados a la vuelta a España en los complicados años de la Transición española, en el que no todos anhelan regresar a una patria tan diferente a la que habían dejado. Para otros, sin embargo, las ganas de reanudar su vida en su país natal los llevan de nuevo a tierras españolas, como es el caso del biografiado, quien se dedicará a la escritura de su obra –*Estampas sanluqueñas* (1969), *Amor y cante* (1978), *Entre la Grama y el Río* (1982) y *Romances y amoríos* (1986)– y al desarrollo cultural de su localidad hasta el fin de sus días.

«Todos tenemos nuestra propia historia de la Guerra Civil» (pág. 82) afirma Jurado Morales, y este volumen despierta el interés de querer resolver esta interrogante: qué ha sido de todos los otros intelectuales que se han quedado en la «intrahistoria», qué ha sido de las mujeres, qué hubiéramos hecho cada uno de nosotros en esa situación, cómo ha influido en nuestra forma de ser. Este tono ensayístico mana por todo el libro a través de las preguntas retóricas y los propios pensamientos del autor, quien especula sobre los valores morales, la actitud frente a las adversidades o la importancia de la educación. El tono ensayístico, junto con los poemas incluidos, aportan un gran dinamismo y fluidez a la lectura, que se apoya a su vez en el carácter narrativo y en la brevedad de los capítulos. Y, además, el mencionar todas las fuentes y archivos consultados resulta gratificante y enriquecedor, dado que otorga veracidad al discurso. Si se le añaden las recomendaciones del autor, quien va mencionando otros títulos complementarios para una mayor comprensión, y la «bibliografía citada», que permiten profundizar los conocimientos del lector curioso, el libro *República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc*, de José Jurado Morales, no solo constituye un completo estudio de la vida de un notable escritor, sino también de la historia y de la literatura de su país, a cuyo destino estaba abrazado.

Carmela BERMEJO GARCÍA
Universidad de Cádiz
c.bermejogarcia10@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-8668-3161>

JOSÉ TERUEL y SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS (eds.): *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2023, 388 páginas. ISBN: 978-84-9192-366-4.

Por fortuna, la tarea filológica en las últimas décadas ha desbrozado un camino difícil cuando no oculto, por mor de su intimidad intrínseca, de su privacidad natural, constituido por los epistolarios y correspondencias de escritores. Las reservas, tanto de filólogos, como de herederos o de los protagonistas de esa escritura epistolar, no han desaparecido del todo, pero en pleno siglo XXI ya nadie duda cabalmente de los beneficios que las cartas de escritores reveladas, rescatadas y debidamente estudiadas y contextualizadas han regalado a la historia interna de la literatura¹, especialmente de la literatura contemporánea, pues es en este periodo cuando la carta privada –a la que habrá que añadir en nuestra contemporaneidad estricta las nuevas formas y canales de comunicación epistolar– ha adquirido su significado pleno. Por todo ello, podemos encontrar en nuestros días con títulos rotundos e inequívocos como el que nos convoca en esta reseña: *El valor de las cartas en el tiempo*, con independencia de que en este caso los epistolarios inéditos atendidos se circunscriban a un «tiempo» concreto de la cultura española. Es decir, ya desde el título de esta espléndida reunión de estudios, se vocean conclusiones ejemplares: el valor de las cartas y su significado en la cultura, al ser los corresponsales escritores o intelectuales protagonistas privilegiados de dicho tiempo. Justamente la madurez en cantidad y calidad de los abordajes a epistolarios contemporáneos, la proliferación de trabajos críticos sobre la correspondencia epistolar, las tesis doctorales defendidas (que definitivamente dan carta de naturaleza académica, por si aún hubiera dudas, al estudio teórico y a la edición de epistolarios), o los proyectos de investigación desarrollados, como el que han sostenido los editores y colaboradores de este volumen (cuyo IP ha sido José Teruel, *Epistolarios inéditos de la cultura española desde 1936*), constituyen una base sólida en el siglo XXI para otear y enfrentar nuevos retos concernientes a los epistolarios. En concreto, nuestro volumen aborda lo que con razón

¹ Adviértase la llamada de atención de los editores sobre la importancia impagable que las cartas han adquirido en la construcción de biografías de escritores contemporáneos (pág. 13).

llaman una «cuestión más acuciante»: «el rumbo incierto de tantos epistolarios de la cultura española tras la Guerra Civil». Es acertado destacar el corte, el tajo monstruoso y doliente que la guerra supuso, aunque no debe olvidarse el imprescindible principio de «ruptura y continuidad» en nuestro siglo XX, que afecta a la peripecia vital y creativa de muchos de los corresponsales estudiados en el volumen. Ello no empece que sea absolutamente lícito, como criterio investigador, focalizar la atención en ese rumbo incierto de los archivos epistolares en la posguerra, dados los múltiples peligros y contingencias que asedian su preservación, su unidad o su mera conservación. Además, la proximidad a nuestro tiempo de los epistolarios estudiados implica el enfrentamiento con otra cuestión no menos delicada y difícil, como es el derecho a la intimidad. La reflexión de rango epistemológico que los editores ofrecen al respecto creo que es muy pertinente e ilumina el camino a seguir en este terreno tan delicado, especialmente en el caso de la edición de epistolarios de autores ya desaparecidos (pág. 11). Ningún editor responsable de epistolarios puede ignorar el adarme o abundancia de combustible chismográfico que para los zoilos de turno tienen las cartas privadas; y, en efecto, nuestros editores reconocen y ponderan las sonadas razones que esgrimió, entre otros, Javier Marías en torno a los plumillas de turno y los lectores chismosos al conocer las cartas privadas de escritores. Marías, en fin de cuentas, reaccionaba con contundencia al auge de la edición de epistolarios desde finales del siglo XX. Sin embargo, nuestros editores defienden la actitud noble de tantos investigadores que, en las últimas décadas, han estudiado cartas creyendo a pie juntillas lo que Mainer proclamara en el fértil cauce del Proyecto *Epístola*, que «La historia literaria no puede ser una forma dignificada del cotilleo» (pág. 15). Como dejan claro los epistolarios inéditos abordados en este volumen, las cartas de los grandes autores son parte innegable de su escritura, de lo que conocemos como «la escritura del yo», en la que la carta privada es un material digno de estudio y rescate tanto como «texto literario en sí» mismo, en muchos casos, cuanto como «fundamento de la documentación histórica», de ese, en palabras de Martín Gaité –autora esencial en la construcción de este volumen–, «rompecabezas de la historia».

En nuestro volumen se reúne una interesante miscelánea de abordajes sobre ese objeto de estudio común: los epistolarios inéditos de escritores desde 1936, abordajes que evidencian el carácter heteróclito, la

multiplicidad de enfoques y presencias que las cartas encierran. Los editores destacan con razón dos valores notables de esta recopilación: el diálogo que los diferentes capítulos entablan entre sí, dado el cañamazo idéntico sobre el que se tejen las cartas estudiadas; y, asimismo, el diálogo epistolar entre el exilio y el interior, que resulta una piedra de toque significativa de ese rasgo distintivo antes citado: la simbiosis de ruptura y continuidad en la cultura del periodo abordado.

El volumen comienza con un atractivo y confortador rescate de la correspondencia entre López-Baralt y Jorge Guillén, muy valioso por recuperar sin tapujos la intimidad reconfortante de la relación citada y proclamar, ya desde el título del capítulo, un rasgo distintivo de la personalidad de don Jorge, su «alegría en voz alta», su «fe de vida», declarada en los sucesivos *Cánticos* del poeta. Seguidamente encontramos un capítulo dedicado al epistolario inglés de Panero, en el que Javier Huerta reivindica con razón la figura del gran poeta, preterido, cuando no olvidado por mor de un ajuste de cuentas histórico acoquejado y deudor de lugares comunes; este capítulo se ocupa en concreto del epistolario inglés, fruto del periodo que el astorgano pasó en el Londres de la posguerra española, demostrando el valor indiscutible que las cartas tienen para iluminar la figura del poeta. Otro capítulo esencial es el dedicado por José Antonio Llera a la correspondencia inédita de Dámaso Alonso, figura eximia del llamado exilio interior. La presencia y peso de la figura de Dámaso hace especialmente ejemplar su voz en la posguerra, y su voz íntima en las cartas personales no hace sino corroborar el talante noble de Dámaso, esforzado en sostener esa continuidad cultural que el franquismo más dogmático no soportaba. La voz epistolar de Dámaso, como las voces de otros amigos del interior, es un testimonio impagable de la relación personal e intelectual con el exilio, prueba de una verdadera continuidad cultural frente a la atroz ruptura que supuso la guerra y el franquismo.

También encontramos un ejemplo bizarro y metodológicamente diferente en el conjunto del libro, como es el capítulo dedicado al análisis e interpretación de una carta inédita (con dos versiones) de Martínez Sierra a sus hijos, fechada el 12 de julio de 1938. Checa Puerta y Gómez García valoran con tino la naturaleza de ‘confesión’ de esta carta íntima, desbrozando el contexto y la situación histórica del polémico personaje, que ha vuelto a estar en candelero a raíz del afortunado rescate, en estos

últimos años, de la que fuera su mujer y víctima literaria María Lejárraga. Seguidamente en el volumen encontramos dos capítulos dedicados a uno de los autores que, junto a Martín Gaité, protagonizan en cierto modo, al menos cuantitativamente, el conjunto: Guillermo de Torre. El primero lo firma Ródenas de Moya que se ocupa del epistolario del exilio, lo que significa, en realidad, ocuparse de la parte suculenta del conjunto epistolar del gran autor madrileño del Veintisiete. El asedio de Ródenas, quien nos ha regalado en los últimos años espléndidos libros sobre de Torre, solo hace asomarse a un amplio material que, como el crítico afirma, ayudará sin duda a «definir mejor las dinámicas internas del exilio intelectual, del diálogo dificultoso con la disidencia interior... y del mismo sistema cultural de la dictadura» (pág. 150). En el capítulo de Fernández Menéndez se aborda el análisis de tres cartas de la gran poeta vasca Ángela Figuera Aymerich a de Torre, fechadas a finales de los años cincuenta y primeros años sesenta, que evidencian el interés de la autora por el criterio crítico de de Torre, voz representativa del exilio, y su lucha por reivindicarse como voz femenina en un mundo literario dominado por los hombres.

En el siguiente capítulo, firmado por Carmen de la Guardia, se estudia la correspondencia entre la gran Consuelo Berges y Eloína Ruiz Malasechevarría, centrando la mirada, como explicita el título, «Las metamorfosis de Eloína», en la figura de la compleja luchadora y abogada feminista, conocida como Eloína/Justina Ruiz, y reflexionando, como señala la autora y con una clara perspectiva de «género», en las «fracturas identitarias ocasionadas por las duras condiciones políticas y sociales del siglo XX» (pág. 171).

Ya en el centro del volumen nos encontramos con un capítulo dedicado a las cartas de Francisco Ayala a Eduardo Mallea y Francisco Romero y algunas respuestas de Romero a Ayala, cartas que nos remontan al primer periodo del exilio del granadino en Buenos Aires. Ximena Venturini explota con acierto el valor documental que las cartas tienen en la reconstrucción de la vida del gran escritor español en la primera década de su exilio, donde se relacionó benéficamente con el Grupo Sur y la intelectualidad argentina de la época. Elena Sánchez de Madariaga se ocupa, en el capítulo siguiente, de «El catalán errante», Néstor Almendros, principalmente en su exilio trasatlántico, donde compartió vida con otros exiliados docentes en prestigiosos centros del este de Estados

Unidos, como el bien conocido Middlebury College, de la mano de un ramillete de cartas a Pilar de Madariaga.

Arantxa Fuentes realiza un original y acotado abordaje al inmenso epistolario celiano, pues se centra en la correspondencia de Cela con poetas, en concreto, con Bousoño, José Agustín Goytisolo y Concha Lagos, en torno a la gran empresa cultural que supuso en la posguerra *Papeles de Son Armadans*. La autora se enfrenta a un archivo difícilmente abaricable, el de Cela, del que su poseedor tenía una clarísima conciencia, preocupado como estaba por el porvenir de su legado literario. Estas cartas tienen el valor –en medio de una inmensidad documental a la sombra gigantesca del gallego– de arrojar luz sobre una empresa literaria esencial y de gran peso en la España de posguerra, demostrando el valor que la poesía tenía para el autor de *Pisando la dudosa luz del día*.

Santiago López-Ríos, editor del volumen junto a José Teruel, se ocupa del epistolario de Américo Castro y Miguel Delibes, un manojo pequeño de cartas, veintiséis, de ambos corresponsales, fechadas entre 1967 y 1971, que, pese a su magro volumen, tienen una importancia innegable, pues, como señala López-Ríos, más allá del curioso interés que demuestra Américo Castro por la obra de Delibes al final de su vida, estas cartas permiten rastrear la huella de la historiografía y las ideas del gran discípulo de Menéndez Pidal en el vallisoletano, huella que culminará mucho después, tras una sostenida presencia durante años, en *El hereje*, última novela de Delibes, de ahí el título del capítulo. El espléndido análisis de López-Ríos devana con precisión las huellas de Américo Castro en Delibes con la mediación decisiva de su amigo, y también admirador de Castro, Jiménez Lozano; así como el peso y eficacia que en esas huellas desempeñó el epistolario entre ambos.

