

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

XLVIII/2025

UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA

2025

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). 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 (Universitat 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). Angeles García Calderón (Universidad de Córdoba). 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). Erica Janin (Universidad de Buenos Aires). Juan Luis Jiménez Ruiz (Universidad de Alicante). Brigitte E. Jirku (Universitat 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). 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). Carmen Morenilla Talens (Universidad de Valencia). Begoña Ortega Villaro (Universidad de Burgos). María Payeras Grau (Universitat 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). 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 (Universitat de Barcelona). 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: M.^a 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 2024, 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), Univesia, 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-aeef.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 4.0).



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

DEPÓSITO LEGAL: CC-341-1978

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

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: EDITORIAL SINDÉRESIS

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

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

Vol. XLVIII, 2025

SUMARIO

ARTÍCULOS

FRANCISCO BRAVO DE LAGUNA ROMERO, <i>Corpos do drama de Nanda Gárbero: las reescrituras dramatizadas brasileñas de Medea e Ismene como prefacio de Trilogía del odio</i>	7-24
JAVIER CASTRILLO ALAGUERO, <i>De Mira a Moreto: ecos de Cautela contra cautela en El mejor amigo, el rey</i>	25-47
KEILA COELHO BARBOSA, <i>Territorio e identidad en la poesía de mujeres indígenas brasileñas</i>	49-70
SILVIA DATTERONI, «No debe autorizarse». <i>Censura previa de la obra de Natalia Ginzburg en la España franquista</i>	71-88
MARIO DEL AMA NAVIDAD, <i>Neogongorismo en el ciclo de Perito en lunas de Miguel Hernández</i>	89-108
JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO, <i>Homero en la enseñanza de la retórica griega</i>	109-130
RAFAEL FERNÁNDEZ MATA, <i>Sobre el japonésismo manga: estudio histórico y primeras documentaciones</i>	131-152
FRANCISCO DAVID GARCÍA MARTÍN y MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «Lo destrozó con una ráfaga»: <i>la desaparición del otro a través de la ficción en Víbora (2009), de Andrzej Sapkowski</i>	153-170
MARÍA DOLORES GORDÓN PERAL, <i>La más antigua obra lexicográfica española dedicada a nombres de lugar: la Exposición la mas fiel y cierta, que se ha podido hazer de los nombres arauigos, y del verdadero significado, que tienen en nuestro romance castellano, de Francisco López Tamarid</i>	171-196
MIRIAM LLAMAS UBIETO, <i>Reciclajes postdigitales: literatura generativa con IA en lengua alemana</i>	197-216
DANIEL LÓPEZ FERNÁNDEZ, <i>Sujetos de rendimiento y autooptimización en la narrativa alemana contemporánea: wir schlafen nicht (2004) de Kathrin Röggla y Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn (2013) de Philipp Schönthaler</i>	217-238
MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO, <i>El coloquio de los perros de Miguel de Cervantes y Tombuctú de Paul Auster: manierismo y posmodernismo</i>	239-260
JUANJO MONSELL, <i>Kurtz de Heart of Darkness (1899) como arquetipo del colonizador: liminalidad, trauma, fantasma, violencia y ritual</i>	261-280

GUSTAVO A. RODRÍGUEZ MARTÍN, « <i>We make guilty of our disasters the sun, the moon, and the stars</i> »: a semantic mapping of <i>Shakespeare's astronomical language</i>	281-307
GENARO VALENCIA CONSTANTINO y JAVIER ESPINO MARTÍN, <i>La enseñanza jesuita del latín en Oaxaca. Ejemplos de la tradición gramatical en un archivo mexicano</i>	309-332

NOTAS Y DOCUMENTOS

VICTORIA ALZINA LOZANO, <i>La reconstrucción de la ensayística unamuniana: hacia unas nuevas Obras completas</i>	333-354
MANUEL MAÑAS NÚÑEZ, <i>Barbas y barbudos en la toponimia española y extremeña</i>	355-372
IGNACIO VÁZQUEZ DIÉGUEZ, <i>El futuro de subjuntivo (tiempo y modo): una revisión de su tratamiento en las gramáticas españolas</i>	373-393

RESEÑAS

MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO y JOSÉ ROSO (eds.): <i>Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI</i> [Aroa Algaba Granero]	395-399
RAFAEL MALPARTIDA: <i>Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva. Nuevas perspectivas de estudio en la era digital</i> [Victoria Aranda Arribas]	400-402
RICHARD HEAD: <i>El pícaro inglés</i> . Ed. M. ^a José Coperías [Jorge Figueroa Dorrego]	403-408
TATIANA ALVARADO TEODORIKI y THEODORA GRIGORIADOU (eds.): <i>Voces helenas en la poesía hispánica</i> [Ramiro González Delgado]	409-414
MARTA RAMOS GRANÉ: <i>The Congestorium artificiose memorie by Johannes Host von Romberch: study and critical edition</i> [María Luisa Harto Trujillo]	415-417
M. ^a ANGÉLICA FIERRO, MARIANO SVERDLOFF y ANA CAROLINA DELGADO (eds.): <i>Usos polémicos de los textos de la Antigüedad Clásica. Platón entre la ideología y el imaginario</i> [José Joaquín Hidalgo Saavedra]	418-421
MANUEL J. RAMOS ORTEGA: <i>Pedro Salinas: Poesía y Deseo. Espacio y tiempo de su creación literaria</i> [José Jurado Morales]	422-426
SERGIO SANTIAGO ROMERO (ed.): <i>Cien años de Luces. Ensayos en torno a Luces de bohemia</i> [Teresa Martín Merchán]	427-429
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ CALVO: <i>Dilemas de gramática española</i> . Ed. José Carlos Martín Camacho [Pilar Montero Curiel]	430-440
MANUEL FERMÍN DE LAVIANO: <i>El Sigerico. Tragedia</i> . Ed. Alberto Escalante Varona [Cristina Roldán Fidalgo]	441-443

JUAN SAÚL SALOMÓN PLATA: <i>La voz verbal en la historia del español: ¿un accidente médico o electoral?</i> [Antonio Salvador Plans]	444-449
LAURA GUSE: <i>Bewegungskonstruktionen des Deutschen. Korpusstudien zur Versprachlichung von Bewegungsereignissen aus konstruktionsgrammatischer Perspektive</i> [Paloma Sánchez Hernández]	450-455
OTROS EVALUADORES DEL <i>ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS</i> (2024-2025)	457-459
ESTADÍSTICAS	461

CONTENTS

CONTRIBUTIONS

FRANCISCO BRAVO DE LAGUNA ROMERO, <i>Corpos do drama by Nanda Gárbero: the Brazilian dramatic rewritings of Medea and Ismene as preface to Trilogía del odio</i>	7-24
JAVIER CASTRILLO ALAGUERO, <i>From Mira to Moreto: echoes of Cautela contra cautela in El mejor amigo, el rey</i>	25-47
KEILA COELHO BARBOSA, <i>Territory and identity in the poetry of Brazilian indigenous women</i>	49-70
SILVIA DATTERONI, «No debe autorizarse». <i>Previous censorship of Natalia Ginzburg's work in Francoist Spain</i>	71-88
MARIO DEL AMA NAVIDAD, <i>Neo-Gongorism in the cycle of Perito en lunas by Miguel Hernández</i>	89-108
JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO, <i>Homer in the teaching of Greek rhetoric</i>	109-130
RAFAEL FERNÁNDEZ MATA, <i>On Japanese loanword manga: historical study and first documentations</i>	131-152
FRANCISCO DAVID GARCÍA MARTÍN and MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «He tore it apart with a blast»: <i>the other's vanishing through fiction in The Viper (2009) by Andrzej Sapkowski</i>	153-170
MARÍA DOLORES GORDÓN PERAL, <i>The oldest Spanish lexicographical work dedicated to place names: the Exposición la mas fiel y cierta, que se ha podido hazer de los nombres arauigos, y del verdadero significado, que tienen en nuestro romance castellano, by Francisco López Tamarid</i>	171-196
MIRIAM LLAMAS UBIETO, <i>Postdigital recyclings: AI-generated literature in German</i>	197-216
DANIEL LÓPEZ FERNÁNDEZ, <i>Performance and self-optimization subjects in contemporary German novels: wir schlafen nicht (2004) by Kathrin Röggla and Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn (2013) by Philipp Schönthaler</i>	217-238
MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARRIEGO, <i>El coloquio de los perros by Miguel de Cervantes and Timbuktu by Paul Auster: mannerism and postmodernism</i>	239-260
JUANJO MONSELL, <i>Kurtz in Heart of Darkness (1899) as an archetype of the colonizer: liminality, trauma, ghost, violence and ritual</i> ...	261-280

GUSTAVO A. RODRÍGUEZ MARTÍN, « <i>We make guilty of our disasters the sun, the moon, and the stars</i> »: a semantic mapping of <i>Shakespeare's astronomical language</i>	281-307
GENARO VALENCIA CONSTANTINO and JAVIER ESPINO MARTÍN, <i>The Jesuit teaching of Latin in Oaxaca. Examples of grammatical tradition in a Mexican archive</i>	309-332

NOTES AND DOCUMENTS

VICTORIA ALZINA LOZANO, <i>The reconstruction of Unamuno's essays: towards new Complete Works</i>	333-354
MANUEL MAÑAS NÚÑEZ, <i>Barbas and barbudos in the toponymy of Spain and Extremadura</i>	355-372
IGNACIO VÁZQUEZ DIÉGUEZ, <i>The future of subjunctive (tense and mood): a review of its treatment in Spanish grammars</i>	373-393

REVIEWS

MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO and JOSÉ ROSO (eds.): <i>Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI</i> [Aroa Algaba Granero]	395-399
RAFAEL MALPARTIDA: <i>Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva. Nuevas perspectivas de estudio en la era digital</i> [Victoria Aranda Arribas]	400-402
RICHARD HEAD: <i>El pícaro inglés</i> . Ed. M. ^a José Coperías [Jorge Figueroa Dorrego]	403-408
TATIANA ALVARADO TEODORICA and THEODORA GRIGORIADOU (eds.): <i>Voces helenas en la poesía hispánica</i> [Ramiro González Delgado]	409-414
MARTA RAMOS GRANÉ: <i>The Congestorium artificiose memorie by Johannes Host von Romberch: study and critical edition</i> [María Luisa Harto Trujillo]	415-417
M. ^a ANGÉLICA FIERRO, MARIANO SVERDLOFF and ANA CAROLINA DELGADO (eds.): <i>Usos polémicos de los textos de la Antigüedad Clásica. Platón entre la ideología y el imaginario</i> [José Joaquín Hidalgo Saavedra]	418-421
MANUEL J. RAMOS ORTEGA: <i>Pedro Salinas: Poesía y Deseo. Espacio y tiempo de su creación literaria</i> [José Jurado Morales]	422-426
SERGIO SANTIAGO ROMERO (ed.): <i>Cien años de Luces. Ensayos en torno a Luces de bohemia</i> [Teresa Martín Merchán]	427-429
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ CALVO: <i>Dilemas de gramática española</i> . Ed. José Carlos Martín Camacho [Pilar Montero Curiel]	430-440
MANUEL FERMÍN DE LAVIANO: <i>El Sigerico. Tragedia</i> . Ed. Alberto Escalante Varona [Cristina Roldán Fidalgo]	441-443

JUAN SAÚL SALOMÓN PLATA: <i>La voz verbal en la historia del español: ¿un accidente médico o electoral?</i> [Antonio Salvador Plans]	444-449
LAURA GUSE: <i>Bewegungskonstruktionen des Deutschen. Korpusstudien zur Versprachlichung von Bewegungsereignissen aus konstruktionsgrammatischer Perspektive</i> [Paloma Sánchez Hernández]	450-455
OTHER REFEREES FOR THE <i>ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS</i> (2024-2025)	457-459
STATISTICS	461

CORPOS DO DRAMA DE NANDA GÁRBERO: LAS REESCRITURAS DRAMATIZADAS BRASILEÑAS DE MEDEA E ISMENE COMO PREFACIO DE TRILOGÍA DEL ODIO

FRANCISCO BRAVO DE LAGUNA ROMERO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Resumen

En el año 2022 Maria Fernanda Gárbero publicó *Antígona Bel: uma peça pandêmica*, una reescritura del mito ambientada en Rio de Janeiro. En el 2023 fue traducida al español por la revista *Acotaciones*. En el año 2024 firma como Nanda Gárbero *Corpos do drama (duas peças)*, que incluye *Medeia do fim do mundo (peça em 2 atos)* y *A irmã de Antígona (nove cenas curtas)*. Nos planteamos analizar la resignificación de las dos piezas que componen *Corpos do drama* para determinar si estas perspectivas y la propia tradición clásica se reivindican, reaccionan o colisionan, qué valores se reproducen en este paratexto tan simbólico y analizar si su revisión y deconstrucción se debe a un oportuno discurso agotado o proporciona otras miradas más simbólicas que el estereotipo que representa.

Palabras clave: tradición clásica, teatro latinoamericano, teatro grecolatino, mitología clásica, reescritura brasileña.

CORPOS DO DRAMA BY NANDA GÁRBERO: THE BRAZILIAN DRAMATIC REWRITINGS OF MEDEA AND ISMENE AS A PREFACE TO TRILOGÍA DEL ODIO

Abstract

In 2022 Maria Fernanda Gárbero published *Antígona Bel: uma peça pandêmica*, a rewriting of the myth set in Rio de Janeiro. In 2023 it was translated into Spanish by the magazine *Acotaciones*. In 2024 she signs as Nanda Gárbero *Corpos do drama (duas peças)*, which includes *Medeia do fim do mundo (peça em 2 atos)* and *A irmã de Antígona (nove cenas curtas)*. We propose to analyse the resignification of the two pieces that compose *Corpos do drama* to determine whether these perspectives and the classical tradition itself

* Instituto Universitario de Análisis y Aplicaciones Textuales.

are claimed, if they react or collide, what values are reproduced in this highly symbolic paratext and analyse whether its revision and deconstruction is due to a timely exhausted discourse or provides other more symbolic looks than the stereotype it represents.

Keywords: Classical tradition, Latin American theatre, Greco-Latin theatre, Classical mythology, Brazilian rewriting.

1. INTRODUCCIÓN

Hay creadoras e investigadoras que conviven, circunstancial o temporalmente, con sus personajes o con las obras objeto de sus estudios; hay otras, sin embargo, que lo hacen emocionalmente sin querer distinguir los pulsos artísticos de los académicos. Del primer caso tenemos innumerables ejemplos; en el segundo se encuentra Maria Fernanda Gárbero. Graduada en Letras y Literaturas Portuguesas por la Universidad Federal de Juiz de Fora en 2002, Maestra en Teoría Literaria por la Universidad Federal de Juiz de Fora en 2005 y Doctora en Literatura Comparada por la Universidad del Estado do Rio de Janeiro en 2009, culmina en 2019 el postdoctorado en *Poéticas da Tradução* en la Universidad Federal de Minas Gerais. Actualmente es profesora asociada de Teoría de la Literatura en la Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro¹.

Sus publicaciones se centran en la traducción y recepción de personajes trágicos femeninos en la literatura, cine y teatro, en la maternidad, el silenciamiento de la mujer y sus estrategias de resistencia en las artes². Entre sus traducciones al portugués de textos teatrales en español, italiano, catalán o gallego, se encuentran dos obras que tienen como protagonistas a heroínas clásicas: *Trilogía trágica* de la uruguaya Mariana Percovich, publicada en 2019 por la editorial Kallaikia y compuesta por *Yocasta (una tragedia)* (2003), *Medea del Olimar* (2009) y *Clitemnestra. Falso monólogo griego* (2012); y *A Fronteira* del argentino David Cureses, publicada en el

¹ Coordina el proyecto *Travessias Críticas* e integra los grupos de investigación *Vortit Barbare* sobre traducción y performance, el *Grupo de Tradução de Teatro* (GTT) de la Universidad Federal de Minas Gerais y el *Laboratório de Estudos Clássicos* (LEC) de la Universidad Federal Fluminense. Organizó, junto a Beethoven Alvarez y Fabio Cairolli, las *Jornadas de Estudos Clássicos: civilização e violência* (2022).

² Destacamos el libro *Madres de Plaza de Mayo. A memória do sangue, o legado ao revés* (Gárbero, 2020), la reseña de una monografía sobre Antígona (Gárbero, 2021) y, en coautoría, un artículo sobre teatro griego (Haddad *et al.*, 2023).

año 2021 en la Colección Dramas y Poéticas por la Universidad Federal de Paraná.

En el año 2022 la editorial brasileña Telha publica su obra *Antígona Bel: uma peça pandêmica* (Gárbero, 2022). Un año después, la revista *Acotaciones*, editada por la Real Escuela Superior de Arte Dramático en Madrid, en su sección *Cartapacio* dedicada a textos teatrales breves, la publica traducida al español (Gárbero, 2023). En 2024 publica como Nanda Gárbero *Corpos do drama* (Gárbero, 2024) y la presenta en la Baixada Fluminense de Río de Janeiro el 15 de junio. Esta obra recoge la reescritura de Medea, *Medeia do fim do mundo (peça em 2 atos)*, y de Ismene, *A irmã de Antígona (nove cenas curtas)*³. En la contraportada del libro Gárbero incluye unos datos extraídos del *Fórum Brasileiro de Segurança Pública e do Anuário Brasileiro de Segurança Pública* del año 2022 que ilustran claramente las intenciones programáticas de la autora: «Neste país em média 35 mulheres sofrem algum tipo de agressão por minuto. 1 mulher é morta a cada 6 horas».