Por su parte, José Teruel, también editor del volumen e IP del proyecto de investigación mencionado, se ocupa en su capítulo de otro de los hitos centrales de los «epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936», el que representa Carmen Martín Gaité, autora que muestra en su obra literaria una palmaria atracción por la carta misiva, pues el epistolar era su «vicio predilecto», como recuerda Teruel (pág. 296). Este ya editó en 2019, en el seno del proyecto de investigación citado, como tomo séptimo de las obras completas de la genial escritora salmantina, un volumen con todo el epistolario que pudo rescatar hasta ese momento.

Ya el título de este capítulo «Carmen Martín Gaité en sus cartas» declara alguna de las convicciones y ejes maestros del volumen que comentamos y de la investigación que lo sustenta en el ya citado proyecto: el valor de las cartas, su asunción como modalidad literaria. Además, Teruel se enfrenta al ya citado problema acuciante de la contingencia de muchos de estos archivos, a los expurgos de los autores o de los herederos, a los problemas que la fijación del corpus epistolar plantea, a la consciencia epistolar del autor, determinante en este caso; y, claro está, concluye declarando el enorme valor de las cartas, en casos como el de Martín Gaité, como género autobiográfico, ya que «demuestran lo que una vez nos importó» (pág. 315). María Vitoria Calvi complementa el capítulo de Teruel ocupándose de un aspecto específico de ese amplio mundo epistolar de la escritora: la relación de Martín Gaité con la revista *El interlocutor exprés. Revista de correspondencia literaria*, curioso y especial proyecto epistolar (no por tratarse solo de cartas en concreto, sino por la estructura, materialidad y contenidos del proyecto) entre un ramillete de escritores en el primer lustro de los años noventa del pasado siglo. Calvi describe las características singulares de *El interlocutor* y, con más pormenor, la aportación de Martín Gaité a esta aventura privada, creativa y casera, aportación que consiste justamente en la escritura de cartas que dialogan y se van publicando manuscritas en diversos números, cartas que Calvi analiza y valora como «una forma insustituible de presencia».

En el penúltimo capítulo, Gómez Toré se ocupa del significativo «diálogo» entre Ullán y María Zambrano, iniciado a finales de los años sesenta del pasado siglo, por mediación de Valente, y ya consolidado a finales de la década siguiente, diálogo en el que el escaso epistolario conservado tiene sumo interés.

En el último capítulo del volumen, Díaz Ventas analiza la relación, que devendrá en una amistad sólida y sostenida desde que se conocen a finales de la dictadura y hasta la muerte de Blanco Aguinaga, entre Chirbes y su maestro. Este análisis, sustentado en las cartas inéditas, revela las huellas del maestro en el gran novelista, estudiando los «ejes temáticos que dominaron sus intercambios epistolares» (pág. 363), intercambios en los que figuran también correos electrónicos. Díaz concluye, tras un inteligente rastreo de esas huellas de Blanco Aguinaga en el crecimiento como narrador de Chirbes, que «la fraternidad entre ambos se sustenta en una poética compartida», así como en el acuerdo que ambos

mostraron en sus posiciones «contrahegemónicas» frente al panorama dominante.

Cabe, pues, concluir que esta excelente reunión de estudios defiende con coherencia su carácter monográfico y lo hace con verdadera calidad de epítome respecto de lo que se propone en el título conjunto del volumen. Es, en fin, una aportación clave para convencernos del valor que debemos otorgar a la escritura autobiográfica, particularmente la epistolar, para la comprensión y compleción cabal de nuestra historia cultural contemporánea.

José Luis BERNAL SALGADO
Universidad de Extremadura
jlbernal@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-4135-4206>

GUSTAVO ADOLFO RODRÍGUEZ MARTÍN (ed.): *Bernard Shaw and the Spanish-Speaking World*. London: Palgrave Macmillan, 2022, 342 páginas. ISBN: 978-3-030-97423-7.

Esta obra colectiva, dieciséis capítulos a cargo de prestigiosos profesores universitarios tanto nacionales como internacionales, publicada en la colección *Bernard Shaw and His Contemporaries* de Palgrave Macmillan, está destinada a explorar la influencia y la recepción de George Bernard Shaw en el mundo hispanohablante. Se divide el libro en cuatro partes: los países de habla hispana en las obras de Shaw, la recepción de Shaw en el mundo hispanoparlante, su influencia y relación con autores hispanos, y las traducciones de las obras de Shaw al castellano. Todos los capítulos presentan una estructura parecida, a la par que intuitiva, que hace que el volumen tenga cohesión no solo en el contenido, sino también en la forma: introducción, análisis en orden cronológico clasificado en subapartados, conclusiones y bibliografía específica. Además, se incluyen tres apéndices y un índice que facilitan la búsqueda de información y ayudan a una mejor comprensión del contenido.

En el capítulo introductorio, «Bernard Shaw and the Spanish-Speaking World», el editor del libro, Gustavo Adolfo Rodríguez Martín, muestra la conexión entre Shaw y el mundo hispanohablante a través de tres aspectos: su persona, la recepción de sus obras y su influencia. Este capítulo será el hilo conductor del volumen, pues presenta el resumen de cada capítulo y apunta las novedades que se presentan tanto en el ámbito académico como en el metodológico.

La primera parte de la obra se centra en distintos aspectos de la cultura española, como la literatura, el arte o la música, que pudieron haber influido en el estilo de Bernard Shaw. De esta manera, el capítulo «Bernard Shaw and the Spanish Myth of Don Juan» estudia la influencia que Tirso de Molina y su obra *El Burlador de Sevilla* tuvieron en Shaw. Óscar Giner realiza una profunda comparación (con ejemplos y citas que facilitan la comprensión) entre la obra española que presenta el mito de don Juan y *Man and Superman*, señalando que la figura del Don Juan se vislumbra en dos personajes distintos: John Tanner y Ann Whitefield.

En «The Influence of Cervantes' *Don Quixote* on Shaw's Literary World; or, the Quixotic Shaw», Gustavo Rodríguez Martín señala que no

se puede leer ninguna obra de Shaw desde una perspectiva cervantina, pero sí observar ciertos rasgos. Shaw usaba a Cervantes como vara de medir y lo tomaba como ejemplo en sus reseñas. Rodríguez Martín añade que hay elementos quijotescos que van más allá de lo «burlesco», como el tratamiento de la libertad en *Don Quijote* y *Saint Joan*, y se apoya en pasajes icónicos de ambas obras, así como otros paralelismos de ámbito estilístico. Estos aspectos van acompañados de citas y explicaciones precisas para comprobar sus conclusiones.

El siguiente capítulo, «Shaw and Spanish Artists», ahonda en el arte, por el que Shaw se interesó antes que la literatura. José Luis Oncins-Martínez incluye dos anécdotas que ejemplifican de manera diáfana la relación entre Shaw y las artes plásticas. Al haber sido crítico artístico, esta faceta influyó en sus obras, sobremanera la figura de Miguel Ángel. De forma acertada, Oncins-Martínez toma la última escena de *The Doctor's Dilemma*, que transcurre en una galería de arte, y acto seguido, ofrece un amplio abanico de ejemplos de la carrera de Shaw como crítico de obras de artistas españoles, como Velázquez, Goya, Picasso o Murillo, entre otros muchos.

En «Shaw and Spanish Plays in 1890s London» Miguel Cisneros Perales cuenta que, si bien Shaw analizó escaso teatro, sabía de la existencia de obras y dramaturgos relevantes. Así, focaliza su estudio en dos reseñas que Shaw escribió sobre José Echegaray y se compara la obra *Mariana*, escrita por Echegaray, con la representada y dirigida por Robins. Cisneros Perales reflexiona de una manera reposada y muy bien argumentada acerca de los pensamientos de Shaw sobre Echegaray, motivando los cambios de opinión que tuvo el crítico irlandés sobre el dramaturgo español.

Es la profesora Aileen Ruane la que cierra esta primera sección con su capítulo «Shaw and Spanish Music Criticism», donde introduce primero la faceta de Shaw como crítico musical para después centrarse en sus reseñas a pianistas, violinistas, cantantes y bailarines, con especial énfasis en los dos primeros. Ruane menciona que Shaw siguió de cerca la carrera de Sarasate, un violinista que Shaw utilizaba para comparar a otros artistas. En cuanto a los cantantes, Shaw apreciaba la ópera y alababa el entrenamiento vocal, pero reconocía que los bailes no eran su fuerte. Este triple análisis viene acompañado de no pocos ejemplos, así como de una ristra de músicos españoles que pone en contexto la música que llegaba a Londres a inicios del siglo XX.

La segunda parte de la obra abarca cuatro capítulos que versan sobre la recepción de Shaw en los países hispanohablantes. Esta sección se abre con «The Reception of George Bernard Shaw's Works and Ideas in Spain». Guadalupe Nieto Caballero estudia la recepción de las ideas de Shaw en España y las clasifica en tres fases: hasta la I Guerra Mundial, hasta el comienzo de la Guerra Civil española y hasta su muerte. Nieto Caballero ahonda en los motivos por los que Shaw no era conocido al inicio, o cuando sus ideas empiezan a calar en el público, refrendado por el Premio Nobel. Se proporciona un vasto número de referencias a estrenos de obras y censura en los tiempos bélicos que ayuda a entender el contexto en el que se engloba esta investigación.

En el octavo capítulo, «An Irishman in México: Bernard Shaw in the Mexican Press (1900-1960)», Íñigo Fernández Fernández realiza una breve introducción sobre la situación política de México en la época, asunto que tiene vital importancia a lo largo de todo el capítulo. Fernández Fernández estudia pormenorizadamente las apariciones de Shaw en la Hemeroteca Nacional de México presentando innumerables ejemplos de cómo trataba la prensa a Shaw, especialmente a partir de 1930, que es cuando su popularidad se dispara y cuando el autor irlandés realiza su única visita al país.

Como en los capítulos anteriores, no es hasta la tercera década del siglo XX cuando Shaw comienza a sobresalir, esta vez en Uruguay. Cecilia Pérez Mondino puntualiza en «Bernard Shaw's Theatre in Uruguay (1930-1960)» que fueron las compañías europeas las primeras que empezaron a representar sus obras, y que no fue hasta los años 50 cuando la Compañía Nacional comenzó a hacerlo. La autora, gracias al trabajo recopilatorio de los archivos de la revista *Marcha*, analiza las críticas, casi siempre positivas, de las diferentes representaciones de Shaw.

Cierra esta segunda sección Liliana López con «The Reception of Bernard Shaw's Plays in Argentina». Se pueden observar patrones parecidos con Uruguay y México, especialmente en lo que respecta a su reconocimiento tardío y a la inestabilidad política de estos países, con lo que eso supone para el ámbito artístico. Según López, en Argentina coexistieron durante el siglo XX las representaciones profesionales y las amateurs, que presenta en orden cronológico ofreciendo un amplio sinfín de detalles y datos muy completos.

La tercera sección se adentra en la relación de Shaw con autores de habla hispana. Así, Jason Wilson analiza la admiración que profesaba Jorge Luis Borges a Shaw («Borges's Admiration for George Bernard Shaw»). Wilson indica que Borges tenía absoluta devoción por Shaw y que lo leyó durante toda su vida (Borges escribió cinco ensayos sobre el autor irlandés). Resalta las similitudes en las vidas y en el carácter de ambos autores, concluyendo que Borges y Shaw tenían ciertos rasgos en común y que el primero admiraba al segundo por verse reflejado en él.

En el capítulo decimosegundo, «Shavian Shadows in Spanish Lands: Shaw's Impact on the 'Generation of 1898'», David Jiménez Torres, tras una necesaria introducción sobre las identidades de los autores de este grupo literario, puntualiza que, si bien todos hacen referencia a Shaw en algún momento, no parece que les haya influido enormemente, pues ya estaban establecidos en el panorama literario de la época. Sin embargo, hace especial énfasis en la figura de Ramiro de Maeztu, primer español en escribir sobre Shaw y que vertió ácidas críticas sobre el autor irlandés debido a su pacifismo.

Guillermo Schmidhuber de la Mora, en su «Bernard Shaw and Rodolfo Usigli: Where Playwriters Converge», señala que Usigli buscaba un mentor teatral y lo encontró en Shaw, hasta el punto de que basó su estilo en el del autor irlandés. Por ello, hace una comparación estilística entre *Corona de Luz* y *Saint Joan*, las dos obras que presentan una mayor similitud. Schmidhuber de la Mora remarca los aspectos biográficos en común entre ambos autores y cuenta detalladamente la incansable perseverancia mostrada por Usigli para conocer a Shaw en persona.

El capítulo decimocuarto, el último de la tercera sección, es una revisión y actualización de estudios publicados en los años 70 y 80 por la autora de este artículo, Asela Laguna. En «Bernard Shaw and the Literary Imagination of Nemesio R. Canales» se presenta una sucinta biografía de este periodista puertorriqueño que buscó su inspiración en Shaw. Se analizan en profundidad todos los rasgos que muestran influencia «shaviana» tanto en los artículos que Canales publicó sobre Shaw, especialmente en la revista *Cuasimodo*, como en su único teatro y sus dos novelas.

La cuarta y última parte aborda las traducciones al español de las obras de Shaw. En «Julio Broutá's Translations of Bernard Shaw», Silvia Coll-Vinent repasa las traducciones de Broutá, el traductor oficial de

Bernard Shaw, con el objetivo de rectificar su mala fama. En orden cronológico, se muestran las veces que se representaron las obras traducidas por Broutá, alcanzando su máximo esplendor en 1957. Si bien los críticos aducían que estas traducciones carecían de calidad y contaban con numerosos fallos, Coll-Vinent analiza tres traducciones desde sendos puntos de vista para demostrar lo contrario.

Si el capítulo anterior se centraba en las traducciones oficiales, en «The Unauthorized Shaw: Non-official Translations in the Spanish-Speaking World» Pablo Ruano San Segundo hace lo propio con aquellas desatendidas por la crítica porque no se consideraban oficiales. Desmenuza con detalle la metodología que se ha seguido para dar con veintiocho traducciones, diecinueve teatrales y nueve de otros ámbitos. Ruano San Segundo sigue un orden cronológico para su precisa explicación, abarcando las realizadas en España y en Sudamérica, e incluyendo un punto acerca de la calidad de estas traducciones con varios ejemplos.

A este volumen ponen broche final tres apéndices y un índice. El apéndice A, elaborado por Gustavo Adolfo Rodríguez Martín, contiene una lista de las producciones más exitosas de las obras de Shaw en países de habla hispana. Los apéndices B y C, preparados por Pablo Ruano San Segundo, incluyen la lista de las traducciones no oficiales en orden alfabético; y una bibliografía selecta de obras sobre Shaw en español, amén de traducciones de estudios publicados originalmente en otros idiomas.

En definitiva, *Bernard Shaw and the Spanish-Speaking World* combina cuatro aspectos clave que relacionan al autor irlandés con múltiples aspectos de la sociedad y de la cultura hispana, dando buena cuenta de la (hasta ahora) escasa atención prestada a la influencia y la recepción de las obras de Shaw en el mundo hispanohablante. A través de un amplio abanico de ejemplos, imágenes y tablas, se despliega un completo análisis conjunto que puede sentar un importante precedente en estudios de un corte similar.

Jesús CANDELARIO MENACHO

Universidad de Extremadura

jesuscandelariom2b@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7414-9121>

ANDRÉS DE CLARAMONTE: *Tan largo me lo fiáis (El burlador de Sevilla). El infanzón de Illescas*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Berlín: Peter Lang, 2023, 287 páginas. ISBN: 978-3-631-84104-4 (<http://doi.org/10.3726/b20249>).

El volumen que reseño incluye la última doble edición de las piezas claromontescas *Tan largo me lo fiáis (El burlador de Sevilla)* y *El infanzón de Illescas*, al cuidado de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. La pareja de textos críticos viene precedida por un estudio pormenorizado, que concentra muchas de las importantes indagaciones que viene haciendo López-Vázquez al respecto de la dramaturgia claromontiana desde la década de los ochenta del siglo pasado. El escrutinio del prólogo se subdivide en más de un veintenar de secciones, que constituyen claves de lectura de puro esenciales para orientarse con atinado rumbo. Sin embargo, no tengo la intención de revisar cada uno de los apartados, sino dar debida cuenta de los aspectos de mayor enjundia de la rigurosa guía preliminar a cargo del editor.

En los albores de la introducción el exegeta nos recuerda que el panorama se antoja complicado desde antiguo. Y ello se debe, primero y principalmente, a las atribuciones espurias seiscentistas. En el caso concreto de *El burlador de Sevilla*, el poema dramático se emparentó, bajo ese nombre, con Tirso de Molina, y luego se atribuyó a Calderón con el título variante *Tan largo me lo fiáis*, que no alude sino a un mismo texto, en verdad mucho menos deturpado. Ya en el siglo XIX, Eugenio de Ochoa y Juan Eugenio Hartzenbusch reafirmaron la atribución tirsiana. Fue el segundo, con todo, quien complicó todavía más las cosas al conjeturar que *El infanzón de Illescas* también era de fray Téllez, amparándose en la afinidad estilística entr ambas obras. La intuición le permitió acertar al dramaturgo en una cuestión para nada menor: el hecho de que las dos piezas habían sido redactadas por el mismo individuo. Mas el autor genuino nunca tuvo -que sepamos- problemas con la Junta de Reformación, ni tampoco se dejó ver por Trujillo o por la isla de Santo Domingo. El escritor de las dos obras teatrales fue Andrés de Claramonte y Corroy, hombre de teatro por los cuatro costados, cuya semblanza recoge López-Vázquez al comienzo del volumen. Algunas de las notas biográficas de mayor relieve e interés tienen que ver con la fecha de nacimiento (hoy en día, una verdadera incógnita), la posible estancia -y formación dramática temprana- en tierras

valencianas, la faceta como glosador de repente, la amistad con el célebre Baltasar de Pinedo, las andanzas en la academia del Conde de Saldaña, la protección de la familia Ulloa, la compañía de partes con Cerezo de Guevara, etc. A hilo del hipotético paso de Claramonte por el Levante, López-Vázquez glosa la loa de *La duquesa constante* de Tárrega, que pudo haber sido escrita por el canónigo o por el autor del *Fragmento a la Purísima Concepción*. El profesor de la Universidad de La Coruña aduce que de ahí se podrían desprender, entonces, dos hipotéticos escenarios, pendientes de mayor escolio: 1) que Claramonte no era ningún desconocido a finales del siglo XVI. 2) Que pudo haber representado con su compañía, a esas alturas, en el territorio comprendido entre Valencia y Murcia.

Amén de los avatares biográficos, López-Vázquez examina, por primera vez en el libro, el problema de la atribución de *El burlador*, tomando la *Letanía Moral* como referente estilístico del candidato que propone a la autoría de la pieza. El editor registra en *Tan largo me lo fiáis* un total de veinte estilemas en el poema religioso que fue dedicado a la estirpe hispalense de los Ulloa. Luego de ello, López-Vázquez aplica un procedimiento similar sobre *El infanzón de Illescas*, atribuido a Claramonte en dos códices del siglo XVII y en dos ediciones a Lope y Calderón, respectivamente. En este punto, la búsqueda de concordancias lingüísticas no se limita a una obra específica, sino al conjunto de la producción artística del empresario teatral. López-Vázquez detecta huellas del *usus scribendi* claramontesco en *El nuevo rey Gallinato*, *Deste agua no beberé*, *El horno de Constantinopla*, *La Estrella de Sevilla* y en la misma *Letanía*. Concluida la tarea, López-Vázquez pasa a analizar la composición del mito en las piezas de Claramonte, desgranando los motivos básicos con los que el poeta dramático va trabajando, paulatinamente, hasta lograr su forma reconocible. La seducción a mujeres por un embaucador (con ascendencia en la literatura antigua), la perpetración nocturna del embeleco, la suplantación de identidad, la venganza llevada a cabo por un embajador del inframundo, la iteración, etc., integran un material temático con que Claramonte ha experimentado, anteriormente, en *Dineros son calidad*, *El Tao de San Antón*, *Deste agua no beberé* o *El infanzón de Illescas*. López-Vázquez explora después aspectos muy variados –e imprescindibles para apurar las obras en su contexto literario inmediato– de la poética dramática de Claramonte, como, por ejemplo, el catalizador dramático de los celos, ciertos factores comunes de sus donaires, el tratamiento particular –a medio camino entre

la documentación histórica y las leyendas– de la figura del rey Pedro «el Cruel», el uso estético de la silva tipo I (Aa), la entrada en escena del romancillo rematado en –ú (no localizable en una serie de comedias tirsianas del periodo 1620-1625), y la depredación sexual de Juan Tenorio y Tello García, que comparten con el rey Pedro de *Deste agua no beberé*. López Vázquez penetra en el sustrato mítico de *El burlador*; en el que, nos dice, subyacen la materialidad pétreo del convidado, una sexualidad intensa, imágenes diurnas y descensionales, engaños y huidas inscritas en un entorno marítimo, etc. En relación con esto último, el editor trae a la memoria las adaptaciones de Derek Walcott y Benito Pelegrín con el objeto de poner de manifiesto el amplio horizonte interpretativo del mito, de gran vigencia en la actualidad. Sin salirse del ámbito mitológico, el erudito ahonda en la temática del doble, explotada por Claramonte en *El infanzón de Illescas*. López-Vázquez indica que la obra es de carácter metateatral, puesto que don Pedro (el Mismo) lleva a cabo una representación –parangonable a la de Oña en *El nuevo rey Gallinato*– de la que forman parte, sin ser conscientes, las mujeres forzadas y don Tello García (el Otro), quien se halla en constante enfrentamiento con el monarca. En lo que atañe al préstamo de composiciones del romancero viejo, López-Vázquez evidencia que Claramonte usó, en no pocas ocasiones, canciones con rima asonante en –í para vaticinar el advenimiento de sucesos trágicos, que asimismo adelantaba la aparición del motivo del *sol de abril*, marco estacional en el que suceden muchas de las fechorías de las obras teatrales claramontianas. Funciones premonitorias ejercen también los personajes de Enrique y de la Sombra en *El infanzón de Illescas*, donde representan –en un *continuum* escénico de dos secuencias seguidas– la muerte del rey Pedro, una criatura literaria de mixtura mística y trágica que convive, por ejemplo, con el cómico Cordero y con el igualmente trágico Tello García. El introductor demuestra que la polimetría de las dos piezas se ajusta a las proporciones habituales de la literatura dramática de Claramonte. *El burlador* estaría más cerca no obstante de la primera etapa del teatro claramontesco, en la que preponderan la redondilla y el romance, con una media en el número de cambios estróficos radicada en el modelo lopesco. *El infanzón* presenta un uso del romance propio de las obras más tardías del autor, así como un porcentaje de uso de la décima semejante al que vemos en *El valiente negro en Flandes* (el empleo de la décima sería «anecdótico» sin embargo en *La huerta de Juan Fernández*). López-Vázquez investiga la

textualidad y la gestualidad del primer Claramonte en *Las burlas y enredos de Benito*, que fue atribuida a Lope de Vega en el ms. 15210 de la BNE. Los casos de seseo, el comienzo vertiginoso de la pieza, los cambios de escenario, o los ocultamientos de identidades apuntarían según López-Vázquez a un autor con la pericia dramática de Claramonte, que tendría unos treinta años en 1593, cuando la obra fue representada y él ya no era ningún desconocido, a tenor de las palabras que le dedicó Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*. No se puede desestimar que, muy recientemente, García Reidy y Fernández Rodríguez han atribuido la obra a Cepeda, combinando la filología tradicional con la metodología de lo que ellos llaman, en el título de su trabajo, «filología digital». Sin el ánimo de darle la razón a nadie –pues ridículo sería a falta de pruebas documentales–, es de obligado cumplimiento señalar que el maridaje de las herramientas tradicionales e informáticas ofrece garantías, pues viene avalado por no pocos trabajos en los que se alinean –y no por casualidad– los resultados filológicos con los computacionales. Modo de actuar, por cierto, que difiere totalmente de aquellos ensayos que consisten en utilizar, sin propósito evidente (más bien, con propósito aparente) ni necesidades científicas reales, aplicaciones informáticas sobre los textos renunciando a la filología, o lo que es lo mismo, al texto y a sus contextos.

En la introducción la crítica textual no cae en el olvido, y el editor analiza, muy de cerca, la transmisión de la segunda obra objeto de edición. Tiene especial interés por determinadas lecciones que trae la impresión a nombre del Fénix de los Ingenios, cuyo texto representó la compañía de Avendaño (como da fe el frontispicio de la copia). De un atento cotejo entre diversas variantes –escogidas de las cinco primeras décimas de la obra–, se colige que algunas modificaciones obedecen a los miembros de la compañía de Avendaño, en tanto que otras serían fruto de lecturas erradas de los cajistas. Después se repara en la escena de la primera aparición de la sombra del clérigo a don Pedro, que recogen los manuscritos Henao y Gálvez, y el impreso a nombre de Lope. No se localiza sin embargo en la copia a nombre de Pedro Calderón, lo que permitiría conjeturar que este es el texto inicial, y la escena producto de un aditamento de compañía, muy bien injertado a juicio del estudioso por el reajuste de los versos de entrada y de salida, que respeta la métrica primigenia (pareado *AA*). Igualmente, López-Vázquez compara los finales diferentes que nos han llegado, por un lado, a través de la copia Gálvez y del impreso a nombre de Lope, y por

otro a través de la impresión a nombre de Calderón. Los dos primeros testimonios coinciden prácticamente en todas sus líneas, pero divergen sustancialmente del desenlace de la copia calderoniana. El editor repara en los títulos variantes procedentes de las dos líneas de transmisión, *El infanzón de Illescas* y *El rey don Pedro en Madrid*, cuyo truco pudiera haber obedecido a una revisión del autor, enderezada a la reventa de la obra. López-Vázquez aduce, de igual modo, que la omisión del verso «estimo el ofrecimiento» en el impreso a nombre de Lope y su presencia en los otros tres testimonios hacen plausible aventurar que la edición en la que figura el nombre de Calderón no depende, necesariamente, de la suelta lopesca.