A finales del año 2025 el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria tiene previsto publicar *Trilogía del odio*, el corpus completo con formato de trilogía clásica, como corresponde a la tradición, de las obras que fueron editadas, por separado y en portugués y español en distintos tiempos y momentos. Agradecemos a la autora que nos haya facilitado el borrador de esta edición que en el momento de redacción de este trabajo aún no ha visto la luz. De esta futura trilogía queremos destacar tres puntualizaciones genéricas que nos pueden servir como punto de partida para sus diferentes análisis.

2. PARTICULARIDADES DE LA OBRA DE MARIA FERNANDA GÁRBERO

La primera premisa es que el estudio de estas obras se puede abordar desde múltiples parámetros, ya que soportaría un análisis filológico individual (como obras únicas o como trilogía), una reflexión feminista de las múltiples formas de opresión hacia la mujer, o un análisis de literatura meta-comparada con una visión diacrónica, porque fueron

³ En adelante nos referiremos a ellas como *Medeia* y *A irmã*. En sus citas indicaremos únicamente las páginas (Gárbero, 2024).

publicadas en momentos y en lenguas diferentes y fueron agrupadas también de forma diferente con una secuencia que no responde a su aparición cronológica. Por esta razón, para respetar esta imbricación lingüística y para ser respetuosos con las cuatro ediciones, citaremos indistintamente las obras en función de los matices que los fragmentos nos proporcionen y que consideremos que pueden enriquecer el mejor entendimiento de la obra.

La segunda premisa que se repite en estas tres piezas es que Gárbero utiliza, ocasional y residualmente como recurso dramático, la metodología de traducción del llamado grupo *Truipersa* (*Trupe Delaware Traducción Teatro Antigo*), que surgió en 2006 en la Universidad Federal de Minas Gerais al amparo de dos actrices, lectoras de griego antiguo, y un director de teatro bajo la coordinación de la profesora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Barbosa, 2009). Según Hörster y Leão (2023), el origen del nombre tiene conexión con la palabra portuguesa *trupe*, que también se utiliza en español, *troupe*, para definir al «grupo de artistas, especialmente de teatro, danza, cine o circo que trabajan juntos, desplazándose de un lugar para otro»⁴. Pero también estos autores aluden al término *tropeça* (del verbo *tropeçar*), para ironizar sobre la propia sugerencia del nombre. Esta compañía heterogénea, que se define como un conjunto de traducción y puesta en escena, reúne no sólo a profesores y jóvenes investigadores de estudios clásicos y traducción, sino también a profesionales del teatro con el objetivo de superar la doble distancia, el tiempo y el espacio, de la recepción de la obra con un juego de intertextualidad donde la traducción permite al público sentirse cómodo y, a su vez, acercarse de manera natural a unos códigos menos conocidos. Ejemplo del uso de este método en las obras de Gárbero, son las citas iniciales en *Medeia* y *Antígona Bel*, la escena 5 de *A irmã* (íntegramente transcrita con grafía griega) o la cita en mitad de *Medeia* en la que la autora reivindica el lugar de la mujer en su maternidad:

É mais fácil escrever uma teoria quântica do que parir uma só vez! (54).

E dizem que nós vivemos uma vida segura,
em casa, e eles guerreiam com suas lanças.

⁴ *Diccionario de la Lengua Española*, s. v. 'troupe' (en línea: <<http://dle.rae.es>>, consulta: 8 de julio de 2024).

Bobagem! Como queria junto do escudo
três vezes lutar a parir uma só vez!⁵ (sumario).

Y la tercera de las particularidades son sus referencias musicales (tangos, música *new age*, *funky*, electrónica, popular o *hard rock*) que adornan toda la acción dramática. En *Medeia* conviven tres estilos musicales representados por el tango *Por una cabeza*⁶ que tatarea la protagonista en versión original; el *hard rock*, casi *punky* de *Joan Jett & The Blackhearts* y su *Bad Reputation*⁷, también en versión original, con el que abre *Medeia* acompañando la cita de Eurípides, y la canción infantil georgiana *Uma raposa entrou sorrateiramente no galinheiro*⁸ con la que finaliza la obra, danzando como niñas las dos protagonistas. En *A irmã* la protagonista entona siete cantigas infantiles populares, en las que, respetando la lengua original gallega, envuelve, como si fueran rosas, los siete días de la semana en los que no ve el sol. *Ne me quittes pas* de Jacques Brell concluye la pieza. En *Antígona Bel*, la potente música funky *Baixada Cruel. Os sinistros são de Bel*, himno identitario contra la violencia y pobreza que fecunda toda la obra, evoca los sonos ancestrales de sus raíces, «sente esse som, que o tambor vem da raiz, tudo o que eu quero é ver os preto feliz» y la voz de la icónica y mítica Elza Soares (Río de Janeiro, 1930-2022), diva bautizada en 1999 por la BBC como la *voz brasileira del milenio*, repite el estribillo de su canción *A Carne*⁹ como un mantra, «a carne mais barata do mercado é a carne negra».

⁵ *Medeia*, Eurípides (trad. Τριπέρσα), vv. 248-251: λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον / ζῶμεν κατ' οἴκου, οἳ δὲ μάρνανται δορί / κακῶς φρονοῦντες ὡς τρεῖς ἄν παρ' ἀσπίδα / στῆναι θέλομ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ.

⁶ Compuesto por Carlos Gardel con letra de Alfredo Le Pera para la película *Tango Bar* (1935).

⁷ Álbum de estudio publicado el 23 de enero de 1981 por la discográfica *Boardwalk*: «Don't give a damn 'bout my reputation / You're living in the past it's a new generation».

⁸ Gárbero incluye el link: <<https://www.youtube.com/watch?v=12yNx5PVdwQ>> (consulta: 8 de junio de 2024).

⁹ *A Carne* fue compuesta en 1998 por Marcelo Yuka, Seu Jorge y Ulisses Cappelletti para el álbum debut del grupo *Farofa Carioca*. En 2002 fue versionada por Elza Soares e incluida en *Do Coccix até o Pescoco*, editado por *Maianga* con producción musical de Zé Miguel Wisnik y Alê Siquiera (en línea: <<https://www.letras.mus.br/elza-soares/discografia/do-coccix-ate-o-pescoco-2002>>, consulta: 8 de junio de 2024).

Una vez esbozados estos rasgos teatrales genéricos que, de algún modo, son característicos de la obra de Gárbero, pasamos al análisis de las piezas de *Corpos de drama* (Gárbero, 2024).

3. *MEDEIA DO FIM DO MUNDO*

Medeia es una pieza en dos actos, con dos personajes, Medea y una mujer, que aparecen en un escenario giratorio. El primer acto es una interpelación descarnada al auditorio, al lector, al director de la pieza y a la tradición y recepción de nuestras propias Medeias:

Que merda é essa? Pelo amor de Deus, me deixa em paz, tem mais de 2500 anos que vocês ficam brincando, rodopiando com meu fantasma mundo a fora, inventando mais Medeia por aí. É pedir demais? (21).

La autora advierte a sus lectores de que se encontrarán «com uma Medeia que não mata e nem more... ou mesmo com muitas Medeias da atualidade que ainda persistem no filicídio, e com uma Antígona à sombra; presente em sua ausência» (14-15). En el *Prefácio* de *Corpos do drama*, Alexandre O Gomes, fundador de la *Escola Fábrica dos Atores e Materiais Artísticos*, considera que la obra es «um desejo de reparação de uma dívida histórica» (9), que utiliza el metalenguaje inverso porque no busca un autor como Pirandello, sino que cuestiona las infinitas adaptaciones, reescrituras y revisiones que de ella se han hecho. En el inicio de *Apresentação* de *Corpos do Drama*, Gárbero desliza tres preguntas retóricas que resumen sus intenciones y que se revisan en una ascendente autoridad personal y legal: apunta primero a *nossos corpos*, referidos indudablemente al cuerpo de las mujeres; se centra luego en los derechos que se ejercen sobre esos cuerpos para finalizar en los «no derechos» que le pertenecen a esos cuerpos, que han sido arrebatados sistemáticamente a lo largo de la historia y que se convierten en la antesala argumental de una afirmación brutal y terrible que determina «el odio hacia las mujeres como táctica de un juego sucio y armado»:

A quem pertencem nossos corpos?

De quem é o mando sobre os nossos direitos?

Quem é o juiz, o dono do reino, o dono do campo, o dono da boca, o chefe da facção que decretou o ódio às mulheres como tática de um jogo sujo e armado? (13).

Expuesta Medea como icono travestido 2500 años después, el personaje comienza a leer esta Medea 3.0, a la que define en diversos pasajes de la obra como «tragedia brasileira» («un pleonasma» usado como guiño sarcástico de la realidad brasileña), «drama mejicano»¹⁰, «drama burgués», «drama novelístico, normal y de clase media» o «drama pequeño burgués de la pareja». Nada se acerca más a la escritura de Gárbero que la misma afilada consciencia que para algunos puede resultar hiriente, pero que para ella es el reflejo acertado de su ácida mirada combativa. No son tragedias, son insignificantes dramas de clase media que no adquieren el peso de su tradición. El cinismo de evitar abordar el mito desde el psicoanálisis o la impaciencia de esquivar congresos serios y aburridos sobre el tema, le permite a Gárbero convocar a una Medea abortista¹¹, esquivar a la «macumbeira» suicida de Chico Buarque¹² (29), o renegar de la original *Des-Medeia* de Denise Stoklos (1995). Con la intención de rechazar los arquetipos de las Medeas clásicas que conjuran hechizos con baños de sal gruesa, cartas natales, queman incienso y velas para santos y cantan canciones para Orishas, evita a las Medas evangélicas¹³, de *new age*, o a las invocadas por el sincretismo brasileño. Ya una vez limpia esta Medea de todos los elementos tradicionales de sus revisiones modernas, y alejada de «aquele treco de teatro pós-dramático que está na moda» (21) en el que se aburren hablándose los unos a los otros de los mismos temas siempre, ella, brasileña de 28 años, docente sensitiva y negra, la más respetada de todas las magas de Corinto, llamada por todos «pra fazer umas magias, pra dar um jeitinho» (42), se enfrenta a Jasón.

¹⁰ «Já servi de roteiro mexicano pra mocinha que não queria parir» (27). En conversaciones con la autora nos confirma que hace referencia a la coproducción fílmica argentina, chilena y costarricense *Medea* (2017), dirigida por Alexandra Latishev.

¹¹ Reclama legalizar el aborto en un país donde sigue siendo un crimen según el Código Penal de 1940, con excepción de los casos de estupro y anencefalia (*Decreto-Lei* n° 2848 de 7 de diciembre de 1940).

¹² *Gota d'água*, de Paulo Pontes y Chico Buarque, se representó en 1975. Véase Coria (2017).

¹³ El mundo evangélico en Brasil es tratado de una manera más profunda en *Antígona Bel*.

Y de nuevo, como hizo con *Antígona Bel*, aprovecha la figura de Jasón para dar una estocada en el mismo corazón del sistema académico universitario. Este Jasón, el capitán Jasón que se representa en casi todas las propuestas teatrales latinoamericanas bajo el amparo belicista y bélico que se le presuponía a su referente clásico, no está sujeto a los principios castrenses de sus tiempos primitivos. En *La Selva* (1961) del peruano Juan Ríos y en las obras argentinas *La Frontera* (1964) de David Cureses, *La hechicera* (1997) de José Luis Alves y *Medea del Paraná* (2004) de Suellen Worstell de Dornbrooks, Jasón ostenta el cargo de Capitán, en algunos casos con nombre propio como Capitán Jasón Ahumada o Capitán Diego Bazán; también tiene el fiero aspecto áspero del comerciante de esclavos en *Além do rio* (1961) de Agostinho Olavo, o la grotesca mutilación de un violador con apellido cristiano, Juan Cruz en *La Navarro* (1980) de Alberto Drago. En ascendencia y en jerarquía, estos Jasones están sometidos, como no podría ser de otra manera, a una autoridad militar o civil: Gobernadores en *La hechicera* y en *La Selva*; un Coronel en *La Frontera*; políticos corruptos y dueños de casinos y hoteles de muy baja categoría, todos ellos, «Jasones» y «Creontes», blancos y cristianos en un mundo criollo de masculinidades jerarquizadas política o religiosamente.

El Jasón de Gárbero, «disfrazado de profesor universitario», acompañado de sus Argonautas, eufemismo que evoca contactos profesionales asociados a emprendimientos navales que nada tienen que ver con su campo de acción, es un extranjero latino de 33 años, que no se identifica como español, argentino o italiano, un arribista mediocre que desprecia el mundo académico revisando diariamente los índices de impacto de las revistas científicas, los proyectos financiados y financiables de las diferentes agencias y entidades, dirigiendo todos los trabajos posibles y vinculado a todos los programas con alta tasa de publicación. Gárbero compone un Jasón «cobarde» que «le gusta el poder...y culpar a Medea», un «tonto» que vive sin amigos y que se lamenta de todo esto porque vive en Brasil. Ni Gárbero ni su Medea se separan aquí de la tradición, porque Jasón es tradición y nunca ha existido una versión diferente a la que le proponen a la Medea-actriz. Realmente el problema de Jasón no es Medea, es él mismo, «um abismo entre o que pode um homem e o que é permitido a uma mulher» (33). Esta afirmación posibilita que más potente que ese espanto de Medea 3.0 sea un Jasón 3.0, inexistente e improbable, donde ella es su «mejor y más valiente botín» y él su gloria. La historia «rápida,

breve, crua, cruel» (48) de este Jasón brasileño se destierra de la memoria porque Medea no quiere que recuerden su nombre, ni que hablen de él, sino que sucumba al olvido. Solamente aprueba y reconoce la voz de una «mujer polaca que escribió una hermosa novela» con su nombre¹⁴, la única referencia positiva que Gárbero permite, y se permite, y que se salva de sus críticas.

Tras esta consistente negación de Medeas y Jasones, la protagonista, meta-actriz, meta-autora, acepta el papel, pero con una condición: si la pieza es suya, va a representarla a su manera, «nada de Medeia descabelada, chorando pelos cantos» (34). Y entonces Gárbero inicia el segundo acto con una Medea completamente desnuda, mostrada al natural, desabrigada de prejuicios que comienza a ser vestida por «la mujer». En su hábito de crear en su dramaturgia paisajes sonoros, reproduce sonidos de fábrica, relojes, barcos, bocinas y avisos de aviones, que ambientan una sonoridad atemporal. Ubica el fin del mundo, con el Cáucaso de Prometeo como sombra visible, cerca de Ucrania, proyectando imágenes de la guerra en la sala, porque la guerra es el «desejo de glória, de vencer, de levar a melhor, de dominar... Mostrar quem pode mais» (38-39). De la guerra, de Ucrania, de la Cólquide, de cualquier violencia, quieren salir todos los personajes y la culpa se exonera en esta pieza donde Medea, generosa y amplia, defiende que «ninguém usou ninguém» (37) porque ella «queria partir, e ele queria o velocino, e cada um dá o que tem» (37). Así de sencillo. Y esta huida de la Cólquide, la moderna Georgia¹⁵, se representa como una fuga cinematográfica de Hollywood donde nuestros protagonistas se mimetizan con *Bonnie and Clyde*, y hacen su «luna de miel del mundo al revés» donde la figura de Jack el Destripador revela la inclemencia de una desatada Gárbero que no respeta ni al descuartizado Apsirto.

Y aquí «la extranjería», un afeado neologismo usado por Gárbero, le permite golpear a los ladrones portugueses y españoles y hostigar

¹⁴ *Medea Polonia*, adaptación teatral de Ewa Kustusz que se presentó como estudio de actuación en la Facultad de Cine y Fotografía de la Escuela Superior de Arte y Diseño de Łódź (22 de octubre de 2022).

¹⁵ En la ciudad georgiana de Batumi se encuentra una estatua de Medea, inaugurada el 6 de julio de 2007 y construida por el arquitecto Davit Khmaladze como símbolo de la integración de las culturas de Georgia y la Unión Europea.

también a los extranjeros que pretenden realizar paseos turísticos por favelas habitadas, algunas de ellas, por sus propios estudiantes.

Una vez tramitado el expediente de Jasón, Medea dirige su ácida mirada a Pelias «el tío golpista do Jasão» (41), un «padre gilipollas y controlador», que no aceptó el manto, y a sus hijas, unas pésimas antagonistas más parecidas a unas «parricidinhas do interior do que pra ludibriadas pela bárbara!» (41).