Los textos están bien fijados, se leen con suma facilidad, y traen una anotación filológica que no es fatigante, pues arroja luz sobre lugares oscuros, contiene pasajes paralelos, aclara estructuras lingüísticas del periodo, rememora episodios mitográficos, etc., pero sin avasallarnos con las informaciones. Bien es cierto que López-Vázquez aumenta la carga ecdótica de las notas al texto de *El infanzón*, en las que se desgranán las variantes de los cuatro testimonios, mas ello es coherente, y no hace otra cosa que amoldarse al estudio crítico-textual del prólogo al propósito de *El infanzón*. Esta última doble edición del profesor vallisoletano (en este mismo año había publicado, unos meses atrás, la edición conjunta de *La mocedad de Bernardo del Carpio* y *El casamiento en la muerte*) hace acopio, como dije al principio de la reseña, de un largo historial de pesquisas aparecidas en diferentes revistas, ediciones, monográficos, etc., que ahora tenemos la suerte de ver recopiladas, ampliadas y pulidas en las páginas preliminares de esta edición, que es una guía introductoria fundamental a la obra dramática y no dramática de Andrés de Claramonte y Corroy. De ella quedan muchas cosas por apurar, y el exegeta sugiere, generosamente, múltiples vetas inexploradas, a la espera todavía de ser auscultadas por los especialistas.

Jorge FERREIRA BARROCAL

Universidad de Valladolid

jorge.ferreira@uva.es

<https://orcid.org/0000-0002-0645-1844>

ANTONIO NARBONA JIMÉNEZ y ELENA MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES (eds.): *Nuevo retrato lingüístico de Andalucía*. Sevilla-Huelva: Universidad Internacional de Andalucía, 2022, 343 páginas. ISBN: 978-84-7993-381-4.

La presente obra es fruto de la labor de divulgación científica que lleva a cabo la Universidad Internacional de Andalucía, tal y como pone de manifiesto su rector, José Ignacio García Pérez, al inicio del volumen (págs. 9-11). Además, cuenta con la «Presentación» (págs. 13-15) de Santiago Muñoz Machado, director de la Real Academia Española, que elogia los resultados de investigación que se recogen sobre las hablas andaluzas, en todas sus dimensiones.

La primera aportación es la de Antonio Narbona Jiménez, «Encuadres para un nuevo retrato lingüístico de Andalucía» (págs. 19-43), en la que reivindica esta tarea tanto por la necesidad de actualización de los últimos datos que se tienen –los del *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía* (1961-1973)– como por los mitos y visiones sesgadas y falseadas que existen hoy en día sobre el andaluz como variedad lingüística, a pesar de todo el abordaje científico que se ha hecho en las últimas décadas. Por todo ello, el autor pone en valor los trabajos presentados en esta obra, elaborados por sus compañeros del Grupo de Investigación «El español hablado en Andalucía».

De la mirada histórica se ocupa Rafael Cano Aguilar. En «La historia ilumina el presente del andaluz» (págs. 47-65), gracias a la investigación diacrónica, podemos comprobar, a pesar de las dificultades de determinar cuándo nace el andaluz como variedad, que las documentaciones existentes no permiten considerar que es el siglo XIII cuando dicha variedad se conforma, momento en que la actual Andalucía es reconquistada y poblada con una mayoría castellana y otros pueblos de diversas procedencias. Es más bien el siglo XV cuando se consolida el andaluz como modalidad lingüística con la nueva fase de repoblación (eminente peninsular) y la conciencia «externa» de que existe como variedad distinta del español, recibiendo ya entonces valoraciones tanto positivas como negativas (v. g. la relación con lo árabe y su consecuente inteligibilidad para el resto de castellanohablantes). Así, en los siglos áureos (XVI y XVII) ya se puede considerar que fenómenos asociados al andaluz, como la aspiración del sonido procedente de /f/ inicial latina o /x/, están

los suficientemente difundidos o consolidados, si bien otros, como el yeísmo o la pérdida de /s/ final, aunque asociados al andaluz, ni se documentan aún en esta época ni son propios o exclusivos de la variedad andaluza.

Yendo al plano diacrónico, Araceli López Serena pone de manifiesto en «¿Tan mal hablamos los andaluces? En torno a la corrección y la ejemplaridad lingüísticas» (págs. 71-94) que una pregunta como esa carece de sentido, en tanto que, en primer lugar, se da una identificación indebida entre «hablar» y «pronunciar» y, por otro lado, si se sigue el modelo coseriano, la pregunta acerca de si se habla bien o se habla mal solo tiene sentido para individuos particulares y no para comunidades enteras; además, cuando se juzga una determinada variedad, como en este caso la andaluza, se tiene que valorar con respecto a la forma correcta de hablar de los hablantes de esa variedad y no con el modelo de corrección de otra. No obstante, señala la autora, de ello no se debe colegir que todos los andaluces hablen bien, pues en la comunidad andaluza, como en todas, existe un modelo de ejemplaridad para la distancia comunicativa que conlleva la eliminación de los rasgos diatópicos considerados más fuertes, así como la elaboración sintáctica y la densidad informativa. Por tanto, solo desde esos parámetros sería posible dirimir si un andaluz –y no los andaluces– habla bien o mal en una determinada situación comunicativa.

De la misma cuestión se ocupa Santiago del Rey Quesada, pero desde una óptica diferente, la de los andaluces que acusan a otros de deslealtad lingüística. En «“Qué fi(s)no(lis)”. Valoración de variantes y lealtad lingüística en Andalucía» (págs. 97-124), este investigador analiza cómo el término «fino» es utilizado por hablantes andaluces en redes y medios de comunicación para acusar a otros andaluces de deslealtad con respecto a la variedad lingüística común, acusación que se concreta en la pronunciación, en situaciones de distancia comunicativa, de la /s/ implosiva como se hace de manera no marcada en la variedad norteña peninsular. Para del Rey Quesada, esta concepción de deslealtad tiene su raíz en las reivindicaciones regionalistas y nacionalistas de la transición española, por lo que considera que tanto la pronunciación aspirada como la realización norteña son dos posibilidades que tienen los hablantes andaluces cultos para desenvolver sus discursos en situaciones de distancia comunicativa, ampliando su versatilidad discursiva en el primer caso o

revindicando que este rasgo diatópico se considere lo suficientemente débil como para formar parte de una situación de distancia.

Los medios de comunicación siguen presentes en el capítulo titulado precisamente «Andaluz y medios de comunicación» (págs. 127-164), elaborado por Elena Méndez García de Paredes. En él, esta investigadora da cuenta de cómo ha ido evolucionando la presencia de la variedad andaluza en el canal público autonómico de Andalucía, de tal manera que, actualmente, en él se da cabida a todas las hablas andaluzas, si bien, en el caso de presentadores (las figuras más elevadas en la jerarquía de los programas) y en situaciones de inmediatez, hay una alternancia en la elección entre el uso de la variedad estándar del español peninsular o el de una modalidad de andaluz que puede considerarse un «modelo nivelado de andaluz».

Por último, este «retrato lingüístico» del andaluz en los medios de comunicación lo culmina Elena Leal Abad con un estudio sobre «El andaluz en la publicidad» (págs. 167-189) en el que analiza cómo los publicistas rentabilizan la oposición entre variedad estándar (coincidente con el español peninsular norteño) y variedad andaluza para llamar la atención sobre el producto. En concreto, el andaluz suele asociarse con personajes o entes que ponen de relieve o encarnan valores que buscan siempre la mayor proximidad con el destinatario. Por ejemplo, la autenticidad del producto en el caso de la alimentación (*v. g.* elaboración artesanal *vs.* industrial, carácter natural *vs.* procesado), el contacto con la realidad del consumidor en campañas electorales o anuncios de empresas locales o la voz de profesionales del ámbito del hogar en el caso de anuncios de productos de limpieza. También en el discurso radiofónico se produce un contraste entre el discurso de los locutores o la voz en *off* del anuncio, que usa el español peninsular norteño para mostrar distancia comunicativa y, en consecuencia, profesionalidad, y los personajes que recrean las propiedades del producto, que utilizan la variedad andaluza para transmitir cercanía y que así el receptor tenga esa doble impresión de profesionalidad y proximidad.

De otra parte, Marta Fernández Alcaide abre la pregunta «¿Una sintaxis andaluza?» (págs. 193-216) para poner de manifiesto que tal fenómeno no existe, pues la sintaxis de esta variedad es la del español general. Con ello, al mismo tiempo, se pone de manifiesto que la mayor parte de

los rasgos que se han considerado propios de la sintaxis andaluza corresponden a discursos diastráticamente bajos, tal y como lo demuestra el estudio de los corpus, que o los documentan en otras partes de España (v. g. *contri* por *cuanto*, *semos* por *somos*), o bien son construcciones arcaicas propias de la inmediatez comunicativa del ámbito peninsular (v. g. *unos pocos de años*).

Para el nivel léxico, Elena Méndez García de Paredes diserta sobre «La “riqueza” del vocabulario andaluz y los andalucismos léxicos» (págs. 219-239) y pone en cuestión que muchos de los términos que se han identificado como andalucismos son en realidad vocablos generales del español peninsular que tienen una pronunciación «diferente» en entornos de la inmediatez (v. g. *quillo* por *chiquillo* o *omío* por *hijo mío*); además, también habría que analizar si todos los posibles andalucismos forman parte del léxico disponible de los andaluces. No obstante, a pesar de lo problemático que puede ser establecer qué es un andalucismo léxico, esta autora hace un bosquejo sobre aquellos grupos de palabras que podrían considerarse como tales. Por ejemplo, palabras del español cuya pronunciación en la inmediatez del andaluz se han vinculado con un «ámbito específico» (v. g. *velá* para fiesta religiosa popular o *madrugá* para la noche que media entre el Jueves y el Viernes Santo); también el léxico del flamenco podría considerarse ejemplo de andalucismo (v. g. *soleá*, *seguiriya*), así como el de la gastronomía típica de la geografía andaluza (v. g. *poleá*, *tagarninas*). Igualmente podrían también tenerse en cuenta vocablos del español con usos que se desconocen fuera de Andalucía, v. g. *embarcarse* (una pelota en un balcón) por *colarse*, «especializaciones léxicas» como ocurre con la palabra *bullá*, que puede hacer referencia a ‘prisa’, ‘gentío’, ‘escándalo’ o ‘juerga’, así como extranjerismos adaptados o remotivados (v. g. *merdellón*, del francés *merde gens*, en Málaga para referirse a ‘persona de mal gusto, sin estilo, vulgar’) o creaciones fonosimbólicas y onomatopéyicas (v. g. *pipirrana*: picado de tomate, pepino, pimiento y cebolla; *chingachingueta*: ‘balancín’ en Lepe).

De la selección de elementos propios del andaluz también se ocupa Olga Julián Mariscal cuando se pregunta «¿Es viable una estandarización del andaluz?» (págs. 243-269) con la intención de analizar las distintas propuestas que se han elaborado para lograr una ortografía del andaluz. En primer lugar, tal tarea tiene la dificultad de determinar la norma culta del andaluz por la heterogeneidad de sus hablas. Además, en el caso

concreto de las propuestas existentes hasta el momento, que surgen con el fin de que el andaluz se considere lengua diferente del castellano, están impregnadas de errores conceptuales (*v. g.* la no existencia de prestigio asociado a variedades lingüísticas en una sociedad, la creencia de que el andaluz se encuentra en diglosia con respecto al español, ya que la primera es igualmente una lengua romance heredera del latín). A ello hay que sumar el hecho de que las propuestas son de índole individual y no hay un consenso sobre cómo debe ser una ortografía andaluza, pues en realidad dichas propuestas son más bien de transcripción de los rasgos más diferenciales del andaluz con respecto al castellano y que contienen errores como diferentes formas de escritura para un fenómeno morfológicamente variable (*v. g.* preposición *de*) o incongruencia en la representación de fonemas como los sibilantes (seseo, ceceo, aspiración implorativa). Por otra parte, a este panorama se le une la nula repercusión en la sociedad andaluza que han tenido estos intentos de supuesta estandarización del andaluz.

Finalmente, cierran este volumen dos contribuciones dedicadas al estudio de las percepciones de la variedad andaluza. El penúltimo, de suma originalidad, corre a cargo de las profesoras Elena Carmona Yanes y María Méndez Orense, quienes realizan un análisis «De sur a sur. Valoración de las hablas meridionales en España y en Francia» (págs. 273-303). A pesar de la diferente configuración social e histórica de los dialectos meridionales del sur de España y de Francia, estos presentan aspectos convergentes sobre su mirada social. En efecto, aunque no hay una homogeneidad en estas variedades, tanto en la sociedad española como en la francesa existe una conciencia de homogeneidad sobre el habla del sur, que recibe prácticamente las mismas consideraciones tanto en el polo positivo como en el negativo. En este último, se suele considerar que los dialectos meridionales son una deformación o mal hablar del español o francés, que hace difícil el diálogo, genera humor o es hiperbólico y de mucha gesticulación. En el polo positivo, tenemos las filias que despiertan estas variedades por considerarse que están llenas de comicidad o simpatía y por una supuesta creatividad expresiva que la diferencia del estándar o norteñas. Al mismo tiempo, también entre los propios hablantes meridionales tanto españoles como franceses hay una exaltación de lo propio (*v. g. como se dice en andaluz/en el sur/en mi tierra y comme*

on dit à Marseille/dans le sud/chez nous) como un desprecio de la variedad ajena estándar (v. g. *hablar fi(s)no* y *accent pointu*).

Para terminar, Ramón Morillo-Velarde Pérez hace un repaso crítico por «Las “percepciones” del andaluz» (págs. 307-337), divididas en cuatro fenómenos sin conexión con la realidad y, por tanto, acientíficos. Se refiere a los estereotipos constitutivos del andaluz (el elemento árabe y el gitano), a los esquemas y modelos estereotípicos (el seseo y el ceceo son los que se resaltan como más característicos a pesar de no ser generales y estar actualmente en retroceso), así como a las visiones (percepciones) que pretenden reducir el andaluz a los rasgos que tiene esta variedad en la inmediatez comunicativa o en los núcleos rurales supuestamente no contaminados por la deslealtad de las ciudades. Igualmente, también advierte del peligro que puede suponer tomar como dialectalismos aquellos rasgos que se señalan como tales en las obras literarias, pues estas también pueden seleccionar unos determinados rasgos para la transmisión de estereotipos carentes de fundamento. En cualquier caso, este fenómeno nos puede ayudar, como lingüistas, a conocer la conciencia idiomática que de una determinada variedad se tiene en la época en la que la obra se escribe.

En definitiva, se trata de un volumen que no solo pone de manifiesto la consideración del andaluz como variedad del español peninsular y las inconsistencias que en muchas dimensiones sociales tiene, sino también, al mismo tiempo, el valor de la investigación científica, lingüística en este caso, para ofrecer una visión acertada de un determinado fenómeno de índole social.

José GARCÍA PÉREZ

Universidad de Córdoba

jgarcia2@uco.es

<https://orcid.org/0000-0003-4289-5036>

ALBERTO ESCALANTE VARONA: *Fernán González en el teatro de los siglos XVII y XVIII. De héroe castellano a argumento nacional*. Berlín: Peter Lang, 2023, 270 páginas. ISBN: 978-3-631-89043-1 (<https://doi.org/10.3726/B20393>).

El volumen 34 de la colección «Estudios sobre literaturas y culturas románicas» de Peter Lang acoge esta monografía dedicada al personaje histórico, pero también héroe medieval castellano, Fernán González. Su autor, el profesor Escalante Varona, conoce bien el tema, actualizando y reformulando trabajos preliminares anteriores de los que toma lo indispensable (cuenta con dieciséis publicaciones entre 2016 y 2022 relacionadas directamente con este ensayo). El principal objetivo de la publicación es «establecer un corpus de textos dramáticos datados en los siglos XVII y XVIII en los que se represente la leyenda de Fernán González y analizarlo según la configuración tipológica del personaje y la reformulación del argumento tradicional en el cuerpo dramático» (pág. 16). Estamos, por tanto, ante un riguroso estudio de literatura comparada y de análisis temático que, a la vista de los resultados, cumple sobradamente con el objetivo propuesto, cubriendo esta monografía el hueco vacío de una investigación de referencia sobre la figura literaria del conde castellano.

El volumen, tras un capítulo introductorio en el que presenta el tema y los diferentes apartados del monográfico, además de ofrecer un estado de la cuestión de trabajos sobre la materia, está estructurado en tres partes de extensión desigual: «El argumento tradicional de Fernán González y su transmisión literaria» (págs. 25-70), «El teatro sobre Fernán González en los siglos XVII y XVIII» (págs. 71-224) y «Rebelde, cruzado, caballero: Fernán González en el teatro moderno español» (págs. 225-238). Sigue el anexo «Manifestaciones literarias sobre la leyenda de Fernán González» (págs. 239-244) –obras de los siglos XVI, XVII y XVIII que se han comentado o referenciado en el presente ensayo– y una completa bibliografía de los trabajos consultados y citados en el estudio (págs. 245-267). Vemos un amplio segmento temporal que va desde el medievo hasta el siglo XIX, por lo que esa primera parte, centrada en el primer conde de Castilla, rastreando y comentando fuentes que van recreando la leyenda del personaje, es fundamental para enfrentarse a la segunda y principal de la obra, sobre la formulación dramática del mismo en los siglos

XVII y XVIII. Escalante no solo descubre textos que recrean de forma novedosa la historia legendaria del conde castellano, sino que también analiza obras poco estudiadas.

La aplicación del concepto «argumento tradicional», formulado por Frenzel y Rodiek (que lo aplica a la leyenda del Cid), es metodológicamente acertado al ser un argumento recurrente en varios textos de diferente tipo, cuyo contexto histórico y sociocultural (o las intenciones de un determinado autor, o las convenciones de cada género literario, como sucede en la configuración de los personajes-tipo teatrales) pueden ir modificando o variando el esquema argumental, pero sin haber un cambio total, de tal manera que el relato del héroe es reconocible. Los criterios para la configuración del corpus de textos dramáticos (cronológico, genérico, de ámbito material y Fernán González como agonista) son válidos e, incluso, amplían el repertorio conocido hasta el momento. Pero, antes de pasar a la «comedia nueva», el autor realiza una semblanza del personaje histórico y el desarrollo literario medieval de la leyenda de Fernán González (págs. 36-58), revisando, entre otros, la *Vida de San Millán*, el *Libro de Fernán González*, la *Estoria de España* –y sus múltiples refundiciones–, el *Conde Lucanor*, los *Claros varones de Castilla*, las *Mocedades de Rodrigo*, el romancero viejo y diferentes crónicas, como la de fray Gonzalo de Arredondo (abad de Arlanza), en relación con el origen de Castilla, la tradición monástica y clerical de Arlanza y San Millán, el ámbito nobiliario y cortesano, y la independencia de Castilla, con la intención de establecer las líneas generales de los planteamientos teóricos sobre los que estructurará su posterior análisis. También se detiene en la literatura moderna (a partir del siglo XVI) no dramática, coetánea a las obras que se estudiarán en el bloque central del libro, principalmente crónicas y poemas épicos (con listado de romances del romancero nuevo, págs. 63-64). Se perfilan así los diferentes argumentos literarios de la leyenda que se interrelacionan entre sí: el épico (hazañas del Conde), el religioso (lucha contra el islam, sucesos milagrosos, peregrinación, benefactor de monasterios) o el aventurero (guerrero santo, caballero).

Ya hemos señalado que el bloque central del libro obedece al análisis de la figura de Fernán González en el teatro de los siglos XVII (primera parte) y XVIII (segunda parte), en orden cronológico. Así, las obras de teatro que se analizan son: 1) *La libertad de Castilla* (págs. 76-89), atribuida a Diego Hurtado de Velarde e impresa en 1603, fiel a sus

antecedentes inmediatos –romances sueltos y relatos independientes, sin referentes dramáticos que imitar–, presenta la imagen consabida del héroe y los significados que había adquirido en su contexto; 2) *El conde Fernán González* (págs. 89-104) de Lope de Vega, impresa en 1623, versión canónica y sintética del argumento tradicional, con rasgos nuevos (según los tipos de la comedia nueva), convierte al héroe en icono nacional y fija las pautas compositivas para la transmisión dramática posterior; 3) en *Lo que puede el oír misa* (págs. 104-111), de Mira de Amescua, impresa en 1652, el conde Fernán González no se diferencia de otros héroes de la comedia de tema histórico (sabio, justo, ejemplar, buen guerrero...), caracterización que no tendrá continuidad, pero reveladora de su época al verse desdibujada su unicidad; 4) en *La más hidalga hermosa* (págs. 111-128), de Rojas Zorrilla, Calderón de la Barca y Zabaleta, de 1645 –representada por primera vez en 1651–, el héroe se adapta a las nuevas circunstancias de creación dramática y se reescribe su historia en clave palaciega, con un importante componente sentimental (es la única comedia del corpus en la que el héroe está caracterizado como galán enamorado), pero sin ignorar el argumento épico; 5) *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González* (págs. 128-139), impresa c. 1665, es una comedia anónima de un capellán vinculada a la leyenda (y propaganda) de San Pedro de Arlanza y la fundación de su monasterio (como culminación de toda la acción militar y religiosa, excluyendo otros episodios de la leyenda –enfrentamientos con León y Navarra, independencia de Castilla, etc.–); 6) *La antigüedad de Segovia* (págs. 139-150), de Juan de Matos Frago, segunda jornada de la comedia *La Virgen de la Fuencisla*, impresa en 1665, está vinculada a la leyenda fundacional de Madrid, con nuestro conde como modelo de virtudes guerreras, pero como personaje secundario; 7) *Las Amazonas de España y prodigio de Castilla* (págs. 160-175), de Juan del Castillo, impresa en 1701 (págs. 160-175), es uno de los testimonios más originales del corpus y ejemplifica la transgresión de personajes y acciones en relación con el argumento tradicional, cuyos motivos son a veces parodiados (sin llegar a la sátira), pero tratados como fuente de entretenimiento: las «amazonas» son las mujeres castellanas comandadas por doña Sancha, esposa del conde Fernán González, que combaten contra el ejército musulmán –se vincula también con la leyenda arlantina–; 8 y 9) en *El castellano adalid* y *La conquista de Madrid* (págs. 175-191), estrenadas en 1785 y 1786, Manuel Fermín de Laviano

adapta a la acción dramática, según los códigos de la comedia heroica dieciochesca, una fuente cronística (*Historia de Segovia* de Diego de Colmenares), por lo que nuestro Conde, que adopta un papel secundario en la acción, aparece caracterizado como líder, justo, invencible, sabio, venerable... (los protagonistas serán su sobrino, el rey leonés Ramiro II, en la primera y el noble segoviano Día Sanz en la segunda); 10) en *Triunfar solo por la fe* (págs. 191-205), estrenada en 1789, Gaspar de Zavala y Zamora construye la acción sobre escenas inconexas de la leyenda medieval, destacando las hazañas bélicas en aras del entretenimiento –los contenidos ideológicos, religiosos e históricos ya no interesaban, por lo que Fernán González deja de ser un icono castellano para convertirse en un héroe más–; 11 y 12) *La fuerza del amor conyugal* (datada en los años noventa del siglo XVIII), de Manuel Bellosartes, y *Sancha de Navarra* (1799), de Cristóbal Cortés y Vitas, dan voz trágica a doña Sancha para reinterpretar el argumento, pues ambas escenifican el episodio de la liberación del conde de la prisión de León por parte de su esposa –se excluye lo bélico y se supedita lo político a lo amoroso: la fidelidad conyugal, ilustrativo ejemplo para la instrucción de las mujeres– (págs. 205-224).

En el tercer capítulo se realiza un comentario general sobre el concepto «esquema argumental recurrente» del corpus dramático estudiado. Se comparan las diferentes reescrituras del personaje de Fernán González, que obedecen a tres niveles de formulación: las nuevas sensibilidades estéticas del público, las inquietudes ideológicas características del momento o las intenciones creativas particulares de cada autor. Así, la transmisión literaria de la leyenda será impulsada como relato identitario nacional en el Romanticismo (la corriente liberal que se contrapone al absolutismo a partir de la Guerra de Independencia). El propio autor reconoce que «abordar estos textos excedería enormemente los límites que propuse para este trabajo» (pág. 233), por lo que abre nuevas vías de investigación para quien quiera adentrarse en una amplitud de textos variados que cita y de los que aporta una serie de apuntes al respecto, especialmente para trazar las vías de continuidad de las tendencias literarias surgidas en el siglo XVIII y que muestran ya una vida de Fernán González conceptualizada como literatura frente a historia.

Felicitemos al autor por realzar la figura del conde de Castilla y por su brillante análisis, tanto colectivo como individual de cada obra, en el

que vamos viendo la evolución y adaptación del héroe en el terreno literario, cómo su tratamiento épico se va tornando aventurero en el teatro, género que desarrolla su componente conyugal y termina dando protagonismo a doña Sancha. De su mano hemos contemplado la metamorfosis de Fernán González, de héroe castellano a argumento nacional.

Ramiro GONZÁLEZ DELGADO

Universidad de Extremadura

rgondel@unex.es

<https://orcid.org/0000-0001-5633-5625>

CRISTINA PIMENTEL y PAULA MORÃO (coords.): *A Literatura clássica ou os clássicos na Literatura. Presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa*. Vol. VI. Lisboa: Edições Colibri, 2023, 428 páginas. ISBN: 978-989-566-307-1.

El VI volumen de la colección *A Literatura Clássica ou Os Clássicos na Literatura*, editado por Ricardo Nobre, Rui Carlos Fonseca y Joana Veiga, aborda la pervivencia de la cultura clásica en las literaturas portuguesas. Comprende diecinueve estudios de distintos investigadores y los testimonios de tres poetas modernos sobre el papel de los clásicos en su propio trabajo. A través de todos ellos se ofrece un amplio panorama de la influencia clásica en diversos autores y géneros literarios desde el Renacimiento hasta nuestros días, siendo la actualidad el período al que se dedica el mayor número de estudios.

El primer ensayo, «Anfitrião, hóspede do entremez» de José Camões, versa sobre el protagonista homónimo de la comedia plautina *Anfitrión*. Por un lado, se consideran las referencias al personaje en el teatro quinientista portugués y, por otro, la pervivencia de Anfitrión en los entremeses del siglo XVII. El autor se centra en las obras de António José da Silva, Camões, Vasconcelos o Afonso Álvares, quienes recurren al personaje de Plauto tanto para adaptar sus características como para introducir modificaciones que responden al gusto del público y redefinen ciertos rasgos del humor de la comedia latina.