Concluidas la revisión y actualización de todos los personajes de la obra, comienza entonces la tragedia. La otra «mujer» se convierte en medio de la escena en Glauce, la única protagonista que faltaba, en la novia que tiñe su traje y sus guirnalda de rojo. Esta «muchacha torpe llena de hormonas y loca por acostarse con un argonauta» se manifiesta cargada de poder porque se hizo «la buenita» invocando la imagen de madre indefensa. En esta ocasión Glauce se suicida en su deseo alucinatorio de querer ser como Medea, y para querer ser como Medea el precio es muy caro y debe pagar con su vida: «pensou que era Medeia, e querer ser eu, custa muito caro, há que pagar com a vida» (46).

Una afirmación de Gárbero condiciona el cambio de esta Medea contemporánea, sin fisuras de mujer rasgada, «só que mulher inteligente é tão ou mais perigosa que filicida» (45). La legendaria peligrosidad de Medea estaba condicionada por su vengativa violencia de mujer salvaje, de ánimo violento, terrible, altiva y maquinadora que habían construido Eurípides¹⁶ y Séneca¹⁷. Una mujer como Medea, movida por instintos naturales, «prensa, como os animais» (53), enjaulada por la rabia y sin dominio de su razón, con una pasión más poderosa que sus reflexiones y capaz de causar los mayores males a los mortales en palabras de

¹⁶ «De ánimo violento» (βαρεῖα γὰρ φρήν, v. 38); «vengativa» (ἥ καὶ τυράννους τόν τε γήμαντα κτάνη, v. 42); terrible (δεινὴ, v. 44); «de mirada peligrosa» (καὶ μὴ πελάσητ' ὄμματός ἐγγὺς, v. 101); «de carácter salvaje» (ἄργιον ἦθος, v. 103); «de orgulloso corazón» (φρενὸς αὐθάδους, v. 104); «de alma altiva e imposible de refrenar» (μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος ψυχῇ, vv. 109-110).

¹⁷ «Hija malvada de Eetes» (*noxium Aeetae genus*, v. 179); «Hembra maquinadora de engaños» (*malorum machinatrix facinorum*, v. 266); «Artífice de crímenes» (*mortifera*, v. 731); «Fiera bacante» (*cruenta maenas*, v. 849); «furor de doncella» (*puellaris Furor*, v. 909).

Eurípides¹⁸, quizás sea menos peligrosa que la Medea contemporánea que compone Gárbero: inteligente, moderna, resuelta pero contenida, con una lucidez instintiva, profunda y sutil.

En el último tramo de la pieza la representación se invierte. La «Mujer» se transforma en *Medeia* y abandona el hogar para no matar y *Medeia* se convierte en el hombre que reclama a su hijo y se queda con él. Medea «não mata, não mete a faca, não dá veneno, não mata, não joga água quente... não tem nada... Medeia não morre» (50). Se limita a subir en su carruaje divino a sus hijos asesinados, arrojados al suelo y lapidados por el orgullo de los corintios, desfigurados por el amor de la patria herida, «odio en bruto» que llaman patriotismo, y volar a Atenas.

La obra termina con una carta en la que ella misma descifra su maternidad como «ilusión siniestra», «una película de terror». Con Ovidio y su *Heroida* XII como referencia, Medea comienza la carta con un «Caro cretino», cercano a los sinónimos de estúpido, tonto, cobarde o insensible, y termina con un listado de normas básicas para la supervivencia de un bebé, indicando dónde están los pañales, los biberones, las toallitas húmedas e incluso la cartilla de vacunación con una serie de instrucciones a modo de sentencias:

Quédate con la casa, con el coche, con el hijo y con el estandarte de padre del año.

Tú, inmóvil en el sofá, listo para dormir el sueño de los hijos de puta.

Todos te mirarán con inmensa compasión, lástima... Serás el padre más querido de la escuela, serás honrado, recibirás loas.

La humanidad se compadece de los hijos huérfanos y de los hombres viudos aún más que de los abandonados por las mujeres.

Finalmente, una vez recorridos todos los laberintos de su conflicto, ella, Medea, se manifiesta entera con esa apelación a su voluntad que Séneca puso en su boca, *Medea nunc sum* (v. 910), invocación que, según la norma, solo se le permite a los dioses (Pérez Gómez, 2018: 226). Después de todas las decisiones de otros, de la espera, de las dudas y el conflicto, de los celos y los ruegos, se erige con voz propia, como

¹⁸ «Pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de mis males» (θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων / ὅσπερ μεγίστων αἰτίας κακῶν βροτοῖς, vv. 1079-1080).

hicieran otras Medeas latinoamericanas contemporáneas¹⁹, como la reina que también reivindicaba Séneca²⁰. Ya es mujer. Ya es libre. Ya vuelve a ser Medea: «Eu sou Medeia» (26).

4. A IRMÃ DE ANTÍGONA

La segunda pieza que compone *Corpos do drama* es *A irmã de Antígona*. En el prefacio Alexandre O Gomes habla de una mujer contemporánea y decidida, llena de encanto, que carga con dolores, amarguras, interrogantes e inquietudes, descontenta con su propia autora. La presencia de Gárbero, más allá de la negación que manifiesta la protagonista, es el permiso que se le otorga para «fazer presente em outros corpos que carregam dramas semelhantes ao seu e que precisam falar, precisam de espaço» (10) para materializarse y manifestarse. Gárbero tiene el acierto de colocar, por fin y justamente, a Ismene en el mismo espacio que han ocupado otros personajes mitológicos y literarios y le da permiso para que se mueva y reclame, como Medea, otro relato. En el prólogo de *Corpos do drama*, Gárbero exige una historia diferente, no solo porque lo exija nuestro tiempo y la historia, sino porque es nuestra obligación reinventar estos personajes para ensayar otra «linda e irreverente maneira de existir» (15):

Se Antígona e Medéia sempre serão lembradas pelo que fizeram, Ismene agora não será mais esquecida pelo que não fez [...] um dedo na ferida do patriarcado, trazendo uma reflexão imprescindível para a contemporaneidade (11).

A história agora é e será diferente, porque o tempo nos exige isso. E, se não podemos mudar esse passado, que ao menos reinventemos suas

¹⁹ «Sou rainha na Costa d'Ouro, nunca ninguém me mandou» (Olavo, 1961: 204), «¡Soy hija de un rey, y no he suplicado nunca a un hombre!» (Ríos, 1961: 496), «Y io soy la hija del cacique Coliqueo» (Cureses, 1964: 18), «¡Medea Amor, que fue Medea Tierra, hoy es Medea Muerte!» (Drago, 1980: 46-47), «Han fecundado a una nueva Medea. Vengan por Medea. Atrévanse con Medea» (Alves, 1997: 27-28), «¡La libertad está en mi cuerpo! ¡Ahora sí, soy tan libre como estas llamas!» (Salvaneschi, 2001: 44), «Yo soy Medea, yo soy la Señora. / Yo soy la hija de la Luna» (Suárez, 2016: 4).

²⁰ *Rex meus pater fuerat*, v. 177.

personagens, por meio de um sonho delirante nos palcos, onde ensaiamos uma linda e irreverente maneira de existir (15).

Por esta razón le proporciona a Ismene el mismo espacio escénico que a otras que fueron mujeres furiosas, excesivas y arrogantes. En este coro de muertas míticas sin voz en el olvido, resuenan Hécuba, que desea vengar la muerte de su hijo y grita por las demás troyanas esclavizadas por los vencedores de la guerra, Clitemnestra, la esposa que asesina por el sacrificio de su propia hija Ifigenia, Medea, la filicida, la hechicera, el horror y la pesadilla en forma de mujer o «a louca que, em seu lúcido pacto com a memória e a justiça, será um símbolo universal para muitos movimentos sociais que escancaram as feridas familiares provocadas por Estados autoritários» (14).

A irmã se distribuye en nueve escenas breves que se desarrollan en un extraño lugar, habitado solo por mujeres, prefigurado inicialmente como hospital o cárcel, «será Tebas? Será que eu tô no exílio?» (62), donde conviven con guardias, sonidos de sirenas, toques de queda y ruidos de celdas que se abren y cierran. Todas deambulan con ropajes de prisión, con uniforme a rayas, todas menos una que con un vestido color vino y con un rostro que da miedo se pasea sola con un cigarrillo en la mano.

En esta propuesta escénica, la autora brasileña plantea al lector-espectador tres juegos dramáticos inspirados en la búsqueda de esa complicidad antes aludida. El primero es una serie de acertijos que propone como adivinanzas y guiños para presentar a las heroínas míticas y épicas que habitan en este lugar: «uma voz que vive falando que confundiu a cabeça do filho com um leão»; «uma mulher muito estranha que só sabe dizer que uma cidade aí vai pegar fogo... “a cidade vai queimar”... “a cidade vai arder”... “a cidade em chamas”»; más allá, «tem uma com uma voz linda, que sempre diz que foi roubada»; otra con «uma voz linda, que sempre diz que foi roubada» (64); otra mujer que decía que «fiz com gosto» falou também que o marido dela não era “isso tudo não”... que ele levou fama e morreu na cama» (65); y la perra, hermana de Clitemnestra, que se escapó de la cama a la fama. Los nombres, reconocidos y reconocibles, de estas silenciadas son también una muestra de la invisibilidad que combate con tanta ferocidad Gárbero.

El segundo de los juegos dramáticos se condensa en la escena siete. Tres formatos comparten una incomunicación real donde Ismene habla

sola y la «mujer con voz de actitud» reproduce ruidos de radio, se mantiene en silencio o habla en un idioma que solo reconoce ella e Ismene inicialmente no entiende porque «a mulher com voz de atitude não fala a mesma língua que Ismene, mas outra língua que ela reconhece... tudo escrito numa língua que não é a minha» (73). De esta primera parte, donde solo podemos deducir el hilo de la conversación por las respuestas de Ismene, pasamos al diálogo en el idioma original, traducido por el método *Truipersa*, en el que el juego es doble porque la grafía griega solo transcribe el mismo diálogo en la versión original portuguesa. Y de este modo llegamos al tercer estadio de nuestro entendimiento: la traducción completa al español en la futura versión de este «trialógico» diálogo en forma de collage que la autora ha ido construyendo a medida que hemos ido avanzando en el conocimiento de sus códigos. Y entonces entendemos que el espacio en forma de cárcel o de hospital donde transitan estas mujeres es el Valle del Olvido creado por Eurípides y sus amigos que deciden quién se queda, quién abandona la escena y quién se mantiene en el destierro de la memoria. Ismene está en el Valle del Olvido «por irrelevante», al igual que Ifigenia, «apenas mais uma vítima do medo do esquecimento» (87), que está tan olvidada que su nombre ni siquiera aparece en la obra y solo es citada como la hija menor de Clitemnestra. Por esta razón, después del único día que actuó Ismene, suponemos que en la *Antígona* de Sófocles, su lástima aumentó y nunca más volvió a ver la luz del sol. La irrelevancia, o el olvido consciente o la negación, y el silenciamiento de Ismene como personaje trágico se replican en las dos únicas referencias que hemos encontrado en la dramaturgia brasileña contemporánea con Ismene como protagonista: *A tragédia de Ismene, Princesa de Tebas* de Pedro de Senna y *Doce Ismênia* de Rita Clemente²¹. Gárbero concentra, de este modo, en el ejemplo de Ismene y de Clitemnestra las dos condiciones por las que están condenadas en el Valle del Olvido: «Você não fazendo nada ou fazendo algo terrível, poderia ter vindo para cá do mesmo jeito» (83).

²¹ *A tragédia de Ismene, Princesa de Tebas* obtuvo el primer premio del jurado popular en *Seleção Brasil em Cena 2006*, concurso de dramaturgia para nuevos autores, promovido por el Centro Cultural Banco do Brasil. Fue estrenada al año siguiente con la dirección de Moacir Chaves y publicada en 2013 (Rio de Janeiro: Móbile). Sobre esta obra, Núñez y Barbosa (2023); *Doce Ismênia* se estrenó el 25 de marzo de 2011 en el Teatro Oi Futuro Klauss Vianna de la ciudad de Belo Horizonte. No ha sido publicada. Sobre *Antígona* en el teatro brasileño, Da Silva y De Araújo (2023).

Ismene está por irrelevante, Clitemnestra por «mau exemplo» (86). Su cabeza sigue repitiendo una lista de nombres todos los días mientras el sonido de sus tijeras destripa a jirones revistas con los que elabora un collage con un listado alfabético de nombres masculinos que formaron parte de esta saga tebana: «Basilio.... Edipo... Hemón... Jasón... Menelao... Polinices... Tiresias» (89).

El último de los juegos es el que sustenta todo el relato: Ismene habla, por fin Ismene habla y abandona su invisibilidad de siglos para escu-pírsela a Antígona a la que interpela desde la escena primera:

Antígona, Antígona (prolongando muito o nome), cadê você, irmã?
Antígona... Antígona... me ouve... deixa eu te explicar as coisas...
Antígona... não faz isso comigo... não me tira dessa história... Antígona...
responde... Antígona... fala comigo, sua pirralha! (61).

Y al final de la pieza, Ismene se quita la camisa de fuerza y termina la obra con la misma solicitud con la que empezó:

Antígona... me ajuda... fala pra moça abrir aqui pra eu ver o sol... pra eu te ver... só quero te dar um abraço, irmã... irmã, fala comigo... me tira daqui (93).

Y en medio de la rabia y el dolor insulta por primera vez en la historia conocida a Antígona: «a rainha, a coroada... mimada» (62); «Vaca, egoísta²²... rainha sabe tudo... filha diletta, irmã devotada, rebenta sacrifi-cial... mártir do sepultamento» (91).

En esta reversión necesaria de un personaje invisible durante toda la tradición, la voz de Ismene reclama su lugar y se instala en el escenario junto a Antígona para pedirle que sigan juntas y vivas, que no la condene al olvido ni la llame cobarde, para pedirle que no la menosprecie por irrelevante:

Eu te chamava de vaca e você me chamava de covarde... eu continuava te chamando de mimada e você acabava com a discussão me chamando de irrelevante... eu te condenava à força e você me condenava ao esqueci-mento (92).

²² En conversación con la autora, llamar a alguien ‘vaca’ en Brasil es un insulto equivalente a ‘hija de puta’. Este uso es habitual y muy común entre mujeres.

Pero no hay salida. Antígona no está. Esta vez no está, aunque Ismene tenga la certeza de que está viva y de que ella no. Después de este monólogo, los únicos diálogos en escena son de las olvidadas Clitemnestra e Ismene, que silencia la voz de su odio «a la amada hija», «a la devota hermana» en un amor compartido con Medea y con Antígona en las otras dos piezas de la futura trilogía:

Eu não te odeio, Antígona. Eu te amo (*A irmã*, 69).

Te quiero mucho (Antígona a su madre, en *Antígona Bel*, 2023: 392).

Digo porque não mato quem amo, e eu amo meu filho (*Medeia*, 55).

5. CONCLUSIONES

En este recorrido que hemos hecho por la germinal y original obra dramática de Gárbero, que auguramos extensa y de obligada referencia en un futuro no muy lejano, hemos reconocido algunos tatuajes propios, característicos de su autora: su afecto por la academia y también su crítica a la academia provista de argumentos que solo pueden trascender desde el conocimiento que se tiene de ella; sus timbres sonoros, los acústicos cotidianos y los musicales, personales, marcados por tonalidades tan variadas como su propia identidad, que recogen trazas de un amplio espectro de tendencias y un riquísimo bagaje; las estampas performativas inconfundibles de un teatro con vocación de ser representado y de generar un posicionamiento claro sobre el silenciamiento de la mujer y sus estrategias de resistencia en las artes. Gárbero traduce, en el sentido más moderno y equilibrado del término, la recepción de tres personajes trágicos femeninos procedentes de la tradición clásica. Se atreve con Medea y Antígona, que representan la universalidad, y escucha (por fin alguien escucha) a Ismene, en la intimidad de su maltrecha invisibilidad. En un teatro que huye de etiquetas, la dramaturga brasileña, heredera sin lugar a dudas de la tradición, reconoce las huellas y los pasos, pero nos hace jugar con los rastros y las pistas para indicarnos otro camino, nada cierto, pero necesario. Hay huellas y hay también cicatrices que no pretende ni cerrar ni esconder. Las tiene María F. Gárbero y nos las descubre en su Medea, en su Antígona y en su Ismene. Sin aspiraciones a convertirse en un

teatro de resistencia, ni feminista, ni post-moderno, es tan consistente la presencia de las referencias clásicas y tan amplia la mirada de la autora, que sin pretenderlo, con la sugerencia de los monólogos de sus protagonistas y su desnudez en la escena, Medea, Antígona e Ismene regresan solas, sin odios ni venganzas, sin muertes ni resentimientos, a un mundo nuevo sin acompañantes masculinos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes primarias

- ALVES, José Luis (1997): *La hechicera. Oratorio trágico*. Córdoba: Municipalidad de Córdoba.
- CURESES, David (1964): *La Frontera*. Buenos Aires: Carro de Tesis.
- DRAGO, Alberto (1980): *La Navarro. Tragedia latinoamericana* (en línea: <<http://www.autores.org.ar/sitios/adrago/obras/LANAVARRO.doc>>, consulta: 8 de julio de 2024).
- EURÍPIDES (1999): *Medea*. Trad. Alberto Medina. En *Tragedias*, vol. I. Madrid: Gredos.
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2022): *Antígona Bel: uma peça pandémica*. Río de Janeiro: Telha.
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2023): «*Antígona Bel: Peça en un acto. Siete escenas*». *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, 50.1, 375-394.
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2024): *Corpos do drama*. São Paulo: Patuá.
- OLAVO, Agostinho (1961): *Além do rio*. En Do Nascimento, Abdias (ed.): *Dramas para negros e prólogo para brancos. Antologia do teatro brasileiro*. Río de Janeiro: TEN.
- RÍOS, Juan (1961): *La Selva*. Lima: Talleres Gráficos de Torres Aguirre.
- SALVANESCHI, Luis M.^a (2001): *Medea de Moquehuá*. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar.
- SÉNECA, Lucio Anneo (2001): *Medea*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- STOKLOS, Denise (1995): *Des-Medéia*. São Paulo: Produções Artísticas.
- SUÁREZ, Patricia (2016): *La alimaña. De mujeres y de tragedias*. Buenos Aires: Jagüel.
- WORSTELL DE DORNBROOKS, Suellen (2004): *Medea del Paraná*. La Plata: UNLP.

Fuentes secundarias

- BARBOSA, Tereza Virgínia R. (2009): «Tradução inclusiva e performativa: dossiê de um processo tradutório». *Nuntius Antiquus*, 4, 119-137 (<http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.4.0.119-137>).
- CORIA, Marcela (2017): «Medea carioca: una lectura de *Gota d'água*, de Paulo Pontes y Chico Buarque». En Pricco, Aldo R. y Moro, Stella M. (coords.): *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*. Coimbra: UC, 229-237 (https://doi.org/10.14195/978-989-26-1439-7_21).
- DA SILVA, Renato Cândido y DE ARAÚJO, Orlando Luiz (2023): «Antigone's Myth in Brazilian Theater: Brief Notes». En Moraes *et al.* (2023: 43-75).
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2020): *Madres de Plaza de Mayo. À memória do sangue, o legado ao revés*. London: Novas Edições Acadêmicas.
- GÁRBERO, Maria Fernanda (2023): «Morales, Helen. *Presença de Antígona: o poder subversivo dos mitos*». *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 36, 1-3 (<https://doi.org/10.24277/classica.v36.2023.1070>).
- HADDAD, Alice *et al.* (2023): «O texto grego é sempre o ponto de partida e o de chegada: entrevista com a tradutora e docente Glória Braga Onelley». *Cadernos de Letras da UFF*, 34.67, 19-41 (<https://doi.org/10.22409/cadlettrasuff.v34i67.61144>).
- HÖRSTER, Maria António y LEÃO, Delfim F. (2023): «The Dynamics of a Brazilian Collective Appropriation of Euripides' Medea: The TRUIERSA Experiment» En Moraes *et al.* (2023: 505-526).
- MORAIS, CARLOS *et al.* (eds.): *Greek Myth Heroines in Brazilian Literature and Performance*. Boston: Brill.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale P. y BARBOSA, Tereza Virgínia R. (2023): «Ismene, the Princess of Thebes and the (Post-)Modern Páthos». En Moraes *et al.* (2023: 156-180).
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor (2018): «Del mito de Medea al "Síndrome de Medea"». *Florentia Iliberritana*, 29, 211-238.

Francisco BRAVO DE LAGUNA ROMERO
 Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
 francisco.bravo@ulpgc.es
<https://orcid.org/0000-0002-6336-3736>

DE MIRA A MORETO: ECOS DE *CAUTELA CONTRA CAUTELA* EN *EL MEJOR AMIGO, EL REY*

JAVIER CASTRILLO ALAGUERO

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Resumen

La dramaturgia de Agustín Moreto recoge numerosos motivos y argumentos que ya estaban presentes en el teatro anterior, en especial en el de Lope de Vega. No obstante, no fue el único poeta áureo al que tomó como referencia, ya que también consultó textos de autores como Tirso de Molina, Guillén de Castro, Andrés de Claramonte o Antonio Mira de Amescua, entre otros. En este trabajo se presenta una refundición moretiana, *El mejor amigo, el rey*, que parte de una pieza de Mira de Amescua, *Cautela contra cautela*. A lo largo del artículo se examinarán las similitudes y divergencias más destacadas entre las dos comedias con el fin de analizar el modo de trabajo de Moreto y comprobar si implementa con otros dramaturgos áureos la misma serie de patrones detectados en las reescrituras de textos de Lope de Vega.

Palabras clave: Agustín Moreto, Antonio Mira de Amescua, Lope de Vega, reescritura, refundición, intertextualidad.

FROM MIRA TO MORETO: ECHOES OF *CAUTELA CONTRA CAUTELA* IN *EL MEJOR AMIGO, EL REY*

Abstract

The dramatic production of Agustín Moreto includes numerous motifs and plots that were already present in previous theater, especially in that of Lope de Vega. However, he was not the only golden poet he took as a reference, because he also consulted works by authors such as Tirso de Molina, Guillén de Castro, Andrés de Claramonte or Antonio Mira de Amescua, among others. This paper presents a recasting of Moreto's work *El mejor amigo, el rey*, which starts from a text by Mira de Amescua, *Cautela contra cautela*. Throughout the article, the most outstanding similarities and differences between both comedies will be examined in order to analyse Moreto's way of working and to verify

whether he implements with other golden playwrights the same series of patterns detected in the rewriting of texts by Lope de Vega.

Keywords: Agustín Moreto, Antonio Mira de Amescua, Lope de Vega, Rewriting, Recasting, Intertextuality.

1. INTRODUCCIÓN

La inclinación de los dramaturgos de la llamada escuela de Calderón a reescribir comedias de autores de la generación anterior es un hecho palpable y muy analizado en los últimos años, como ha señalado, por ejemplo, Mackenzie (1993). En este sentido, la producción dramática de Agustín Moreto representa uno de los casos más destacados, dado que su obra recoge numerosos motivos y argumentos que estaban ya presentes en el teatro anterior, en especial en el de Lope de Vega. No obstante, el escritor madrileño también recurrió a textos de Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua o Guillén de Castro, entre otros poetas áureos (Rodríguez Gallego, 2022: 193).

El análisis de las piezas moretianas que parten de textos de Lope de Vega (Castrillo Alaguero, 2023) ha servido para reflexionar acerca del *modus scribendi* y el imaginario literario del dramaturgo, detectándose una serie de cambios en las refundiciones de Moreto que no estaban presentes en las comedias fuente:

- 1) Simplificación del argumento mediante la reducción o eliminación de las tramas secundarias o intrascendentes para el desarrollo de la acción principal.
- 2) Reducción de las *dramatis personae*, lo que produce un aumento en la participación de los principales protagonistas.
- 3) Concentración espaciotemporal.
- 4) Disminución de la importancia de los componentes religioso, amoroso o sobrenatural.
- 5) Aumento de la comicidad, especialmente a través de la figura del gracioso.
- 6) Reducción de estrofas y versos.

Por este motivo, surge la necesidad de comprobar si Moreto aplicó también estos mismos patrones compositivos cuando refundió comedias de otros dramaturgos áureos. En este trabajo nos vamos a centrar en el estudio de *El mejor amigo, el rey*, obra de Agustín Moreto, y su fuente: *Cautela contra cautela*, de Antonio Mira de Amescua.

En lo que respecta a esta última pieza, hasta fechas bastante recientes la crítica teatral ha puesto en duda su autoría, pues tradicionalmente ha sido atribuida a Tirso de Molina porque apareció publicada por primera vez en la controvertida *Segunda Parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, edición recogida en 1635 por su fingido sobrino don Francisco Lucas de Ávila y en cuyo prólogo-dedicatoria Gabriel Téllez afirma que solo cuatro de las doce que allí aparecen le corresponden: «de estas doce comedias, cuatro que son mías en mi nombre; y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas) las que restan» (*apud* Fernández, 1991: 335).

También ha llegado hasta nosotros un manuscrito no hológrafo conservado en la Biblioteca Palatina de Parma, en cuyo margen, aunque se anotó inicialmente «De Lope», posteriormente se tachó para escribir en su lugar «del Doctor D. Antonio Mira de Mesqua». Como señala Maldonado Palmero (2002: 248), «no parece que exista un interés especial en utilizar el nombre de este autor por razones comerciales o económicas, causa fundamental de estas manipulaciones», puesto que, «aunque Mira fuera un dramaturgo alabado y admirado en su época, pensamos que no figuraría en la lista de candidatos idóneos para beneficiarse de este tipo de trueques, mientras que sí lo serían, por ejemplo, Lope y Calderón».

Además, utilizando las 500 palabras más frecuentes y el método DELTA, estas son las obras que se sitúan más próximas a *Cautela contra cautela* en un corpus de más de 2800 textos teatrales (Cuéllar y Vega, 2017-2024): *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, *Examinarse de rey* y *El ejemplo mayor de la desdicha*, todas ellas de Mira de Amescua, es decir, parece evidente que existe una vinculación manifiesta con el corpus de Mira y ninguna relación con la producción de Tirso de Molina.

Por su parte, *El mejor amigo, el rey* fue publicado por primera vez en 1654 en la *Primera parte de comedias de Don Agustín Moreto y Cabana*. No existen datos de su fecha de composición, pero Lobato (2010: 56) opina que la obra pudo ser escrita a finales de la década de los cuarenta. Lo mismo señala Baczyńska (2008: 124), apuntando que «la caída del conde-duque de Olivares, que fue destituido de su puesto en enero de 1643 tras 22 años al servicio del rey Felipe IV, ofrecía un singular contexto para una comedia que tratase la figura del valido». Además, tampoco tenemos datos de su estreno sobre las tablas. No obstante, fue representada en Valladolid en cuatro ocasiones entre 1681 y 1689, en la corte de Carlos II por la compañía de Eufrasia M.^a de Reina el 26 de agosto de 1684 y en ciudades como Lisboa, Valencia, Valladolid, Madrid o Barcelona a lo largo del siglo XVIII (Ferrer, 2012-2024; Mackenzie, 1994: 173-174).

Como he indicado, en este trabajo se va a realizar un estudio de las similitudes y divergencias más destacadas entre *Cautela contra cautela* y *El mejor amigo, el rey* (en adelante *Cautela* y *El mejor amigo*) con el fin de analizar el modo de trabajo de Agustín Moreto en esta refundición¹ y comprobar si implementa con otros dramaturgos áureos la misma serie de patrones detectados en las reescrituras de textos de Lope de Vega.

2. ANÁLISIS DE LAS SIMILITUDES Y DIVERGENCIAS MÁS DESTACADAS ENTRE LAS DOS COMEDIAS

En lo relativo al argumento general de las dos obras, los rasgos principales coinciden. En los dos textos la acción arranca cuando el monarca recibe el aviso de que algún caballero de su entorno más cercano quiere sacarle del trono por medio de una traición. Por este motivo, el rey y su privado, Enrique de Ávalos, planean una trama para desenmascarar a los traidores: les harán creer que este último ha caído de la privanza, difundiendo, además, que ha perdido el favor real. De esta forma, Enrique podrá descubrir quiénes le son leales y quiénes no,

¹ Entiendo por refundición la práctica consistente en transformar un texto previo de otro autor en una comedia nueva con valor estético propio, en la que el dramaturgo proyecta, de forma consciente y voluntaria, sus gustos e intereses ideológicos y artísticos con el fin de crear algo nuevo y original que se adapte a su propio contexto sociocultural.

además de conocer qué dama le quiere de verdad y qué criado le es realmente fiel.

En la segunda jornada de las dos comedias los protagonistas de la pieza se declaran a favor o en contra del valido, quien, gracias a su estrategia, puede conocer la traición que están tramando los cortesanos que quieren atentar contra la figura del rey (Alfonso de Aragón en *Cautela*; Pedro de Sicilia en *El mejor amigo*), ya que estos se presentan en su casa para proponerle que se una a la conjuración.

El tercer acto sirve para que el valido pueda descubrir qué mujer le ama de verdad, dado que esta le defenderá frente al rey cuando el soberano se deje confundir por la estratagema que él mismo ha planeado. Aclarado el conflicto, el monarca urdirá una cautela más para castigar a los conjuradores: les ordenará que acudan disfrazados a un lugar donde supuestamente les estará esperando Enrique, también disfrazado, para que allí le den muerte. Sin embargo, lo que sucederá es que los dos cabecillas de la conspiración se acuchillarán entre sí, finalizando la obra con la vuelta al poder del valido y con el matrimonio de este con la dama que le ha querido desinteresadamente.

Como se puede apreciar en estas líneas, la dependencia de Moreto con respecto a su modelo previo en lo que concierne al argumento es muy palpable en la mayor parte de la comedia, aunque el dramaturgo madrileño aporta su toque personal modificando diversos acontecimientos y «reordenando algunas de las escenas con el fin de conseguir un claro efecto teatral en torno a la figura del valido» (Baczyńska, 2008: 127). No obstante, esta vinculación no solo se produce en el plano argumental, sino que también se puede detectar en la manera de segmentar la obra en cuadros² o macrosecuencias³, puesto que, salvo en la tercera jornada, donde Moreto comprime en dos macrosecuencias los cuatro cuadros presentes en *Cautela*, sigue con total fidelidad la estructura presente en la pieza de Mira de Amescua.

Por el contrario, Moreto distribuye los lances argumentales de *El mejor amigo* en un punto geográfico diferente; mientras que la acción de

² Ruano de la Haza (2000: 69) define un cuadro como «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados».

³ Para el concepto de macrosecuencia pueden consultarse Vitse (1998) y Antonucci (2019).

Cautela se desarrolla en Nápoles, la refundición moretiana lo hace en Sicilia. De igual forma, el dramaturgo madrileño ubica su obra en un momento histórico distinto, eliminando las menciones a España y Francia presentes en el hipotexto con el fin de evitar cualquier tipo de polémica, puesto que en la década de los cuarenta el conflicto militar entre los dos países estaba muy presente. Como señala Baczyńska (2008: 133), Moreto «traslada la acción de la comedia a una época inmediatamente posterior a la división del Reino de Sicilia, mientras que la comedia fuente remitía al momento de su reunificación por Alfonso V el Magnánimo».

En lo que concierne a los personajes de las dos piezas teatrales se produce una notable reducción de las *dramatis personae* en *El mejor amigo* con respecto a *Cautela*, puesto que se pasa de 14 en el hipotexto a 10 en la refundición (Moreto elimina a varios de los personajes secundarios recogidos en la comedia de Mira):

<i>Cautela contra cautela</i>	<i>El mejor amigo, el rey</i>
El rey de Nápoles	El rey de Sicilia
Enrique de Ávalos	Enrique de Ávalos
El príncipe de Taranto	El príncipe Alejandro
El príncipe de Salerno	Filipo
Ludovico	-
César	Carlos
Porcia	Laura
Elena	Porcia
Chirimía	Macarrón
Julio	Lelio
Isabel	Flora
Un capitán	-
Celio	-
Un criado	-

Además, en la caracterización de estos personajes es donde se pueden apreciar las principales similitudes y divergencias entre *Cautela* y *El mejor amigo*.

Alfonso de Aragón, el rey de Nápoles en *Cautela*, y Pedro II, el rey de Sicilia en *El mejor amigo*, son las figuras de autoridad de las dos comedias y poseen una serie de rasgos comunes, pero también ciertos elementos diferenciadores. Su primera aparición se produce en los dos textos cuando reciben un escrito anónimo en el que se les comunica que unos conspiradores, por medio de la traición, pretenden entregar su reino a otro monarca (el rey de Francia, Carlos VIII, en la obra de Mira; el rey de Nápoles, Roberto I de Anjou, en la pieza de Moreto)⁴:

<i>Cautela</i> , I, vv. 598-603	<i>El mejor amigo</i> , I, prosa entre vv. 594-595
Enrique. Mira, Alfonso Aragonés, que se conjuran, y tratan de quitarte el reino, tres príncipes vasallos tuyos. Y el que escribe este papel no osa declararte más.	Enrique. Cada día tengo nuevos avisos de los confidentes de Nápoles del riesgo a que están estos puertos por trato que se presume de los vasallos de vuestra Alteza, para cuyo efecto son las disposiciones de la Armada que Roberto, su Rey, previene. Las facciones antecedentes acreditan estas sospechas. Doy cuenta a vuestra Alteza para que en esto ponga la atención necesaria. Guarde Dios la persona de vuestra Alteza, como sus vasallos hemos menester.

Por este motivo, con el fin de descubrir quiénes son los cortesanos que quieren traicionarles, proponen a su valido, Enrique de Ávalos, que lleven a cabo una simulación en la que harán creer que el privado ha perdido el favor real:

⁴ Cito a lo largo de todo el trabajo por las ediciones de Maldonado Palmero (Mira de Amescua, 2014) y Baczyńska (Moreto, 2008).