Ricardo Duarte, en «Pervivência de Séneca trágico na peça quinhen-tista *Farsa Penada*», analiza la influencia de Séneca y el *Codex Etruscus* en la anónima *Farsa Penada* a través de algunos de sus personajes. Se incide, sobre todo, en la reelaboración de los *affectus* y la *meditatio mortis* y se examinan los *exempla* apotropaicos y, en menor medida, protrépticos de la obra, mostrando la pervivencia del autor latino en este texto del siglo XVI.

«Dos tradutores de Horácio no século XVI: Jorge Fernandes e André Falcão de Resende», de Ana Margarida Silva Azevedo, comienza describiendo las traducciones del Brocense, Alonso de Espinosa o el círculo de Fray Luis de León, artífices de las primeras versiones castellanas de Horacio. Se plantea una interesante reflexión sobre las tensiones existentes en

la época entre la literariedad y la literaridad de las traducciones, prestando especial atención a los aspectos léxicos.

En «Imagens clássicas na poesia do paço ducal de Vila Viçosa (1630)» André Simões parte del análisis de la poesía latina del códice 51-XI-4 de la Biblioteca de Ajuda. El trabajo muestra la relación de dedicatarios y temas de los poemas y señala tres ciclos poéticos, a saber, los de Teodosio, João y Alexandre. El objeto de estudio es el primer ciclo: las imágenes de banquetes. Se establecen relaciones con sus precedentes grecolatinos. La parte final ofrece, además, la traducción de los textos analizados.

Rui Carlos Fonseca analiza la influencia de la épica grecolatina en el siglo XVII en «“porque as notórias Antiguidades são bases de historias”- A tradição épica antiga no *Viriato Trágico* de Brás Garcia de Mascarenhas». En este trabajo, además del estudio del poema épico, se aborda la idea de *paideia* como enseñanza efectiva de la historia por medios literarios. El *Viriato Trágico*, publicado de forma póstuma en 1699, se había compuesto en torno a 1640 en el contexto de la Restauración de la Independencia, de manera que identifica a los héroes épicos con personajes históricos que habían intervenido en la historia reciente de Portugal. Así pues, se defiende que Mascarenhas sigue un modelo virgiliano de ensalzamiento a la patria a través de elementos culturales y mitológicos, trazando equivalencias entre los portugueses y los antiguos lusitanos y erigiendo a Viriato en héroe protonacional. Se trata de un texto extenso, profundo y especialmente bien fundamentado.

También se aborda el género épico en la contribución «Os clássicos no poema heroico *Henriqueida* (1741) de D. Francisco Xavier de Meneses, com alusões inevitáveis ao Ciclope Camões» de Gil Clemente Teixeira. Tras una amplia introducción sobre el autor y sus obras, Teixeira esboza un estudio de la cuestión sobre los estudios modernos de la *Henriqueida*. En cuanto a la obra, se demuestra que sigue una estructura similar a la *Eneida* con grandes influencias en la construcción de los personajes y del propio texto. Entre los autores presentes se cuentan Apolonio, Anacreonte, Sófocles, Livio, Horacio o Plinio. Asimismo, cabe añadir los ejemplos y las comparaciones que hacen referencia a Camões como maestro de los escritores portugueses. Por último, se abordan las cuestiones relativas al contexto sociocultural de la época, prestando especial atención al condicionamiento del texto por la censura inquisitorial.

«Para uma *gramática* de intertexto clássico na ficção camiliana: variedade, forma e função», de José Cândido de Oliveira Martins, prueba la estrecha relación entre Camilo Castelo Branco y los autores clásicos, tanto en el contenido como en la forma de sus obras. El autor analiza el autodidactismo del escritor en materia de literatura clásica a partir de los libros de su biblioteca y los autores que conforman la amplísima variedad de intertextos de su obra, como Homero, Teócrito, Plauto o Juvenal. Sirviéndose de un buen número de ejemplos, sistematiza las fuentes y desarrolla una suerte de teoría de la intertextualidad clásica en Camilo, en la que predominan las fuentes cómico-satíricas.

Sobre Camilo versa también el estudio de Ana Paula Pinto, «Camilo e os Clássicos: mais um casamento feliz». En este caso, se parte del contexto vital de Camilo y de la publicación de su *Doze Casamentos Felizes*, obra en la que se incluyen numerosas referencias simbólicas a la Antigüedad Clásica. En el trabajo se revisan individualmente estas alusiones en cada una de las bodas de la obra, abordando cuestiones tan distintas como los seres mitológicos o las relaciones matrimoniales en la historia y la mitología. No solo se mencionan los referentes, sino que se plantea también una reflexión filosófica sobre la sensibilidad artística a propósito de los excesos pasionales. La conclusión es que la obra tiene una función edificante que se decora con elementos clásicos atractivos para el público.

Maria José Ferreira Lopes, en «“Todos os caminhos levam a Roma”: a presença da Antiguidade Clássica em *A Casa Grande de Romarigães* de Aquilino Ribeiro», estudia la obra principal de Aquilino Ribeiro a través de las frecuentes alusiones a Roma. En el texto Roma se representa como un destino que supera lo estrictamente geográfico y se erige como capital de la cultura occidental gracias a sus referentes ético-sociales. Por ello, la herencia clásica ejemplarizante es un recurso fundamental de la novela, en la que se defiende un *continuum* cultural. Todo esto, junto con el papel de la lengua latina, se desarrolla en un trabajo preciso y plagado de ejemplos y oportunas notas y dotado de una amplísima bibliografía.

En «As descendentes da *meretrix* em duas peças de Natália Correia», Robin Driver aborda la destacada posición de las prostitutas en *A Pécora* y *O Encoberto* de Natália Correia partiendo de la figura de la *meretrix* plautina. Tras analizar los temas de las obras y el papel de las prostitutas en ellas, se defiende que la libertad social del personaje es el fruto mismo

de su marginación, tal como sucedía en las comedias plautinas. Así pues, el estudio ofrece una reflexión sobre la naturaleza del teatro y su relación con la sociedad a través de un personaje tipificado que sigue siendo productivo en el drama.

Rita Patrício analiza la influencia del ciclo troyano en el poemario *A matéria volátil* en «Os cavalos de Tróia de António Osório». Este trabajo constituye una descripción de los rasgos épicos presentes en una selección de composiciones.

Un estudio similar es «O Dom da Metamorfose: A Presença de Ovídio na Poesia de António Franco Alexandre», de Ricardo Gil Soeiro. En esta investigación se analiza la influencia de los tópicos y los rasgos más característicos de las *Metamorfosis* ovidianas en el poemario *Aracne* (2004) de António Franco Alexandre. Su tema principal es la metamorfosis, en torno a la cual se desarrolla una trama signífica inspirada también en las obras de Kafka, Pessoa, Cesário Verde, Dante o T. S. Eliot, entre otros. La tesis fundamental del estudio es la continuidad universal de Ovidio.

Versa igualmente sobre el género poético la contribución de Patrícia Soares Martins, «O tempo do Luto e da História na poesia de R. Lino». Martins comienza con unas breves notas sobre la poeta y su estilo para centrarse en su reinterpretación de la figura de Adriano a lo largo de su obra. El estudio se centra, pues, en la construcción del personaje y en la posible influencia de otros autores, como Flaubert o Yourcenar, en la dramatización y la reconstrucción de la historia.

José Ribeiro Ferreira, en «A recepção da Antiguidade clássica nos últimos livros de Paulo Teixeira, em especial em *Orbe*», profundiza en la obra de este poeta portugués que cuenta con un amplísimo conocimiento de literatura, mitología e historia antigua. Esta erudición recorre su obra desde sus inicios (*Túmulos de heróis antigos*, 1999) a través de alusiones directas a autores como Catulo, Zenón o Téspis. Son muchos los ejemplos ofrecidos sobre poemas que se ocupan de lugares y obras de arte de Roma o Atenas a la luz de la literatura. En este completo estudio se analizan los contenidos, el léxico, las fuentes, los símbolos y la intertextualidad de los poemas de Teixeira.

«*Os Lusíadas e Uma viagem à Índia: A ficção na construção de uma identidade coletiva*» de Isabel Garcez detalla el proceso de construcción de

la identidad nacional portuguesa en las mencionadas obras épicas, poniéndolo en relación con la *Eneida* y la poesía homérica, en la línea del trabajo de Fonseca en este mismo volumen. No solo se estudian las alusiones explícitas a la Antigüedad, sino también la mimesis de formas, procesos y recursos de la literatura clásica, así como las relecturas épicas de la obra de Camões.

Mònica López Bages estudia la vigencia de la tragedia griega en la actualidad en «Vigência da tragédia grega nos séculos XX e XXI: *Antígona* de Salvador Espriu, e *Os Velhos Também Querem Viver*, de Gonçalo M. Tavares». En la contribución se plantean los paralelismos entre las obras en un contexto histórico marcado por la guerra y se detalla la presencia de un sentimiento colectivo similar al que se supone en el período de auge de la tragedia griega. López Bages detalla el modo en que la mitología sirve a la reflexión sobre la actualidad político-social gracias a unos personajes con los que el público actual aún se identifica. A este respecto, se analiza la contextualización de los personajes y la contemporaneidad de las referencias, así como la laicización de los textos y la remodelación del papel de la mujer, que, en opinión de la autora, permiten la pervivencia de la tragedia clásica en el mundo actual.

«Usos e desusos da mitologia grega na literatura contemporânea: o estatuto mítico de cerebro de Patrícia Portela», de Carlos Gontijo Rosa, aborda el papel de la mitología grecolatina en la obra de Portela. El autor se centra en la popularidad de los motivos mitológicos en la literatura popular y juvenil (*Percy Jackson*, *Eternals* o *Juegos del Hambre*) y en el modo en que se construyen e interactúan los personajes para reinsertarse en la lógica narrativa moderna a pesar de la diversidad de su procedencia. Finalmente, Rosa se centra en el ejemplo de la Odília de Patrícia Portela y desarrolla su relación con la épica clásica y Camões.

Ana Rita Figueira estudia también la literatura moderna en «O *kairos* em *Sessenta minutos* de Christina Ramalho». El poema describe una lucha entre el dios del tiempo y la diosa de la poesía a través del concepto de *kairos*. Así, se analiza la estética del *kairos* en las fuentes griegas y su reinterpretación en distintas épocas. Uno de los elementos más destacados es la descripción de las apariciones del *kairos* en el poema, recopiladas al final en una tabla. Se trata, pues, de un estudio bien fundamentado que se extiende incluso a las consideraciones de Chantraïne o Wilamovitz sobre *kairos*.

También de poesía portuguesa contemporánea es el último trabajo: «Raptos: Ganimedes em alguma poesia portuguesa contemporânea» de Paulo Alexandre Pereira. El autor presenta distintas lecturas del mito de Ganimedes desde el punto de vista moralizante de su relación homoerótica con Zeus y su representación como *puer aeternus*. Así, se recogen varios *exempla* medievales en los que la moral cristiana se enfrenta con las costumbres paganas, ejemplos renacentistas en las que Ganimedes representa el amor divino. Se destaca, en fin, el simbolismo preponderante del personaje en distintas épocas y géneros artístico-literarios. Se trata de un estudio muy bien fundamentado y con una amplísima bibliografía y aparato de notas.

El volumen se cierra con tres testimonios de escritores contemporáneos sobre la influencia del mundo clásico en sus respectivas obras. Se trata de João Moita («O Trágico- Sacrifício sem Recompensa»), Luís Filipe Castro Mendes («Os clássicos na minha poesia») y Pedro Eiras («Os meus clássicos (enfim, alguns deles)- memórias, homenagens, paradoxos»). Esta última sección recoge textos de cariz emocional, en los que se aprecia de forma clara el aspecto humano y humanista de esta colección de estudios.

En conclusión, se trata de un libro destacable por su calidad y su rigor científico. Como en los volúmenes anteriores de la colección, sobresale lo novedoso de sus estudios y su claridad expositiva, a pesar de tratarse de una obra recopilatoria. Sus contenidos son amplios y tan variados como lo son las manifestaciones literarias analizadas (teatro, épica, lírica y novela) y los aspectos estudiados (traducciones, reinterpretaciones, mitemas, personajes...). Finalmente, los testimonios personales le dan sentido al humanismo que inspira la colección. El vasto marco temporal y la diversidad de temas y perspectivas adoptadas por los investigadores convierten este volumen en un texto de referencia tanto para los estudiosos como para quienes están interesados en los estudios culturales y su actualidad.

Marta RAMOS GRANÉ

Universidad de Extremadura

martarg@unex.es

<https://orcid.org/0000-0001-9852-4248>

ELIO ANTONIO DE NEBRIJA: *Introductiones Latinae. Recognitio*. Eds. Eustaquio Sánchez Salor, Santiago López Moreda, María Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2022, 1339 pág. (2 volúmenes). ISBN: 978-84-9127-172-7.

La celebración durante 2022 y 2023 del V Centenario del fallecimiento de Elio Antonio de Nebrija ha traído consigo la puesta en marcha de numerosas actividades que no solo han acercado al gran público la vida y la obra del que es, quizás, nuestro humanista más importante, sino que también han supuesto un valioso avance en el conocimiento científico del mismo. En este segundo caso, a la realización de cursos, jornadas, congresos, etc., se suma la publicación de importantes estudios y ediciones de textos nebrisen- ses. Entre las últimas se encuentran los dos volúmenes que aquí nos ocupan. Dichos volúmenes contienen la introducción, edición, traducción y notas de las *Introductiones Latinae* de Antonio de Nebrija, concretamente las publicadas por Arnao Guillén de Brocar en 1523 en Alcalá.