<i>Cautela</i> , I, vv. 686-687, 703-725, 735-757		<i>El mejor amigo</i> , I, vv. 610, 631-642, 655-674, 703-712	
Rey	Una cautela pensé con que tú puedas sabello. [...] Yo he de fingir que no estás ya en mi gracia, y he de hacer	Rey	Pues Enrique, mi amigo, escucha ahora: [...] Ninguno de mis vasallos da más causa a la sospecha que Alejandro, por la antigua pretensión que el reino hereda;
705	que piensen que te aborrezco, y este enojo mostraré de manera que enemigo me juzguen tuyo, porque viéndote pobre, agraviado,	mas siendo así, que esto todo es indicio, y que no pueda nuestra atenta vigilancia llegar a darle más fuerza, tu amistad, de mí ayudada	635
710	luego se querrán valer de tu generoso pecho contra mí, como de quien mis secretos sabe, y tiene ánimo para emprender	con la industria, ha de ser piedra en que toque los quilates della con nuestra sospecha. [...]	640
715	grandes cosas; y si acaso los que aborrecen mi bien no te buscaren, podrás, llamándome a mí cruel, riguroso, injusto, ingrato,	A ti te basta mi gracia y, asentada en la firmeza de mi favor esta basa, puesto que Alejandro sea de quien con más causa temes	655
720	fingir que pretendes ser cabeza de conspirados contra mi reino, porque es verosímil que conozcas con mañoso proceder	el daño que se recela, por si acaso le ocasiona de mis favores la fuerza, le he de hacer tantos, que pasen de su deseo; y si alienta	660
725	los ánimos mal afectos. [...]	su enojo la envidia tuya, siendo tus triunfos su ofensa, con desaires aparentes	665
735	Con esta cautela, Enrique, que en la política ley es provechosa y es justa, asegurarme podré en este reino. Sabrás	he de ultrajar tus finezas, de suerte que satisfaga su ambición y su soberbia, para ver si su atención	670
740	qué enemigo tengo, quién se conjura contra mí, quién mi favor y merced	las deslealtades enmienda, que presume nuestra duda sus agravios y sus medras.	

	merece, y quién mi castigo. Yo también saber podré	[...]	
745	quién te quiere mal; que es fuerza si en mi desgracia te ven que te acusen y murmuren. Y tú trocarás también con tus manos y experiencia	Demás desto, al mismo tiempo, con amistad más atenta yo, como interior amigo, veré quién te lisonjea, quién te estima, quién te engaña; y si hacer tu amor intenta	705
750	qué dama te quiere bien, qué amigos te son leales, y qué criado te es fiel, pues la desdicha aparente toque y crisol ha de ser	buena elección en tu esposa, sabrás quién ama de veras, quién halaga tu fortuna y quién te adula por ella.	710
755	donde muestre la experiencia los quilates de la fe, del amor y la amistad.		

A partir de este momento, rey y valido ponen en marcha su papel, haciendo creer al resto de protagonistas que ya no existe ningún tipo de vínculo entre los dos. No obstante, llegan incluso a confundirse con la estratagema que ellos mismos han planeado. En la tercera jornada de las dos comedias, el rey, tras una conversación con su privado en la que este admite haber conspirado contra él pensando que sus adversarios les están escuchando, manda apresarlos, y será gracias a la intervención de la dama honrada, que le pide clemencia, cuando se aclare la situación y se pueda llegar al desenlace de la obra: el soberano manda a los conspiradores acudir disfrazados a una plaza donde supuestamente les estará esperando Enrique, también disfrazado, para que le den muerte: «Yo tengo para matallos / una cautela ingeniosa. / [...] / Ellos mismos han de ser / los que muerte rigurosa / se han de dar; que de esta suerte / aseguro mi corona» (*Cautela*, III, vv. 2783-2784; 2793-2796). Sin embargo, los dos cabecillas de la conjuración se acuchillarán entre sí, finalizando la pieza teatral con la vuelta al poder del valido. Como señala Mackenzie (1994: 172): «se trata de una solución rigurosa y maquiavélica que nos recuerda vivamente el engaño perpetrado por el astuto y cruel duque, en la famosa tragedia de Lope, para realizar ‘el castigo sin venganza’ de Federico y Casandra».

<i>Cautela</i> , I, vv. 110-116	<i>El mejor amigo</i> , I, vv. 350-358
Enrique Digo, pues, que dividido en dos partes he tenido este amoroso cuidado. Porcia pobre y rica Elena me dan tan igual la gloria 115 que suspenden la memoria y hacen dudosa la pena.	Enrique Que mi amoroso desvelo lleguen a entender, recelo, porque procura mi amor, entre los dos repartido, saber de su inclinación, de cuál con más afición 355 es mi amor correspondido; y, sabiéndolo, elegir la que quiere más de veras.

Esta incertidumbre amorosa se prolongará hasta los compases finales de las dos obras, pues, a pesar de que la dama más humilde (Porcia en el hipotexto; Laura en la refundición) le manda una carta acompañada de una caja con joyas como muestra de su amor, Enrique piensa en un primer momento que ha sido enviada por la joven con más posibilidades económicas. Sin embargo, en el momento decisivo de los dos textos, cuando el monarca ordena encarcelar a Enrique, será la mujer que le ama desinteresadamente quien interceda ante el rey para pedir su liberación y, gracias a ello, podrán terminar enlazados al final de la pieza.

Por otra parte, Moreto redujo de tres a dos los personajes encargados de planear el intento de usurpación del trono: en *Cautela* serán el príncipe de Taranto, el príncipe de Salerno y Ludovico los que desempeñen este papel, mientras que en *El mejor amigo* serán Alejandro y Filippo.

Cuando el monarca hace pública la fingida destitución de Enrique de Ávalos, los conjuradores de ambas comedias se mostrarán contentos por la decisión y no dudarán en aceptar los nuevos cargos que les otorga el rey. Además, acudirán a la casa del privado para proponerle que se una a la conjuración, prometiéndole, a cambio, una buena posición en el nuevo reino:

<i>Cautela</i> , II, vv. 1884-1896	<i>El mejor amigo</i> , II, vv. 1713-1728, 1735-1737
P. Taranto 1885 Pues los hombres desta tierra hijos somos de la guerra, ¿para qué queremos paz? Nuestro ánimo el mundo vea: De estado nos mejoramos si los tres el reino damos 1890 a Carlos que lo desea. De este gallardo francés firmas en blanco tenemos, y en su nombre te ofrecemos, porque tu ayuda nos des, 1895 un Estado poderoso en este reino.	Alejandro ¿Vos, no os veis pobre, agraviado, sin honor y sin alivio? ¿Queréis mejorar de estado? 1715 Enrique ([Ap.] Cielos, esta traza ha sido para empeñarme a su intento, fingiré por descubrirlos). Obligada está mi ofensa a solicitar mi alivio, 1720 ¿mas con qué seguridad? Alejandro ¿Y si en vuestro intento mismo estuviésemos nosotros? Enrique Con eso no habrá peligro que embarace mi valor. 1725 Filipo ¿Seguiréis nuestros motivos? Enrique Primero soy yo que todo. Alejandro ¿Y que el Rey? Enrique a yo lo he dicho. [...] Alejandro Enrique, si entre nosotros 1735 este reino dividimos, será mejorar fortuna.

No obstante, intuyendo que puede ser una trampa organizada por el valido, se presentan ante el monarca para acusar a Enrique de traición, culpándole de estar aliado con las tropas de Carlos VIII (en *Cautela*) y de Roberto I de Anjou (en *El mejor amigo*):

<i>Cautela</i> , III, vv. 2510-2533	<i>El mejor amigo</i> , III, vv. 2378-2410
Ludovico 2515 Anoche, a la hora que tú viste que salimos de palacio, como propias personas tuyas y espías de tu frente y tu corona, como tus deudos y amigos, con astucia cautelosa en casa de don Enrique	Alejandro Anoche, aquella hora misma que te dejamos, tuvimos aviso de que escribía 2380 el de Nápoles a Enrique, y un pliego en que iban escritas dos firmas en blanco tuyas cogimos. Con ellas mismas fuimos a mirar su casa, 2385

2520	fuimos porque se conozca nuestra lealtad, y por ver si en desgracia tuya osa declararse contra ti. Dijimos que las personas de los tres y las haciendas queríamos poner todas	y por si acaso tenía otras en ella, fingimos que las encontró la vista entre unos papeles suyos; mas viendo que su osadía	2390
2525	por dar este reino a Carlos; y Enrique, que la ponzoña que tenía contra ti encubrir no pudo, otorga el ser general y alzar	lo negaba, nos hicimos parciales en su malicia y entonces nos ofreció su persona fementida en favor de su enemigo.	2395
2530	las banderas vencedoras en favor del rey de Francia contra tu real corona. ¡Mira, señor, por tu reino!	La traición quedó indecisa, fiada con el resguardo de un juramento, y noticia no quisimos darte entonces hasta verla concluida.	2400
		Ahora, en fin, señor, su engaño con recato nos avisa de que, para que sepamos que tan seguro camina, haber perdido tu gracia	2405
		es apariencia fingida, y que en secreto contigo hoy se corresponde. Mira, si culpas a quien te sirve, ¿de quién, gran señor, te fías?	2410

A pesar de que logran convencer al rey de la traición de su privado, gracias a la intervención de la dama el monarca entra en razón y prepara un plan para castigar a los conjuradores. Como ya he indicado, les manda acudir disfrazados a una plaza, pensando que van a matar a Enrique, pero, en realidad, se acuchillan entre sí. Además, en *Cautela* Ludovico, el tercero de los conspiradores, es apresado por el rey y acusado de traición.

César (*Cautela*) y Carlos (*El mejor amigo*), por su parte, son los amigos fieles de Enrique de Ávalos y presentan tanto puntos comunes como elementos diferenciadores entre las dos obras. En primer lugar, cuando el soberano anuncia la destitución del valido, mostrarán su fidelidad al privado rechazando el cargo que les otorga el rey al

considerar que ha sido destituido injustamente. No obstante, como mencionó Kennedy (1932: 182), la amistad de César con Enrique está más enfatizada en la comedia de Mira de Amescua, ya que, por ejemplo, Moreto no recoge la escena en la que, al inicio de la segunda jornada, el primero acude a casa del valido para mostrarle su apoyo, expresándole su absoluta confianza en él y poniendo todas sus pertenencias a su disposición (*Cautela*, II, vv. 1247-1250, 1321-1323, 1337-1340):

César	No soy ministro del rey; a solo avisaros vengo, con su licencia, que ahora más os amo y más os quiero.	1250
	[...]	
	Bien sé que al rey no ofendiste; en mi mismo pensamiento reconozco tu lealtad.	
	[...]	
	Yo, Enrique, pobre no estoy. Hacienda heredada tengo, dueño eres della, pues eres alma de su mismo dueño.	1340

De igual modo, otro pasaje presente en el hipotexto que no se recoge en la refundición es la inclinación de César por una de las damas que pretenden a Enrique (concretamente, Porcia, la joven que demostrará ser más leal al valido). Cuando Enrique le revela a César que muestra más apego por Elena, este le pide su permiso para acercarse a la otra dama (*Cautela*, III, vv. 2118-2126, 2131-2133, 2147-2148):

César	Pero, ¿qué mujer hallaste firme?	
Enrique	En Elena he descubierto más fe; y aunque a Porcia me incliné, libre estoy de aquella pena porque soy agradecido.	2120
César	Desa manera, bien puedo decir, Enrique, sin miedo, que amante de Porcia he sido.	2125

[...]

 Enrique Sírvela, César, ahora

 que ella y Elena son damas

 de la Reina: un ángel amas.

 [...]

 César Acepto esa cortesía:

 de Porcia me he de llamar.

Esto hará que al final de la comedia fuente César no se una en matrimonio con ninguna de las dos protagonistas femeninas, mientras que en la refundición moretiana Carlos terminará enlazado con Porcia: «Señor, si Laura es de Enrique, / yo dejé a Porcia por él» (*El mejor amigo*, III, vv. 2894-2895).

Por el contrario, un pasaje textual muy similar entre las dos obras se encuentra en los compases finales de la segunda jornada, cuando César y Carlos presencian escondidos la visita que los conjuradores realizan al privado para intentar que este se sume a la traición contra el monarca. Por este motivo, pensando que sus amigos han traicionado de verdad al rey, les retarán a desenvainar la espada y solo la intervención del monarca, que sale de su escondite y aclara la situación al amigo fiel, hará que el malentendido no acabe en tragedia.

En lo que respecta a las protagonistas femeninas, en *Cautela* adquieren los nombres de Elena (dama rica) y Porcia (dama pobre), mientras que en *El mejor amigo* se llaman Porcia (dama rica) y Laura (dama pobre). En los compases iniciales se puede apreciar ya la diferente personalidad de las dos jóvenes. En *Cautela*, durante la ronda nocturna que realiza Enrique de Ávalos por las calles de Nápoles para acudir a las casas de Elena y Porcia, el privado busca conocer los sentimientos de las damas llamándolas por el nombre de su adversaria: «Por ver si lo lleva mal, / su nombre he de errar también» (I, vv. 369-370). De igual forma, en *El mejor amigo*, siguiendo la argucia desarrollada en el hipotexto, cuando las dos jóvenes acuden al palacio real de visita el valido las llama intencionadamente con el nombre de su rival para ver cómo responden a dicha ofensa. La reacción de Elena (*Cautela*) y Porcia (*El mejor amigo*) será mostrarse ofendidas y celosas delante del joven, mientras que Porcia (*Cautela*) y Laura (*El mejor amigo*) contendrán su dolor y mostrarán la pureza de su amor al valido:

<i>Cautela</i> , I, vv. 475-481, 487-488		<i>El mejor amigo</i> , I, vv. 493-502	
Porcia	Amaros me toca a mí; no me toca averiguar si soy amada de vos; porque el hombre agradecido, amando, ha correspondido, 480 a semejanza de Dios, con amor puro y honesto. [...] ([Ap.] Disimulemos, amor. Muriéndome voy de celos).	Laura	Si Porcia no soy, Enrique, sabed que soy a lo menos quien más que Porcia os estima 495 y, si a mi agradecimiento le dais afectos fingidos, básteme por desempeño, siendo vos el conde Enrique, la deuda que en los dos dejo. 500 ([Ap.] Ventura fue, como mía, la fe que creí en su pecho).

Unos pasajes después, cuando se hace pública la fingida destitución del privado, mostrarán de nuevo una reacción muy diferente: mientras que las jóvenes con menos recursos económicos seguirán plasmando su inclinación por Enrique de Ávalos, las damas ricas dejarán de interesarse por él, evidenciando que su atracción se basaba exclusivamente en su posición social y económica:

<i>Cautela</i> , II, vv. 1403-1418		<i>El mejor amigo</i> , II, vv. 1363-1366	
Elena	Isabel, una verdad quiero que sepas ahora: 1405 ni se rinde ni enamora mi soberbia voluntad. Nunca supe qué es amor, y aquel fingido cuidado era una razón de estado 1410 y un designio superior. Hablando afecto, no amaba; mi aumento así pretendía, porque ser mujer quería del que este reino mandaba. 1415 Cayó, y así te prometo que mi intención hizo pausa, porque cesando la causa, ha de cesar el efeto.	Porcia	Enamorada locura y resolución extraña es dejar quien manda el mundo 1365 por quien de mandarle baja.

Como he señalado anteriormente, en el momento decisivo de la comedia, cuando el monarca ordena encarcelar a Enrique debido a la confusión generada por la trama que él mismo ha planeado, será la mujer que le ama desinteresadamente (Porcia en el hipotexto; Laura en la refundición) quien interceda ante el rey para pedir su liberación y, gracias a ello, podrán terminar enlazados al final de la obra.

Por último, Chirimía (*Cautela*) y Macarrón (*El mejor amigo*) son los encargados de representar el papel del gracioso, dado que son los principales agentes de comicidad en los dos textos. A diferencia de la otra pareja de criados (Julio en el hipotexto; Lelio en la refundición), los dos mostrarán su fidelidad a Enrique de Ávalos en todo momento, incluso cuando el valido parece haber perdido el favor real:

<i>Cautela</i> , II, vv. 1079-1086		<i>El mejor amigo</i> , II, vv. 1109-1112	
Chirimía	Servirte siempre imagino 1080 como lo he hecho hasta aquí. Soy español, y comí tu pan, y bebí tu vino. Hoy también servirte quiero, vivas gordo o mueras flaco 1085 y no como este bellaco ingratonazo y grosero.	Rey	En fin, ¿por verle ultrajado queréis servir a otro dueño? 1110 Lelio Yo sí. Mac. Yo no, que es empeño morir de hambre y ser honrado.

Además, destacarán por su ingenio e intuición, ya que desde los compases iniciales de la obra detectarán qué amigos le son verdaderamente fieles a su amo, al que intentarán abrir los ojos con su sabiduría popular:

<i>Cautela</i> , I, vv. 55-72		<i>El mejor amigo</i> , I, vv. 93-108	
Chirimía	¿Qué poco sabes del arte de un amigo lisonjero! Si deso te satisfaces, en él la amistad se acaba. Siempre Ludovico alaba 60 lo que dices, lo que haces, lo que comes, lo que bebes, lo que calzas, lo que vistes, lo que ríes; y son chistes,	Enrique	([Ap.] Filipo y Carlos, sospecho que me asisten con fineza, si es doble, es mucha agudeza 95 querer penetrar su pecho). Macarrón ([A Enrique] A Carlos fíale cuanto tienes, a Filipo no). Enrique ([A Macarrón] ¿Por qué Carlos te agradó? Macarrón ([A Enrique] Porque no te alaba tanto). 100 Enrique ([A Macarrón] ¿Pues eso puede cansarte?)

65	motes y sentencias breves cuanto arrojas por los labios aunque necedades sean. Y amigos que lisonjean, ni son amigos, ni sabios. Mira, y con ojos serenos	Macarrón ([A Enrique] Sí, señor, que día y noche alabar a troche y moche, malo y bueno, es agraviarte, que el que a toda acción ajena con una alabanza iguala, no hace buena la que es mala y pone en duda, la buena.	105
70	a César siempre verás. Sin duda te quiere más, pues es quien te alaba menos.		

Del mismo modo, tanto Mira de Amescua como Moreto eligen para estos personajes dos nombres muy significativos que los identifica como graciosos y que sirven para realizar diversos juegos de palabras a lo largo de las dos piezas teatrales:

<i>Cautela</i> , II, vv. 1051-1058	<i>El mejor amigo</i> , III, vv. 2133-2139
Chirimía Yo nací de buena gente: desciendo por línea recta de un bajón y una corneta, y un soplador excelente. 1055 Porque acompañar solía a escribanos y alguaciles (neblís de garras sutiles) me llamaron Chirimía.	Macarrón Rey y señor. Rey ¿Qué decís? Macarrón Que yo soy, si no me engaño, aquel pobre macarrón que quedó medio guisado en vuestro prometimiento, mas como lumbre no ha dado, aun se está pollo, y no crudo.

Sin embargo, el protagonismo del gracioso de la pieza moretiana aumenta considerablemente con respecto al de su homólogo de la comedia fuente⁵. Macarrón estará presente en muchas de las escenas clave de la refundición, ya que a través de sus comentarios Moreto rebaja la tensión de los momentos más sobrecogedores, porque, «aunque los acontecimientos lo sean, la manera de abordarlos les resta verosimilitud y suspende las emociones del espectador, que en momentos decisivos se siente interpelado desde el tablado o empujado a la risa inconveniente» (Álvarez Sellers, 2013: 54). De hecho, son varias las ocasiones en las que el gracioso emite comentarios metateatrales que sirven para crear

⁵ Chirimía interviene en *Cautela* en un total de 262 versos, mientras que Macarrón lo hace en *El mejor amigo* en 453, lo que representa, respectivamente, el 8,78% y el 15,59% del total de los parlamentos.

complicidad con el público y, una vez más, rebajar la tensión de los pasajes más inquietantes (*El mejor amigo*, II, vv. 969-972):

Macarrón	Aunque te hagan vara y media	
	más que a mí de honra y favor,	970
	voto al sol que eres traidor	
	aquí y fuera de la comedia.	

Además, Moreto introduce en *El mejor amigo* un personaje femenino inexistente en el hipotexto, Flora, que a lo largo de la obra hará de intermediaria en la relación entre Enrique de Ávalos y las dos damas, y que, como es habitual en este tipo de piezas teatrales, mantendrá una relación sentimental repleta de situaciones picarescas con el gracioso (II, vv. 1541-1550):

Macarrón	Florilla, ¿no partiremos?	
Flora	Es locura dar partido	
	a quien juega más que yo	
	a los trucos.	
Macarrón	Solo pido	
	zarandajas.	
Flora	Por las idas.	1545
Macarrón	Pues en yéndote, perdimos.	
Flora	Beberás de lo barato.	
Macarrón	Plégate, Cristo, conmigo,	
	¿eso preguntas?	
Flora	Pues vamos,	
	y te daré media a cinco.	1550

Esta mujer aspira a ser mondonga, es decir, quiere ser criada de la dama de la reina, y desempeña también las funciones de consejera del valido, ya que, a través de sus comentarios populares, demuestra su ingenio y su picardía, descubriendo las verdaderas intenciones del resto de protagonistas. Como observa Kennedy (1932: 181-182):

Isabel, a quite colorless *graciosa* in Tirso's work, has become Flora, a clever little minx who deals out flattery in anything but homeopathic doses to the vain Porcia, or who holds a court of her own when dealing with the attentions of her lackey rivals, Macarrón and Lelio.

En definitiva, todas estas características presentes en las figuras de Macarrón y Flora producen un aumento notable de la comicidad en la refundición moretiana con respecto al hipotexto de Mira de Amescua.

Por otro lado, se aprecian en la comedia de Mira diversas alusiones a elementos de la naturaleza que no tienen un correlato en la reescritura del dramaturgo madrileño. En primer lugar, el privado se define a sí mismo como una sombra del rey: «Una sombra soy que sigo / los pasos de tu grandeza» (*Cautela*, I, vv. 987-988). Es decir, el monarca, que se equipara al sol, enseña el camino a su vasallo. Unos cuadros escénicos después, Enrique afirma: «Tú eres sol, fui flor hermosa; / escondíste me tus rayos, / perdí el verdor de tu sombra» (*Cautela*, III, vv. 2708-2710). El soberano, una vez más comparándose con el sol, es el que da vida a sus súbditos, el que los hace embellecer con su luz y el que los apaga con su ausencia. De igual forma, se utilizan en la pieza del dramaturgo de Guadix diversas referencias a animales para acentuar la severidad de determinadas acciones. Por ejemplo, cuando Alfonso de Aragón se deja engañar por su propio plan, le dice a su valido: «Conozcan / los cielos que nos alumbran / que eres quien rompes y cortas / los lazos del amistad, / y yo no: tú me provocas / a la cólera mayor / que dio a tigres ni leonas / heridas naturaleza; / y así con mis manos propias / quisiera tomar venganza» (*Cautela*, III, vv. 2636-2645). Por el contrario, en la obra de Moreto no se aprecia el uso de referencias a componentes del medio natural para potenciar el lirismo de la comedia.

Por último, en lo concerniente a la métrica de las dos piezas teatrales, no se observa una reducción entre el hipotexto y la refundición moretiana, ya que las dos obras emplean muy pocas formas estróficas. En *Cautela* se usan cuatro (redondillas, romance, décimas y endecasílabos sueltos), mientras que en *El mejor amigo* se emplean cinco (romance, redondillas, quintillas, silva y décimas), teniendo en los dos casos un gran protagonismo tanto el romance como las redondillas. Además, como se puede detectar en los diferentes pasajes textuales analizados a lo largo del artículo, cuando Moreto recupera parlamentos muy similares a los que se encuentran en la comedia de Mira, unas veces mantiene la estrofa presente en el hipotexto y otras se diferencia de ella:

<i>Cautela</i>	<i>El mejor amigo</i>	Estrofas
vv. 110-16	vv. 350-358	Redondilla y redondilla
vv. 686-757	vv. 610-712	Romance y romance
vv. 2025-2058	vv. 1818-1846	Redondilla y romance
vv. 2510-2533	vv. 2378-2410	Romance y romance
vv. 2715-2733	vv. 2660-2694	Romance y quintillas

3. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, se puede afirmar que Moreto partió de *Cautela contra cautela* a la hora de componer *El mejor amigo, el rey*, puesto que existen fuertes analogías estructurales y argumentales entre el texto de Antonio Mira de Amescua y la refundición moretiana. No obstante, como se ha podido comprobar a lo largo de este trabajo, fiel al modo de proceder del dramaturgo madrileño en muchas de sus reescrituras e independientemente de quién sea el autor de la comedia fuente (Lope de Vega, Guillén de Castro, Andrés de Claramonte, Antonio Mira de Amescua, etc.), introdujo una serie de modificaciones muy representativas de su dramaturgia: simplificación de la acción dramática, modificación de la personalidad de los diferentes protagonistas puestos en liza, reducción del número de personajes y de cuadros escénicos, disminución de las referencias a elementos de la naturaleza o aumento de la comicidad, especialmente a través de la figura del gracioso.

En definitiva, parece que Agustín Moreto intentó aplicar siempre una serie de patrones comunes a la hora de acometer sus composiciones, independientemente del modelo que tomara como fuente de su pieza teatral, en este caso un texto de Antonio Mira de Amescua. Empieza a quedar claro que los dramaturgos de la llamada escuela de Calderón no dudaron en echar la vista atrás en numerosas ocasiones para actualizar temas y géneros ya presentes en los autores del primer ciclo de la

comedia nueva, aportando, no obstante, su toque personal en sus refundiciones.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2013): «¿Los casos de honra son mejores?: Moreto o la deconstrucción de la tragedia». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 23, 21-60.
- ANTONUCCI, Fausta (2019): «La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos “Calderón Digital”: algunos casos de estudio». *Studia Aurea*, 13, 319-332 (<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.342>).
- ARELLANO, Ignacio (1996): «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua». En De la Granja, Agustín y Martínez Berbel, J. Antonio (coords.): *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*. Granada: UGR, vol. I, 43-64.
- BACZYŃSKA, Beata (2008): «*El mejor amigo, el rey y Cautela contra cautela*: la reescritura como técnica dramática áurea». En Lobato, M.^a Luisa y Martínez Berbel, J. Antonio (coords.): *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 123-140.
- CASTRILLO ALAGUERO, Javier (2023): *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto refunde a Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2017-2024): *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro* (en línea: <<https://etso.es>>, consulta: 14 de mayo de 2024).
- FERNÁNDEZ, Xavier A. (1991): *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*, vol. I. Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2012-2024): *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Universitat de València (en línea: <<https://catcom.uv.es>>, consulta: 14 de mayo de 2024).
- KENNEDY, Ruth Lee (1932): *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton (Mass.): Smith College.
- LOBATO, M.^a Luisa (2010): «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez». *Studia Aurea*, 4, 53-71.
- MACKENZIE, Ann Lee (1993): *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: LUP.

- MACKENZIE, Ann Lee (1994): *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*. Liverpool: LUP.
- MALDONADO PALMERO, Gabriel (2002): «Introducción» [*Cautela contra cautela* de Antonio Mira de Amescua]. En De la Granja, Agustín (coord.): *Teatro completo de Mira de Amescua*. Granada: UGR-Diputación de Granada, vol. II, 245-252.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2014): *Cautela contra cautela*. Ed. Gabriel Maldonado Palmero. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MORETO, Agustín (2008): *El mejor amigo, el rey*. Ed. Beata Baczyńska. En Lobato, M.^a Luisa (dir.): *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*. Kassel: Reichenberger, vol. I, 245-396.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando (2022): «Moreto reescribe a Guillén de Castro: de *Cuánto se estima el honor a Primero es la honra*». *Revista de filología española*, 102.1, 191-220 (<https://doi.org/10.3989/rfe.2022.008>).
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- VITSE, Marc (1998): «Polimetría y estructuras en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*». En Campbell, Ysla (ed.): *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: UACJ, 45-63.

Javier CASTRILLO ALAGUERO
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
javier.castrilloalaguero@unir.net
<https://orcid.org/0000-0003-3238-3774>

TERRITORIO E IDENTIDAD EN LA POESÍA DE MUJERES INDÍGENAS BRASILEÑAS

KEILA COELHO BARBOSA
Universidad de Sevilla

Resumen

La poesía escrita en portugués por mujeres indígenas brasileñas es un fenómeno literario reciente, cuyo papel está resultando fundamental a la hora de construir una identidad indígena común. En este artículo tenemos por objetivo analizar las relaciones que las autoras, asentadas en su mayoría en las grandes ciudades, establecen entre la identidad indígena contemporánea y los territorios en los que viven. La metodología utilizada es de tipo cualitativo. Así, partiendo de una muestra representativa de la poesía escrita por estas mujeres, se han seleccionado los poemas en los que se reflejan, de modo más evidente, las relaciones entre la identidad y el territorio sobre el que escriben estas poetisas. Tras su análisis, se ha podido apreciar cómo estas relaciones se configuran en torno a dos ideas centrales, como son la del arraigo y el desarraigo del sujeto poético con respecto a su territorio, real e imaginario. La investigación realizada nos permite concluir que, para las autoras indígenas, la poesía es un estandarte en sus reivindicaciones identitarias frente al Estado y la sociedad. Sin embargo, el hecho de no estar presente el territorio ancestral de sus antepasados las lleva a una construcción de su identidad indígena desvinculada tanto de dicho territorio, como del espacio físico urbano en el que viven.

Palabras clave: Literatura en lengua portuguesa, Brasil, poesía indígena, territorio, identidad.

TERRITORY AND IDENTITY IN THE POETRY OF BRAZILIAN INDIGENOUS WOMEN

Abstract

Poetry written in Portuguese by Brazilian indigenous women is a recent literary phenomenon whose role is proving fundamental in the construction of a common indigenous identity. In this article we aim to analyze the relationships that the authors,

settled mostly in large cities, establish between contemporary indigenous identity and the territories where they live. The methodology used is qualitative. Thus, starting from a representative sample of poetry written by these women, we selected the poems in which the relationships between identity and the territory about which these poets write are most clearly reflected. After its analysis, it has been possible to appreciate how these relationships are configured around two central ideas: the rootedness and the uprooting of the poetic subject with respect to her territory, both real and imaginary. The research carried out allows us to conclude that, for indigenous women authors, poetry is a banner in their identity claims against the state and society. However, the fact that the ancestral territory of their ancestors is not present leads them to a construction of their indigenous identity that is detached from that territory and from the urban physical space in which they live.

Keywords: Literature in Portuguese, Brazil, Indigenous poetry, Territory, Identity.

1. INTRODUCCIÓN

Conforme se desprende de los datos contenidos en el censo de poblaciones indígenas de Brasil, realizado en 2010, cerca de 900.000 personas se declaraban indígenas, representando al 0,47% de la población del país. Sin embargo, en el siguiente censo, realizado en 2022 y recientemente publicado, este número ascendió a casi 1,7 millones de personas, representando al 0,83% del total del país (IBGE, 2023: 6-7). Este espectacular aumento, imposible de interpretar en términos demográficos, ha sido atribuido a la nueva metodología empleada en la confección del nuevo censo, ya que, por primera vez, la muestra se extendió a todo el país. En este sentido, cabe destacar que 1,1 millones de indígenas, representando el 63,27% del total, viven fuera de las tierras ocupadas por los pueblos originarios y están repartidos por la mayoría del territorio del país, según reveló el censo. Este dato se contrapone a la visión tradicional que la mayoría de la sociedad brasileña mantiene sobre los indígenas, como personas que viven aisladas en zonas selváticas remotas, conforme a sus usos tradicionales. De hecho, más de la mitad de las personas que hoy día se consideran indígenas vive en zonas urbanas, ha accedido al sistema público de educación y ha adquirido el portugués como lengua nativa. Será precisamente de este grupo de indígenas, en un contexto de fuertes reivindicaciones políticas y sociales, de donde surgirán una serie de escritores y escritoras que dará inicio a

uno de los movimientos más pujantes en el panorama literario actual en Brasil, como es el de la literatura indígena en portugués.

En este artículo pretendemos centrarnos en la aportación que ha recibido este movimiento literario por parte de las mujeres indígenas a través de la creación poética. Así, como objetivo, nos proponemos analizar las relaciones que las autoras establecen en sus poesías entre la identidad indígena y los territorios en los que habitan, en cuanto espacio real y simbólico de sus vivencias. Para ello partimos de la hipótesis de que dichas relaciones están mediatizadas por el entorno físico en el que viven las autoras. En este sentido, la poesía escrita por mujeres indígenas brasileñas, asentadas en zonas urbanas, está presidida por la noción del desarraigo y de la construcción identitaria a partir de un espacio real o imaginario en el que se desarrolla su cosmovisión.

La metodología utilizada ha sido de tipo cualitativo. Así, partiendo de una muestra representativa de la poesía escrita por estas mujeres se han seleccionado y analizado los poemas en los que se refleja de modo más evidente las relaciones entre la identidad y el territorio. Para dicho análisis reproducimos fragmentos de poemas ilustrativos de las ideas aquí expuestas, que hemos traducido al español. Por otra parte, nos hemos apoyado en diversas fuentes secundarias que nos han permitido contextualizar, desde el punto de vista histórico, social y cultural, los aspectos identitarios presentes en los poemas.

En lo que se refiere a la organización interna del artículo, comenzaremos exponiendo, de modo sintético, el contexto social y político en el que se desarrollan las reivindicaciones identitarias de los movimientos indígenas brasileños por constituir el hilo conductor ideológico de estas poesías. Seguidamente, abordaremos las relaciones entre identidad y territorio reflejadas en su creación poética. Iniciamos este apartado analizando el conflicto identitario que implica para estas autoras el sentimiento de pertenencia cultural y étnica a unos pueblos originarios de sus antepasados, cuyos valores y modos de vida no tienen presencia ni reconocimiento en los espacios urbanos en los que viven. Por último, analizaremos las relaciones que estas poetas establecen entre su identidad y el territorio, a partir de su reconstrucción imaginaria o de la memoria del territorio en el que pasaron sus primeras etapas de la vida.