El trabajo ha sido realizado por los profesores de la Universidad de Extremadura Eustaquio Sánchez Salor, Santiago López Moreda, María Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez, que cuentan con una dilatada experiencia en el estudio y edición de textos gramaticales humanísticos. De hecho, esta edición se inserta en la nutrida colección «*Grammatica Humanistica* (Textos y Estudios)», concretamente en la «Serie textos», donde figuran ediciones de obras tan importantes como las *Elegancias* de Lorenzo Valla o la *Minerva* del Brocense.

El contenido de la edición se divide en dos partes: la «Introducción» (págs. XI-XXXVIII, vol. 1) y la «Edición y traducción de las *Introductiones Latinae. Recognitio*» (págs. 1-1339, vols. 1 y 2). La parte introductoria, firmada por los cuatro profesores, proporciona al lector, además de la justificación de por qué se eligió la edición de 1523, los elementos esenciales para comprender el arte nebricense: cuántas ediciones hubo a grandes rasgos, qué modificaciones se produjeron desde el punto de vista formal y doctrinal, y qué entidad tuvo la obra tanto dentro de la producción gramatical de Nebrija como en el panorama sociocultural español. Es de agradecer en esta primera parte la brevedad y claridad expositiva: en caso de que fuera necesario, los lectores que deseen profundizar en alguno de los aspectos tratados a lo largo de la introducción disponen de un apartado titulado «Bibliografía básica utilizada», actualizado con los últimos trabajos

sobre el tema y dividido, además, en «Fuentes» y «Estudios» para facilitar su consulta.

El trabajo de la «Edición y traducción» de las *Introductiones* se encuentra repartido entre los cuatro profesores: del Prólogo (que incluye el epigrama *Ad artem suam auctory* y el comentario de Nebrija; la dedicatoria a la reina Isabel y su respectivo comentario de Nebrija antepuesto; el prólogo propiamente dicho y el comentario de Nebrija; y el *Suppositum de auctoribus grammaticae latinae*) y de los libros I y II se encarga M.^a Luisa Harto Trujillo; de los libros III y IV, Eustaquio Sánchez Salor; del libro V, Joaquín Villalba Álvarez; de los apéndices (*Differentiae excerptae ex Laurentio Valla; De nominibus numeralibus; De punctis clausarum; Relectio nona de accentu latino; De litteris graecis; De prolatione litterarum*, que al final incluye el poema que Fabián de Nebrija, hijo de Antonio, dirige a la gramática de su padre –no señalado en el índice de los volúmenes–; *De litteris hebraicis; Dictiones quae per artem sparguntur*) y colofón, Santiago López Moreda. La enumeración de lo editado y traducido representa una primera muestra del ímprobo esfuerzo que ha realizado el equipo de la Universidad de Extremadura.

En lo que atañe a la edición de las *Introductiones*, los autores se encuentran ante la dificultad, como se pone de manifiesto en la parte introductoria (pág. XXXV), de cómo editar una gramática que consta de reglas rodeadas por un extenso comentario en un tamaño de letra menor. El criterio de edición que han adoptado, presentar las reglas más centradas y en un cuerpo de letra mayor respecto al comentario, resulta a todas luces acertado, dado que resuelve convenientemente el problema y, al mismo tiempo, es respetuoso con el formato de la edición de 1523. Otro aspecto destacable de la edición es que han conseguido identificar las citas presentes en las *Introductiones*, algo que agradecerán y estimarán sobremanera los lectores, ya que, como es sabido, a pesar de los magníficos recursos electrónicos con los que contamos en la actualidad, se trata de una labor que no deja de exigir un enorme esfuerzo (por el ingente número de citas) y de no estar exenta de dificultades (no siempre se consigue identificar la cita). En cuanto a los apéndices, constituye un acierto la decisión de editarlos, ya que buena parte de las obras no contaba con una edición moderna y no hay que olvidar la importancia de estas obras a la hora de comprender tanto las *Introductiones*, puesto que constituían un complemento de las mismas, como el trabajo gramatical de Nebrija. En estos escritos,

que, como comprobarán los lectores, tampoco resultaban fáciles de editar debido a su heterogeneidad, se observa el mismo cuidado que en las *Introducciones*, es decir, volvemos a encontrar un formato de edición que intenta conservar en la medida de lo posible el original del siglo XVI y volvemos a tener a nuestra disposición la identificación de las citas. Los editores, por otra parte, han sido respetuosos con la edición de 1523: el texto latino, cuya puntuación se ha modernizado y cuyo uso de las mayúsculas y minúsculas se ha regularizado (como cabe esperar en una edición crítica moderna), ha sido corregido allí donde ha sido necesario (la queja por la incuria de los editores era un tópico recurrente en Nebrija y sus discípulos), manejándose ediciones anteriores y posteriores a la de 1523 (las intervenciones pueden verse en el aparato crítico).

En cuanto a la traducción, los editores demuestran su experiencia y destreza brindando una versión que se caracteriza por la fluidez y por el acierto a la hora de trasladar con precisión los tecnicismos gramaticales que proliferan en las *Introducciones* y sus apéndices. La traducción (tanto en las *Introducciones* como en los apéndices) viene acompañada de notas aclaratorias que resultan sumamente útiles para comprender la doctrina nebrisense. En el caso de las citas, como se menciona en la introducción (pág. XXXVI) y en las notas (15 y 21), solo han sido traducidas aquellas que eran necesarias para la comprensión del texto.

Por lo demás, en la edición están presentes algunas erratas que han conseguido escapar a la revisión (por ejemplo, en pág. XIII, línea 31, hallamos 1581 en lugar de 1481), pero que en nada empañan el resultado final.

En definitiva, los profesores de la Universidad de Extremadura Eustaquio Sánchez Salor, Santiago López Moreda, María Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez han realizado una excelente edición de las *Introducciones*, en la que destacan el rigor y la completitud. Esta edición constituirá, sin duda, una obra de referencia para los estudios nebrisenses y humanísticos venideros.

Juan Francisco REYES MONTERO
Universidad de Málaga

juanfrancisco.reyesmontero@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0572-1371>

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ: *Los poetas de Picasso*. Málaga: UMA Editorial, 2022, 207 páginas. ISBN: 978-84-1335-200-8.

El Arte en cualquiera de sus manifestaciones germina de la particular interpretación que el artista hace de su mundo más inmediato. La Música, la Literatura, la Fotografía o la Pintura no son disciplinas tan distintas si lo que prima es el qué y no el cómo; qué transmite el artista con su obra y no cómo y con qué técnicas nos lo hace llegar. Desde esta perspectiva todo Arte es universal. *Los poetas de Picasso* es una obra crítica que pone de manifiesto las relaciones interartísticas que prodigaron los intelectuales de principios del siglo XX inmersos en una Vanguardia que remozó la idea romántica de arte único.

En este caso, María Isabel López Martínez –catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Extremadura– se centra en los nexos entre pintura y poesía, particularmente analiza los vínculos existentes entre la obra pictórica de uno de los mayores genios del pasado siglo, Picasso, y la poética de algunos de los principales vates de lengua española, con especial hincapié en la figura de Pablo Neruda. Mas este estudio no solo se enfoca en analizar la recepción de la obra picassiana, asimismo arroja luz sobre la influencia mutua entre escritores y el pintor malagueño como artistas que compartieron no solo ideales estéticos y políticos, sino también una misma lengua mediadora entre su mundo interior y la realidad.

Los poetas de Picasso supone una investigación inserta en la línea de la Literatura comparada para la que el comparatismo incluye la relación entre cualquier realidad literaria y otros elementos constitutivos de una cultura (pág. 16). Para andar este camino, que resulta una indudable apuesta por la hermenéutica, López Martínez presenta el contenido en dos secciones en las que abordará tanto la relación personal que mantuvo Picasso con algunos poetas de su tiempo, como la recepción de la obra del pintor por estos poetas que elogiaron la audacia y la experimentación de su arte y le dedicaron homenajes, cartas y versos.

Ya desde la introducción la autora contextualiza el vínculo del malagueño con los poetas y la inserción de todos ellos en el ambiente vanguardista de las primeras décadas de siglo, donde las innovaciones artísticas fueron bien acogidas. No menos interesante es el relato sobre el

acercamiento de Picasso a la Literatura, pues fueron motivo de inspiración para el artista obras como *La Celestina* o *La Metamorfosis*, piezas que re-interpretó con su pincel y de las que tomó prestado incluso el nombre. Igualmente, Picasso pintó numerosos retratos con diferentes técnicas de los escritores a los que frecuentó, entre los que López Martínez destaca el de Gertrude Stein, Max Jacob, Guillaume Apollinaire y César Vallejo.

En esta introducción, la autora asimismo esboza el recorrido de la obra del pintor en la España anterior a la guerra civil, pues, a pesar de que Picasso abandonó su tierra pronto para trasladarse a Francia, su obra ya circulaba por las principales publicaciones periódicas tanto artísticas como propiamente literarias, entre las que destacan «Gaceta de Arte», «Pél & Ploma», «Ambos» y «Litoral». No obstante, en esta etapa temprana de su recorrido su obra también fue mirada con recelo en nuestro país desde los sectores más conservadores, que se opusieron a las innovaciones cubistas. No fue hasta después de la guerra que surgieron ensayos específicos y monografías sobre Picasso debido a la fama mundial que ya ostentaba y, de este modo, comenzó a ser recuperado en España «por su aureola de genio» (pág. 13).

El escritor al que más espacio dedica la autora en *Los poetas de Picasso*, como ya hemos mencionado, es Pablo Neruda. El primer capítulo, por tanto, titulado «Neruda ante Picasso» explora las reflexiones y citas que el poeta dedica al pintor, pero, sobre todo, examina los versos dedicados al genio malagueño en su poemario *Las uvas y el viento* (1954), una creación híbrida en la que resuenan ecos del libro de viajes y del diario. Este capítulo comienza contextualizando biográfica y literariamente el poemario para explicar el motivo de la inserción de los dos poemas dedicados a Picasso en la obra. Así, veremos que se justifican debido al diseño de libro de viajes, ya que testimonian la visita de Neruda al pintor en Francia, y a la idea de arte comprometido que ambos artistas compartían.

Esta cercanía ideológica suscitó el aprecio mutuo y los llevó a mantener una relación de verdadera amistad, relación personal en la que López Martínez indagará en el segundo subepígrafe de este primer capítulo. Mas el grueso de este primer apartado lo va a dedicar la autora al estudio de los dos poemas de *Las uvas y el viento* sobre el pintor; a saber, el poema número VII titulado «Picasso» y perteneciente a la sección «Las uvas de Europa» y el poema número XVI, «Llegada a Puerto Picasso», de «La tierra y la pintura». Ambas creaciones nerudianas van más allá de la mera éfrasis y,

según la autora, será clave para una rica interpretación de los versos el conocimiento previo que tenga el lector sobre la obra picassiana debido a las múltiples referencias que se suceden.

El primero de los poemas «recrea la estancia del genio en la localidad de los Alpes Marítimos, su trabajo con la pintura, con el barro y con el metal del que sale la cabra, uno de sus animales emblemáticos» (pág. 43). López Martínez desentrañará los secretos del poema aportando contexto a las alusiones a cuadros y materiales, así como estableciendo una división temática tripartita pero que no rompe con el hilo narrativo de la composición que, como apunta la autora, «aglutina fibras que van precisando el espacio y el avance cronológico» (pág. 48). Por su parte, «Llegada a Puerto Picasso» es un poema más ambicioso, de un centenar de versos, cuyo eje es el propio Picasso y algunas de sus obras más representativas. La autora también distingue tres bloques y su investigación se centra en detallar el poema desde un punto de vista compositivo para, posteriormente, profundizar en posteriores epígrafes en algunas de las menciones del poeta a la obra picassiana.

En el segundo capítulo titulado «Picasso en la voz de poetas españoles» la autora aborda la impronta que dejó Picasso en algunos de los más laureados poetas de la Generación del 27, que, en muchos casos, no solo lo conocieron personalmente y admiraron su obra, sino que también compartieron postura ideológica y planteamientos estéticos. Así, López Martínez reflexiona sobre la atracción por las artes plásticas que sintieron algunos de estos escritores. Rafael Alberti y Gerardo Diego ilustran su postura, pues el primero se inició en el arte a través de la pintura y el segundo, debido a su conexión con el Ultraísmo y el Creacionismo que lo capacitaron para captar los valores gráficos, compuso caligramas muy cercanos a la labor pictórica.

Asimismo, destaca la autora que la obra picassiana y su vanguardismo estimuló la reflexión sobre el arte mismo entre los poetas. Ilustra su tesis con los ejemplos de Lorca y de Juan Larrea, siendo este último quien sugirió a Picasso el motivo del famoso *Guernica* y el que, posteriormente, compuso en lengua francesa una de las primeras exégesis sobre la obra. Mas López Martínez ofrece un análisis más profundo de la recepción de la obra de Picasso en los poetas Federico García Lorca, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Rafael Alberti, pues les dedica a cada uno de ellos un subepígrafe de este segundo capítulo. De Lorca destacará la *laudatio* al Cubismo –en cuanto a movimiento que libera a la pintura de la dictadura de la

mímesis de la realidad– que realiza en la conferencia que pronunció en el Ateneo de Granada durante la «noche de gallo» del 27 de octubre de 1828 titulada «Sketch de la nueva pintura».