2. EL SURGIMIENTO DE LA POESÍA DE MUJERES INDÍGENAS EN BRASIL COMO HERRAMIENTA REIVINDICATIVA

Desde el final de los años 60, y a lo largo de la siguiente década, América Latina fue testigo de la aparición de una oleada de grupos organizados de indígenas que reivindicaban una serie de derechos, como el uso de sus lenguas o la protección de sus territorios frente a los intereses de las grandes compañías y las obras públicas. En Brasil, durante esa etapa, los pueblos indígenas comenzaron a organizarse colectivamente, superando una larga etapa de fragmentación, aislamiento y ausencia del debate político en el país. Aprovechando el proceso de transición democrática iniciado tras el final de la dictadura militar, los diferentes pueblos indígenas del país fueron capaces de movilizarse, eligiendo sus representantes y asociándose en un Movimiento Indígena reivindicativo frente al Estado y la sociedad brasileña.

Ante la apertura, en 1985, de un proceso constituyente en Brasil, las organizaciones indígenas presentaron un programa común en el que se pedía la inclusión en la futura constitución del reconocimiento de los derechos territoriales de los pueblos indígenas, así como la demarcación y protección de dichos territorios, el uso exclusivo por estos pueblos de los recursos naturales, y el reconocimiento de las organizaciones sociales y culturales indígenas (Bragato, 2022: 441). Fruto de estos esfuerzos y del apoyo de movimientos de la sociedad civil, así como de la Iglesia Católica, se consiguió aprobar, en 1988, un texto constitucional que abría una nueva etapa en la relación entre el Estado y los indígenas. En este sentido, la nueva Constitución reconocerá positivamente la diversidad cultural del país, previendo mecanismos de protección para las tierras, las lenguas, la educación y la cultura de los indígenas. Concretamente, el art. 231 establece que: «Se reconoce a los indios su organización social, costumbres, lenguas, creencias y tradiciones, y los derechos originarios sobre las tierras que tradicionalmente habitan, siendo obligación de la Unión demarcarlas, proteger y respetar todos sus bienes» (DOU, 1988: 26). Es decir, la Constitución crea el punto de partida de una disputa, que se extiende hasta nuestros días, por materializar los derechos de los indígenas frente a los intereses por la explotación de los recursos naturales de sus territorios, apoyados por importantes sectores políticos del país.

En este contexto reivindicativo nacerá y se inspirará la literatura escrita en portugués por autores indígenas. Para ello, será necesaria la combinación de una serie de factores, entre los que se encuentran un creciente interés general del público brasileño por las cuestiones sociales de los indígenas, el fortalecimiento de los movimientos de la sociedad civil y, principalmente, el acceso progresivo de una parte de la población indígena a la enseñanza universitaria. (Oliveiri-Godet, 2020b: 142)

Otro hecho relevante que promoverá el uso de la escritura en portugués por parte de autores indígenas será la aprobación, el 10 de marzo de 2008, de la ley 11.654 por la que se establece la obligatoriedad de la enseñanza de la historia y de la cultura indígena en las escuelas del país. A partir de aquí se creará una demanda de textos educativos sobre estas materias, dirigidos fundamentalmente al público infantil y juvenil.

Será en el seno de aquel sector de población indígena, que vive en las grandes ciudades mezclada con el resto de la sociedad brasileña, donde comenzará la producción de obras de poesía escritas por mujeres indígenas. La pionera de este fenómeno fue la escritora Eliane Potiguara. Esta autora, que desde los años 70 llevaba realizando autoediciones de sus poemas en formato de póster, publicó en 2004 una recopilación de sus trabajos en una obra titulada *Metade cara metade máscara* (Potiguara, 2004). Se trata de la primera obra de poesía escrita en portugués por una mujer indígena en Brasil. Además, estamos ante un trabajo que ha obtenido una notable repercusión en medios académicos, siendo objeto de análisis en artículos, libros científicos e, incluso, en tesis doctorales. Además de su calidad literaria, la importancia de la obra de Eliane Potiguara se encuentra en que, a partir de *Metade cara metade máscara*, la autora definirá las cuestiones centrales que marcarán el desarrollo posterior de la producción poética nacional de mujeres indígenas. Entre estas cuestiones se incluye, por una parte, la construcción y reconstrucción de la identidad indígena en el Brasil contemporáneo a través de la literatura y, por otra, el papel de esta literatura en portugués como herramienta política reivindicativa y de diálogo frente al Estado y el resto de la sociedad brasileña.

Como decíamos, la obra de Potiguara ha tenido repercusión en los medios académicos, creando una corriente de crítica y análisis literario en la que destaca el papel de Graça Graúna. Esta profesora universitaria

y poeta indígena, publicará en 2013 el libro *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*, la primera obra crítica dedicada a la literatura indígena en Brasil (Graúna, 2013). En esta obra, procedente de su Tesis doctoral, la autora analizará y desarrollará algunas de las ideas presentes en la obra de Potiguara, contribuyendo, de modo relevante, en la configuración de los aspectos identitarios que caracterizan la poesía aquí analizada.

A partir de las obras de estas pioneras, una nueva generación de poetas indígenas ha ido cogiendo el relevo en la escritura conformando, progresivamente, una nueva corriente literaria poética formada por mujeres indígenas. En esta nueva generación podemos citar a autoras como Marcia Kambeba, nacida en 1979, cuando el Movimiento Indígena daba sus primeros pasos, y que, a partir de su experiencia de vida, seguirá la línea iniciada por Potiguara, explorando en su poesía la reconstrucción identitaria de los indígenas que viven en entornos urbanos. También cabría citar la obra de Auritha Tabajara, nacida en 1980, y que ha sido pionera en el uso de la llamada literatura de cordel, o de folletín, muy popular en el Nordeste brasileño, para difundir sus poesías.

Este movimiento literario prosigue actualmente, apadrinado por organizaciones sociales que promueven la integración de autoras procedentes de las zonas indígenas rurales en este movimiento, por medio de la publicación de antologías, en las que autoras nóveles y veteranas pueden expresar su visión de la realidad indígena contemporánea a través de la poesía. En este sentido, cabe destacar la publicación en 2022 de la obra *Álbum biográfico Guerreiras da Ancestralidade*, por parte de la Asociación Mulherio das Letras Indígenas (Potiguara y Ratton, 2022), en la que autoras procedentes de todo el país aúnan sus voces poéticas, expresando en la lengua común de la sociedad brasileña, el portugués, una serie de reivindicaciones y sentimientos íntimos, que tratan de poner fin al prolongado silencio al que fueron sometidos los pueblos originarios del Brasil precolonial.

3. EL TERRITORIO COMO ELEMENTO IDENTITARIO EN LA POESÍA DE LAS MUJERES INDÍGENAS EN BRASIL

Como hemos señalado, las principales reivindicaciones del Movimiento Indígena brasileño están relacionadas con la recuperación y protección de los territorios en los que estos pueblos habían vivido tradicionalmente. Sin embargo, estos objetivos resultan básicamente utópicos, especialmente en las zonas litorales y en el Nordeste del país, primeras regiones colonizadas, donde la asimilación forzosa a la nueva sociedad colonial y el exilio forzado provocaron el desvanecimiento de la identidad ancestral indígena en aquellos territorios.

Décadas o siglos después, esta nueva realidad plantea un dilema a las poetas indígenas que tratan de expresar una identidad colectiva diferenciada a través de la escritura. La cuestión que surge es cómo reivindicar una identidad que tradicionalmente se había centrado en los modos de vida desarrollados en comunidades asentadas en un territorio propio, cuando actualmente dichas comunidades y dicho territorio como tales dejaron de existir. Efectivamente, hoy día la mayoría de las escritoras indígenas se incluye en ese vasto grupo de población que vive, e incluso nació, en las grandes ciudades, entremezclado con el resto de la sociedad brasileña. En este sentido, para calificar a esta población la lengua portuguesa de Brasil acuña el expresivo término de *desaldeados*, un grupo social que Farias y Leal (2019: 124) describen como «descendientes de los pueblos tradicionales desplazados, que hasta hoy viven en las grandes ciudades y que, tras generaciones, perdieron su identidad étnica».

Para esas personas solo queda presente el testigo vivo de sus trazos físicos, unos rostros que transmiten el recuerdo distante de la pertenencia a los pueblos de sus ancestros, que ya no existen hoy día. En este contexto, Graúna (2013: 56) considera que la noción de identidad en la literatura indígena está directamente asociada al hecho físico del desplazamiento, en un proceso de diáspora. Así, el desplazamiento será un fundamento de la diferencia identitaria que se plasma en los textos literarios indígenas.

3.1. La identidad «entre-lugares»

Esta experiencia vital hace que las poesías de estas mujeres indígenas se inserten en lo que Oliveiri-Godet (2017: 102) califica como una «literatura de alteridad», característica de las escrituras de diáspora. Según, la autora, en dicha literatura de desplazados, el espacio, o la falta de un espacio, ocupa un lugar central. Así, a partir de la experiencia vivida en el espacio urbano que las rodea, estas escritoras indígenas van a cuestionar su lugar y su condición. Y es que, tal y como indica Márcia Silva, nombre oficial de la poeta Márcia Kambeba, el hombre necesita su territorio, ya sea de tipo material o simbólico, ya que este espacio físico es el que ayuda y modifica la construcción de la identidad de cada individuo (Silva, 2012: 36). Sin embargo, en opinión del autor indígena Ailton Krenak, tras ser ignorados durante siglos, los indígenas «descubrieron que a pesar de que eran simbólicamente los dueños de Brasil, ellos no tenían ningún lugar para vivir en ese país. Tendrán que hacer que ese lugar exista día a día» (Krenak, 2015: 19).

Son diversos los estudios académicos y poemas que han situado este tipo de producción literaria en una posición de «entrelugar», retomando el término propuesto por Santiago (1978: 9) para reinterpretar la posición de la literatura latinoamericana. En este contexto, el «entrelugar» adquiere un nuevo significado, relacionándose con un espacio carente de una identidad cultural específica dentro de la sociedad poscolonial. Se trataría, por lo tanto, de un espacio cultural e ideológico fronterizo en el que los indígenas desplazados y sus descendientes se sienten desplazados, ocupando una posición en la que no son ni «de aquí», ni «de allí». De este modo, la condición fronteriza de este entrelugar, permite a estos individuos asumir la posición subjetiva de «un lado» o de «otro lado», aunque frecuentemente les sea recordado que su lugar es «allí fuera» (Schneider, 2008: 88).

La propia Eliane Potiguar vive en sus propias carnes esta disociación entre identidad y territorio. Nacida en Rio de Janeiro, es descendiente de una familia del pueblo indígena Potiguar que fue expulsada a principios del siglo XX de sus territorios originarios. Su vida se ha desarrollado en la gran ciudad mestiza de Brasil, escuchando en su niñez los relatos de su abuela sobre la vida de sus antepasados. Sin embargo, sus propios rasgos físicos y un sentimiento interior que la vincula con sus

ascendentes sitúan a la autora en el centro del dilema identitario al que antes nos referíamos. Ese dilema lo expresa la autora a la sociedad en poemas como «Brasil» cuando escribe:

Que faço com a minha cara de índia?
E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos? [...]
Que faço com a minha cara de índia?
E meu sangue
E minha consciência
E minha luta
E nossos filhos?
Brasil, o que faço com a minha cara de índia?
Não sou violência
Ou estupro
Eu sou história
Eu sou cunhã
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Povo brasileiro (Potiguara, 2018: 32).

[¿Qué hago con mi cara de india? / ¿Y mi cabello / Y mis arrugas / Y mi historia / Y mis secretos? [...] / ¿Qué hago con mi cara de india? / ¿Y mi sangre / Y mi conciencia / Y mi lucha / Y nuestros hijos? / Brasil, ¿qué hago con mi cara de india? / No soy violencia / o violación / Soy historia / Soy guerrera / Barriga brasileña / Vientre sagrado / Pueblo brasileño.]

Las aldeas de sus ancestros ya no existen. Su lengua originaria desapareció. Solo quedan los trazos étnicos de unos rostros que esconden en sus arrugas la identidad indígena que lucha por reivindicar frente al resto de la sociedad brasileña. Sin un territorio en el que asentar sus raíces, la autora apenas posee el sentimiento de pertenencia a una cultura ancestral que siglos de colonización han enterrado en el olvido colectivo. Esta situación crea una angustia vital que la autora refleja, de modo elocuente, en el poema «Pankararu»:

Sabe meus filhos...
Nós somos marginais das famílias

Somos marginais das cidades
Marginais das palhoças...
E da história?
Não somos daqui
Nem de acolá...
Estamos sempre ENTRE
Entre este ou aquele
Entre isto ou aquilo!
Até onde aguentaremos, meus filhos? (Potiguara, 2018: 63).

[¿Saben hijos míos? / Nosotros somos marginados de las familias /
Somos marginados de las ciudades / Marginados de las chozas... / ¿Y de
la historia? / No somos de aquí / Ni de allí... / Estamos siempre ENTRE /
Entre este y aquel / Entre esto y aquello / ¿Hasta dónde aguantaremos,
hijos míos?]

La autora destaca en este poema la palabra «ENTRE» en letras mayúsculas, situando al lector ante la idea central del poema. Asume su condición de desplazada, en un sentido identitario. En lo físico, la pérdida del territorio es un hecho irreversible y la recreación del pasado una utopía. El sentimiento de desarraigo territorial e identitario queda plasmado cuando la autora contrapone la exclusión, tanto de la ciudad como de la choza, entendida como la aldea indígena que no llegó a conocer. En este sentido la autora se sincera describiendo su condición en estos términos. «Soy una indígena, no vivo en aldea, vivo en contexto urbano. Incluso porque sería una hipocresía vivir ahora en una comunidad, ya que crecí y me críe en otro contexto. Nací en Rio de Janeiro, tengo una base ancestral, incluso espiritual, en mi familia indígena, pero soy una persona de ciudad» (Potiguara, 2018: 55). En este contexto, la experiencia vital de Eliane Potiguara ha sido interpretada como una «intensa lucha por la recuperación de su identidad indígena oscurecida en la agonía de la pérdida del territorio y por la separación de la familia, en la dolorosa experiencia de ocupar un entrelugar, no siendo reconocida su ciudadanía en el espacio urbano» (Costa, 2020: 165).

La profesora universitaria y poeta Graça Graúna posee una experiencia vital semejante, que refleja en su obra poética. Nacida en una pequeña población, próxima al territorio de sus ancestros indígenas, emigra con diez años a la ciudad de Recife, donde desarrollará su carrera

literaria y académica hasta nuestros días. La autora, por tanto, se situará en un contexto de identidad «híbrida revelada por medio de la textualidad y de la práctica poética» (Guimarães y de Melo, 2018: 189). Esta identidad mestiza será uno de los elementos inspiradores de su obra poética que comenzará con la publicación, en 1999, de la obra en la que el título, *Canto mestizo*, resulta por sí solo una declaración de intenciones. Una constante que planea sobre la poesía de Graúna es el lamento por el territorio perdido en la colonización. En breves versos la poeta expresa este sentimiento de pérdida en el poema «Terra à vista»:

Perdidos no perdido
os filhos da terra
sem barco
sem arco
sem lança
sem onça
Jogados no mundo
os filhos da terra.
Só o silêncio dos deuses
pelos (des)caminhos (Graúna, 1999: 50).

[Perdidos en lo perdido / los hijos de la tierra / sin barco / sin arco / sin lanza / sin jaguar / tirados en el mundo / los hijos de la tierra. / Solo el silencio de los dioses / por los (des)caminos.]

Ante la desaparición del territorio que sustentaba su cultura ancestral, estos indígenas quedan sometidos al «silencio de los dioses», como metáfora de la pérdida cultural, y el camino errante por la vida en este «Nuevo Mundo». En una obra posterior, *Tear da palavra* (Graúna, 2007), la autora incluye un poema titulado «Entre-lugar» en el que describe este sentimiento que se deriva de la identidad que subyace sobre un territorio en el que no se poseen raíces espirituales, culturales, incluso afectivas:

De um lado
a palavra
de outro
o silêncio
estreando realidades conhecidas.
A pá lavra o abismo

que vai de mim
ao outro (Graúna, 2007: 11).

[De un lado / la palabra / de otro / el silencio / estrenando realidades
conocidas. / La pala labra el abismo / que va de mí / al otro.]

En este breve poema la autora realiza una contraposición entre la palabra, interpretada, en este contexto, como «los términos, ideologías y valores promulgados por la sociedad capitalista y occidental, la cual detenta el poder» (Guimarães y de Melo, 2018: 196) y el silencio, entendido como la posición a la que los indígenas han sido relegados durante siglos, manifestado en la pérdida de su territorio, cultura y de su lengua. A falta de estos elementos, solo queda el olvido y el aislamiento al que la sociedad poscolonial somete al indígena, creando un abismo entre ambas partes. La idea del abismo es enfatizada por la poeta cuando realiza un juego de palabras al referirse a la pala labrando dicho abismo entre ambos, ya que el término «pala» en portugués se escribe «pá». Al ir seguido del verbo «labrar», el resultado es «pá lavra», situando al sistema dominante como agente del abismo que incomunica al indígena con el resto del país.