Con respecto a Jorge Guillén, el análisis versará sobre el poema «Picasso» perteneciente a la serie «Convivencia» que podemos encontrar en los poemarios *Homenaje* (1967) y *Aire nuestro* (1968). Este poema es una écfrasis sobre el linograbado *La pique cassée* en el que versifica las figuras que componen el linóleo. De Vicente Aleixandre, la autora analizará el poema titulado, como en el caso anterior, «Picasso» y fechado en 1978; un poema de estilo sencillo y ritmo fluido que recorre las etapas del pintor. Más amplio es el espacio dedicado a Alberti. En este caso, López Martínez se extiende en el análisis de *Los 8 nombres de Picasso*, poemario laudatorio que recoge textos compuestos entre 1966 y 1970.

En esta obra, en la que Alberti trabaja desde la memoria, también versificará la relación personal que mantuvieron e, incluso, imaginará cómo fue la infancia del artista en el poema tripartito «Tres retahílas para Picasso». Asimismo, la autora se detiene en este epígrafe en aquellos versos que apuntan al Cubismo –como es el caso de las écfrasis «Balada de Les demoiselles d’Avignon» y «Mujer en camisa»– y en las referencias al *Guernica* que encontramos en poemas como «El cubismo», «Tú hiciste aquella obra» y «Así lo vio». Este segundo capítulo cierra con un epígrafe titulado «La persistencia de la memoria picassiana» donde la autora recoge la huella del pintor en la poética de Juan Rejano y en algunos poetas de postguerra como Ángel González y María Victoria Atencia.

Los poetas de Picasso es una obra concebida desde el convencimiento de que la écfrasis, literaria o no, supone una intervención que modifica la reconstrucción que el lector hará de la pintura. Esta aserción que María Isabel López Martínez plasma en sus conclusiones, entre otras muchas, vertebraba el análisis de la catedrática dando lugar a un profundo y minucioso estudio que contribuye notoriamente a enriquecer el legado de Picasso al mostrarnos al pintor y a su obra resignificados mediante la palabra poética.

Azahara Sánchez-Martínez
Universidad de Almería
azaharasm@ual.es

<https://orcid.org/0000-0002-8792-5772>

ANA ABELLO VERANO: *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2023, 223 páginas. ISBN: 978-84-9192-344-2.

Si la esencia de lo fantástico reside, en palabras de Rosalba Campra (2008) y tal y como recoge Ana Abello Verano, en crear «una incertidumbre en toda realidad», lo que hace la autora en esta monografía es, precisamente y al hilo de las certezas, crear una certidumbre muy necesaria en el seno de la poética de lo fantástico. Después de una década de trabajos, estudios y consideraciones sobre la obra de quienes conforman el corpus de la cuentística fantástica española, Abello Verano cifra en este estudio las principales tendencias y los resortes que operan en la dimensión de lo fantástico, injustamente soslayada por la crítica literaria.

Es esta una aportación imprescindible que demuestra que la crítica se erige y define como herramienta hermenéutica al mismo tiempo que dota de solidez a su objeto de estudio: la literatura, en este caso la cuentística de lo fantástico, que se ve respaldada por la crítica, de la que precisa, e igualmente la crítica, que requiere de esta materia prima, de la obra. Cabe, por tanto, en primer lugar, agradecer la conveniencia de este análisis, así como la valentía de la autora, quien acomete una dimensión crítica bastante compleja y la provee del andamiaje teórico y aplicado necesario a partir del examen de cuatro figuras cardinales: Fernando Iwasaki, David Roas, Patricia Esteban Erlés y Juan Jacinto Muñoz Rengel.

El libro presenta una estructura claramente diferenciada: en primer lugar, un apartado en que la autora expone de manera introductoria las primeras disquisiciones acerca de la crítica de lo fantástico: sus carencias, sus necesidades y el tipo de análisis que a continuación desarrolla, así como una revisión de la obra de los cuatro escritores ya mencionados (págs. 17-47). En segundo lugar, y de manera más extensa (págs. 47-201), pues este es el núcleo de la investigación, Abello Verano articula todos aquellos mecanismos configuradores de lo fantástico, que divide en dos secciones, a saber, una que versa sobre la estructura narrativa y el plano lingüístico, y otra en que aborda las perturbaciones de lo real.

En este segundo apartado («Resortes de lo fantástico en la última narrativa española») ambas secciones se desglosan ordenadamente en

varios epígrafes. De ese modo la «Arquitectura o engranaje narrativo de lo fantástico» incluye un examen de las estructuras y los registros lingüísticos, la intertextualidad (herramienta que se revela fundamental en la inserción del elemento llamativo), el humor, la autoficción y la tendencia metaliteraria. Por su parte, las «anomalías y perturbaciones en el orden de lo real» acogen el estudio pormenorizado de los desórdenes de tipo espaciotemporal, la aparición de objetos depositarios de poderes raros y excepcionales, lo onírico, las presencias y los conflictos de identidad.

Finalmente, Abello Verano establece unas conclusiones en que se constata la utilidad de su libro, y una bibliografía muy actualizada que organiza en dos apartados: las obras que constituyen objeto de análisis y los estudios que versan sobre lo fantástico.

Ya en las notas introductorias la autora pone sobre la mesa una distinción que, si bien puede resultar de Perogrullo para los especialistas de este ámbito, conviene subrayar: la literatura fantástica ha sido tradicionalmente desplazada a un segundo plano en injusta calidad de «literatura menor» por el desacertado vínculo con que asociamos «literatura comprometida» y «realismo». Que lo fantástico no va de la mano de lo real constituye un juicio precipitado y en todo caso erróneo; pocas líneas hacen falta a Abello Verano para demostrar que la introducción del elemento desestabilizador y fantástico no va contra la realidad, sino que se sumerge en ella y la dota de un enfoque singular.

Antes de profundizar en su análisis, la autora sienta las bases terminológicas y conceptuales de su estudio, en concreto de la noción de «lo fantástico», la cual se puede sintetizar como la categoría estética en la que irrumpe un hecho extraordinario dentro de un contexto verosímil. Es cierto que lo fantástico se normalizó como género en la década de los ochenta y los noventa y que ha gozado de aproximaciones sólidas desde entonces, pero, insiste la autora, la permanente renovación de sus resortes, que constituye una de las características pragmáticas del género, requiere de un estudio que acometa lo escrito en los últimos tiempos, al menos desde el año 2000.

Tal empresa no deja de ser espinosa en tanto que su aplicación recae en un objeto de estudio vivo: los autores cuyas obras son examinadas aquí por Abello Verano siguen produciendo en la actualidad, por lo que es verdaderamente complejo declarar o sentar cuestiones de estilo de una

manera firme. La autora, por tanto, se halla ante un complicado panorama: entiende la necesidad de dotar a lo fantástico de una poética, esto es, de una investigación que recoja de manera descriptiva las principales líneas y los rasgos temáticos y retóricos a la vez que pretende ponderar y definir la crítica de lo fantástico sobre un terreno movedizo y cambiante en todo momento. El análisis, sin embargo, es completo, a pesar de la dificultad impuesta por la condición viva del género del cuento.

En el primer gran epígrafe, «La (i)rrealidad ficcionalizada. Nuevos derroteros de lo fantástico en el siglo XXI», Abello Verano se propone combatir el prejuicio según el cual la narrativa fantástica es catalogada como literatura evasiva o de corte infantil. Asimismo, constata con una precisa documentación el creciente interés que se cierne sobre el terreno de lo fantástico, especialmente desde revistas como *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* y grupos de investigación (GEF, de la Universidad Autónoma de Barcelona, o GEIGHd, de la Universidad de León), además de los congresos que se celebran, los volúmenes publicados y los sellos editoriales que, como *Minotauro*, *Nocturna* o *Insólita*, focalizan su acción sobre este género.

A una revisión de lo fantástico y del estudio de lo fantástico en las últimas décadas le sigue la justificación del corpus: Fernando Iwasaki, por su combinación con el humor para enfrentarse a los miedos del hombre; David Roas, por la distorsión, la referencia popular, el juego del absurdo y el carácter metaliterario de su producción; Patricia Esteban Erlés, por la «hibridación» con lo gótico y la susceptibilidad de analizar su narrativa desde el enfoque de género, y, por último, Muñoz Rengel, por la dimensión filosófica y el ejercicio intertextual que se instauran en su obra.

Llama la atención la cantidad de relatos, cuentos, minificciones y otras formas narrativas que Abello Verano ha leído y ha escudriñado para completar este estudio; destaca su examen de *Ajuar funerario* (Iwasaki), *Horrores cotidianos*, *Distorsiones* (Roas), *Casa de Muñecas* y *Manderley en venta* (Esteban Erlés) y *88 Mill Lane* y *De mecánica y alquimia* (Rengel).

A propósito de los resortes de lo fantástico la autora incide en dos cuestiones: por un lado, en la constante renovación temática conjugada con la cotidianidad, y, por otro, en la intensa influencia del cine y la

cultura actual en la configuración de los narradores. Precisamente, los escritores escogidos se embarcan en la articulación de estructuras que juegan con el horizonte de expectativas, en terminología de Jauss, del receptor. En tal disposición de estos mecanismos narrativos sobresale, por ejemplo, la macroestructura y la microestructura propuesta por Esteban Erlés en su *Casa de Muñecas*, o el enfoque lúdico que Rengel traslada a su narrativa a través de distintos medios de cohesión como el *leitmotiv* o los elementos paratextuales que evocan al medido universo perfilado por Galdós en sus novelas. Por su parte, Iwasaki incorpora diversos registros de género: desde lo policiaco hasta la parábola, el bestiario, la crónica de viajes, el género epistolar, la oralidad, etcétera. De David Roas la autora rescata tres aspectos definidores: el recreo tipográfico, la inclusión de formatos distintos (facturas, prensa, notas) y el estilo teatral.

Una vez presentadas las principales obras de estos autores, Abello Verano se detiene con excelente detalle en la configuración de los resortes de lo fantástico: la intertextualidad, por ejemplo, establece un pacto fundamental con el lector (a veces para proponer un tributo, otras para ofrecer una parodia), así como lo exigen el reconocimiento de la reinención de temas mitológicos y la comprensión de la reescritura bíblica (por ejemplo, Iwasaki en «Longino»). Las redes de intertextualidad son complejas y muy fecundas; incluso Roas se atreve a ejecutarla con respecto a su compañera de generación Esteban Erlés con el cuento «Casa con muñecas». Abello Verano no agota la cuestión de la intertextualidad con la nómina de participantes, sino que además examina los canales por los que esta se implanta. La autora concede a la aleación con el humor un espacio relevante, ya que la comicidad sirve de apoyo al enfoque singular de lo inverosímil y provoca esa dislocación del horizonte de expectativas que es intrínseco a lo fantástico. Al tratamiento del humor se añade el magnífico análisis que Abello Verano hace de la transgresión lingüística y de los juegos metaliterarios.

Respecto a las anomalías en el orden de lo real, la investigadora sigue la distinción de temas ya formulada por Muñoz Rengel, a saber, los temas «relativos a la naturaleza del mundo» y los «relativos a la naturaleza del yo», esto es, los temas de orden general y los de carácter identitario. La perturbación se puede alcanzar, señala, por medio del espacio y el tiempo, herramienta propiciadora de lo inquietante: desde el viaje hacia tiempos míticos en la obra de Iwasaki, a casas encantadas o al Manderley

de Esteban Erlés, la mansión rural, etcétera, hasta el cruce de realidades y el baile de los siglos que establecen desniveles en el cronotopo, así como paradojas espaciales y temporales. A lo fantástico contribuye la aparición de objetos que presentan características inquietantes y extraordinarias, la irrupción de lo onírico en su tenue frontera con la consciencia o el desmoronamiento de la identidad, que a su vez acoge bestiaros, monstruos, metamorfosis y apariciones.

Es de recibo insistir en tres cuestiones: en primer lugar, en la perfecta delimitación que la autora lleva a cabo en la estructura de los apartados que componen esta monografía, aspecto todavía más encomiable por la complejidad con que tales recursos se entremezclan y combinan en el ámbito aplicado. En segundo lugar, en la dificultad que estriba en poner orden a algo tan vigente como el cuento fantástico actual, y, por último, en la reivindicación de lo fantástico que desde el análisis aplicado elabora Abello Verano: su tratamiento es pertinente porque desde lo inverosímil los autores consiguen poner al lector frente a sus preocupaciones, miedos, roles y prejuicios, lejos de huir de ellos.

«Fantástico» es, pero según la cuarta acepción con que aparece recogido el vocablo en el *Diccionario* de la Real Academia Española, este análisis de la cuentística actual, que aúna un vasto conocimiento de lo fantástico y un minucioso examen de la producción escogida. A su reivindicación sumamos la nuestra: también merecemos este tipo de certidumbres desde el terreno hermenéutico.

Lucía TENA MORILLO

Universidad de Extremadura

luciatm@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-4742-9117>