En otros casos, este desarraigo es sobrevenido. Esto sucede en las poesías de mujeres indígenas que dejaron sus aldeas para ir a vivir a la gran ciudad, buscando mejores oportunidades económicas. En el entorno urbano, estas mujeres acaban descubriendo una sociedad con unos valores de los que poco, o nada, entienden. La poeta Auritha Tabajara en su poema autobiográfico *Coração na aldeia pés no mundo*, describe esta situación en primera persona, cuando escribe:

Agora, lá na cidade,
era mocinha inocente.
Sorria para todo mundo
Que passasse à sua frente,
Mas a maldade do povo
Se fazia ali presente. [...]
Vivo na grande cidade,
Mas não esqueço o que sei.
Difícil é viver aqui,
Por tudo que já passei
Coração bom permanece;

a essência fortalece

Ante o pranto que chorei (Tabajara: 2018: 16, 36).

[Ahora, allí en la ciudad, / era jovencita inocente. / Sonreía a todo el mundo / que pasara a su frente, / pero la maldad del pueblo / se hacía allí presente. [...]/ Vivo en la gran ciudad, / pero no olvido lo que sé. / Difícil es vivir aquí, / Por todo lo que ya pasé / corazón bueno permanece; / la esencia fortalece / ante el llanto que lloré.]

En este poema, la autora refleja el choque vivido tras abandonar la infancia y su aldea natal y llegar, en plena pubertad, a una gran ciudad en la que los valores indígenas con los que fue criada tienen nula presencia. Pese a todo, la poeta tiene un soporte espiritual en su herencia ancestral, en aquello que sabe. Como sucede en la poesía indígena brasileña, el poema de Tabajara es un canto a la existencia y resistencia identitaria frente a las adversidades de la vida en sociedad.

Por su parte, Márcia Kambéba, poeta y profesora, originaria de la región Amazónica, refleja en su obra una experiencia semejante. En sus poemas se relata una transición de la aldea indígena a la gran ciudad que implicará la ocultación de las señas de identidad indígena en favor de los valores urbanos, tal y como lo refleja en su poema «Identidade»:

Minha indianidade

Meu caminho na cidade

Meus cabelos longos

carregam minha identidade [...]

Mas o preconceito é vilão,

E vem feroz como jaguar,

Como flecha acertou o meu ser,

E meu cabelo o “branco” me fez cortar.

Para conseguir um emprego,

Essa dor tive que passar,

Cortei não só o cabelo,

Mas a magia que nele podia mostrar (Kambéba, 2020: 31).

[Mi indianidad / Mi camino en la ciudad / Mi cabello largo / cargan con mi identidad [...]/ Pero el prejuicio es villano, / Y viene feroz como el jaguar, / Como flecha acertó en mi ser, / Y mi cabello el “blanco” me hizo cortar. / Para conseguir un trabajo, / ese dolor tuve que pasar, / corté no solo el cabello, / sino también la magia que en él podía mostrar.]

El cabello largo constituye mucho más que una cuestión estética. Realmente conforma el signo externo más evidente de la identidad de la mujer del pueblo Kambeba, además de la de otros pueblos indígenas. Así, el corte de cabello nos remite directamente al corte de identidad que implica el desplazamiento desde el territorio indígena hacia un entorno urbano en el que la especificidad cultural de aquellos brasileños originarios no tiene cabida, especialmente en el ámbito laboral, como máxima expresión del sistema capitalista poscolonial.

3.2. La reconstrucción del territorio

Analizando los poemas de estas mujeres indígenas, se puede apreciar cómo el lamento o la añoranza de un territorio perdido, a pesar de estar presente, no es una finalidad en sí misma, sino una fase de transición hacia un nuevo estado identitario. En este estado, la identidad se desvincula del territorio en el que viven las poetas y se construye sobre el sentimiento de vínculo o pertenencia a la cultura ancestral de sus antepasados. En este, como en otros aspectos, la poeta Eliane Potiguara fue pionera, expresando esta idea en poemas como «Eu não tenho a minha aldeia», en el que escribe:

Eu não tenho minha aldeia
Minha aldeia é minha casa espiritual
deixada pelos meus pais e avós
a maior herança indígena.
Essa casa espiritual
é onde vivo desde tenra idade
ela me ensinou os verdadeiros valores [...]
Mas eu não tenho minha aldeia
e a sociedade intolerante me cobra
algo físico que não tenho
não porque queira
mas por que de minha família foi tirada
sem dó, nem piedade [...]
Ah! Já tenho minha aldeia
minha aldeia é Meu Coração ardente
é a casa de meus antepassados
e do topo dela eu vejo o mundo (Potiguara, 2018: 131).

[Yo no tengo mi aldea / Mi aldea es mi casa espiritual / dejada por mis padres y abuelo / la mayor herencia indígena. / Esa casa espiritual / es donde vivo desde la tierna edad / ella me enseñó los verdaderos valores [...] / pero yo no tengo mi aldea / y la sociedad intolerante me exige / algo físico que no tengo / no porque quiera / sino porque a mi familia se lo quitaron / sin lástima, sin piedad [...] / Ah, ya tengo mi aldea / mi aldea es Mi Corazón ardiente / es la casa de mis antepasados / y desde encima de ella veo el mundo.]

En este poema Potiguara plasma una transición que parte del comienzo del poema cuando escribe «Eu não tenho minha aldeia», y se materializa en los versos finales, en los que, como contraposición, la poeta toma consciencia de una realidad nueva: «Ah!, Já tenho minha aldeia». En dicha transición vemos cómo para Potiguara, el territorio, en cuanto espacio físico, deja de ser la base de su identidad, o de su crisis identitaria. En su lugar, la aldea indígena pasa a ser una «casa espiritual». Este espacio imaginario acaba por penetrar en el corazón, expresado con mayúscula, de la poeta a través de las enseñanzas de sus antepasados. Son estas enseñanzas ancestrales las que permiten a la autora crear el sistema de «verdaderos valores» con los que interpreta el mundo que le rodea. En este sentido, a través de la poesía, Potiguara «trata de apoderarse de la memoria de su patrimonio ancestral para crear, por medio de su discurso libertador, su propio *hábitat*». (Oliveiri-Godet, 2020a: 42).

En la obra poética de Graça Graúna, también encontramos ejemplos que nos muestran cómo el lamento por las pérdidas territoriales y culturales del pasado es compatible con un nuevo proceso de reconstrucción territorial simbólica. Esta autora entiende dicha idea como la construcción, a través de la poesía, de «un espacio en el que el sujeto poético tiene acceso a su naturaleza íntima y profunda, a su relación con el mundo» (Oliveiri-Godet, 2020a: 55). Así, en su poema «Canto Peregrino», escrito en español, la poeta recrea este territorio imaginario:

Las piedras de mi collar
son historia y memoria
del flujo del espíritu
de montañas y riachos

de lagos y cordilleras
de hermanos y hermanas
en los desiertos de la ciudad
o en el seno de las florestas. [...]
Yo tengo un collar
de muchas historias
y diferentes etnias.
Si no lo reconocen, paciencia.
Nosotros habemos de continuar gritando
la angustia acumulada
hace más de 500 años (Graúna, 2007: 11).

Aquí, Graúna nos describe la memoria de un territorio utópico, de naturaleza pura, como metáfora de la América precolonial. Este espacio representa, por lo tanto, la memoria de un tiempo pasado, descrito como «Las piedras de mi collar». Es esta la propuesta de construcción o reconstrucción identitaria que la autora dirige tanto a los indígenas que viven hoy día en las zonas rurales, como a los desplazados de sus territorios originarios que se asentaron en «los desiertos de las ciudades».

En otros casos, la desvinculación de la identidad indígena con el territorio físico vital se sustituye por una vinculación pan-indígena del sujeto poético a los territorios en los que se asientan estos pueblos en el Brasil contemporáneo. Este es el caso de la poeta Potyra Terena, nacida en Brasilia y descendiente de padres indígenas del pueblo Terena que se asentaron en la capital federal. En su poema «Ancestralidade Presente nos Biomas» nos refleja esta posición en los siguientes términos:

Somos mulheres originárias
Estamos na Amazônia, Caatinga,
Cerrado, Mata Atlântica e Pantanal,
A nossa cultura ancestral.
Em nós existe terra, água, ar e fogo,
São elementos de nossa essência [...]
Onde quer que vivamos somos território nacional
Um patrimônio cultural anticolonial (Potiguara y Ratton, 2022: 174).

[Somos mujeres originarias / Estamos en la Amazonia, Caatinga / Cerrado, Bosque Atlántico y Pantanal, / Nuestra cultura ancestral. / En nosotras existe tierra, agua, aire y fuego, / Son elementos de nuestra

esencia [...] / Dondequiera que vivamos somos territorio nacional / Un patrimonio cultural anticolonial.]

En este poema, la autora fusiona el sujeto poético con la voz de las mujeres de todas las regiones indígenas de Brasil. La concepción de la relación entre identidad y territorio la explica la autora en su autobiografía, cuando señala que: «Lucho, principalmente por la demarcación de nuestras tierras, que es esencial para nosotros, porque no existe territorio si no existe un pueblo. Somos territorio porque somos pueblo, incluso no estando en las aldeas, porque ¡el origen no se apaga!». (Potiguara y Ratton, 2018: 173). El territorio deja de ser algo físico en la visión de la autora. Muestra su solidaridad con la lucha de los territorios indígenas y se suma a su causa por constituir, junto a los que allí residen, un mismo pueblo, marcado por el origen común.

3.3. La memoria del territorio

En el caso de las poetas que, tras nacer y educarse en zonas indígenas se desplazaron a vivir a zonas urbanas, las relaciones entre identidad y territorio adquieren unos contornos particulares. En este grupo incluimos a poetas que, con una identidad indígena definida por la inculcación de unos valores tradicionales, por la memoria de los antepasados transmitida por medio de la tradición oral, e incluso por la conservación de las lenguas autóctonas, se enfrentan a un entorno urbano en el que todas esas manifestaciones quedan relegadas a su mero espacio interior. Un ejemplo representativo de esta situación lo encontramos en la obra poética de Márcia Kambeba. Su poema bilingüe «Ay Kakuyri Tama (Eu Moro na Cidade)» refleja una nítida declaración de principios en lo que se refiere a la relación entre identidad y territorio, cuando escribe:

Eu moro na cidade
Esta cidade também é nossa aldeia,
Não apagamos nossa cultura ancestral,
Vem homem branco, vamos dançar nosso ritual. [...]
Em convívio com a sociedade,
Minha cara de “índia” não se transformou,
Posso ser quem tu és,
Sem perder a essência que sou,

Mantenho meu ser indígena,
Na minha Identidade,
Falando da importância do meu povo,
Mesmo vivendo na cidade (Kambebe, 2013: 23).

[Yo vivo en la ciudad / Esta ciudad también es nuestra aldea, / No apagamos nuestra cultura ancestral, / Ven hombre blanco, vamos a bailar nuestro ritual. [...] / En convivencia con la sociedad, / Mi cara de “india” no se transformó, / Puedo ser quien tú eres, / Sin perder la esencia de lo que soy, / Mantengo mi ser indígena, / En mi identidad, / Hablando sobre la importancia de mi pueblo, / Incluso viviendo en la ciudad.]

En este poema, Kambebe, nos muestra una concepción dinámica de la territorialidad, apropiándose del espacio urbano en el que vive: «Esta cidade também é nossa aldeia». Esta apropiación se dirige al establecimiento de un diálogo con la cultura urbana que le rodea: «Vem homem branco, vamos dançar nosso ritual», razón de ser de la edición bilingüe, tupí-portugués, del poema. Al mismo tiempo, la poeta no muestra miedo a la posible disolución de su identidad por relacionarse con ese «hombre blanco» en su territorio. Entiende que la convivencia multicultural es posible, sin que ello implique la pérdida de su esencia indígena: «Posso ser quem tu és, / Sem perder a essência que sou».

Otro ejemplo de esta visión híbrida de la relación entre identidad y territorio lo podemos ver reflejado en la obra de Lucia Tucuju, indígena originaria del pueblo Galibi Marworno del Estado de Amapá, y asentada en Rio de Janeiro desde hace décadas. En su poema «Afirmação» escribe:

Quem sou eu?
Quem disse que não sou?
Por que preciso viver no mato?
Pintar minha pele com urucum?
Desenhar traços com jenipapo?
Por que não posso ser inteligente?
Não preciso provar quem sou
A aldeia está em mim
Para onde eu for (Potiguara y Ratton, 2022: 149).

[¿Quién soy yo? / ¿Quién dijo que no soy? / ¿Por qué necesito vivir en la selva? / ¿Pintar mi piel con urucú? / ¿Dibujar trazos con jenipapo? / No necesito probar quién soy / La aldea está en mí / Dondequiera que yo vaya.]

En estos versos, inspirados en su propia experiencia vital, rompe los estereotipos con los que la mayoría de la sociedad brasileña interpreta la realidad indígena contemporánea. La poeta, en forma interrogativa, refleja los tópicos que restringen la condición de indígena a aquellas personas atrasadas culturalmente, y que viven en la selva, pintando y dibujando sus cuerpos con tintes vegetales. Unos tópicos extendidos que niegan cualquier vínculo identitario con sus ancestros a los casi un millón de indígenas que viven diseminados por todo el territorio brasileño, mezclados con el resto de la sociedad. La poeta, sin embargo, transforma el discurso, sustituyendo la interrogación por la afirmación, en el sentido del título del poema, expresando que la identidad no radica en los signos exteriores del indígena, ni en el territorio físico en el que vive, sino en un sentimiento, expresado metafóricamente como «A aldeia está em mim».

En estos casos, el territorio también se mantiene vivo en la identidad de la poeta por medio de la memoria. El recuerdo idílico del territorio de la infancia acompaña las vivencias urbanas de la poeta Luana Guaraní, originaria del Estado de São Paulo y asentada en la gran urbe. En su poema, con el elocuente título «Indígena no Contexto Urbano», el sujeto poético une su corazón al territorio de sus ancestros cuando escribe:

Sou uma indígena do contexto urbano
E nascida em Mongaguá
Terra de água pegajosa,
Cidade caiçara maravilhosa,
Onde cresci, correndo entre as ondas do mar.
Aprendi que ser indígena é ser em qualquer lugar!
Mesmo que insistam em nos dizer o contrário,
Pois sou resistência na luta diária pelo meu território,
Não legitimada pela constituição de uma nação silenciada (Potiguara y Ratton, 2022: 146).

[Soy una indígena en el contexto urbano / Y nacida en Mongaguá / Tierra de agua pegajosa, / Ciudad caiçara (municipio) maravillosa, / Donde crecí, corriendo entre las olas del mar. / ¡Aprendí que ser indígena es ser en cualquier lugar! / Aunque insistan en decirnos lo contrario, / Ya que soy resistencia en la lucha diaria por mi territorio, / No legitimada por la constitución de una nación silenciada.]

El territorio ancestral no está presente en su día a día, en la gran urbe paulista. Al mismo tiempo, la poeta desvincula el espacio físico de su identidad indígena: «ser indígena é ser em qualquer lugar». En su lugar, queda la memoria de las vivencias y enseñanzas de una infancia idealizada, como base de aquella identidad por cuya conservación resiste y mantiene una «lucha diaria».

4. CONCLUSIONES

La investigación realizada nos ha permitido apreciar que la poesía escrita en portugués por mujeres indígenas está presidida por la idea de la reconstrucción identitaria, por medio de la escritura, en el entorno del Brasil contemporáneo. En esta función, conforme a los objetivos de este artículo, verificamos cómo las relaciones entre la identidad singular y colectiva de las poetas y el territorio en el que viven ocupan un lugar central en su obra poética. El examen de los poemas contenidos en la muestra utilizada nos ha permitido corroborar la hipótesis con la que presentábamos este artículo. Así, el hecho de que la mayoría de las poetas indígenas que se expresan en portugués estén asentadas en zonas urbanas motiva que su reconstrucción identitaria está mediatizada por sus relaciones con un territorio colonizado, con cuya fisonomía y valores no se identifican. Este desarraigo provoca que la relación entre identidad y territorio se configure a partir de la reconstrucción imaginaria de un territorio indígena que nunca conocieron, o bien por las memorias de la vida rural de su niñez, de acuerdo con la experiencia vital de cada poeta. El resultado es la desvinculación de la identidad indígena con respecto al espacio físico en el que viven las poetas y su sustitución por la asunción de unos valores comunes con sus antepasados, con los que conforman su visión de la vida en el seno de la sociedad brasileña contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Legislación

DOU (1988): *Constituição da República Federativa de Brasil de 1988*. Brasília: *Diário Oficial da União*, 5 de outubro, 1-32 (en línea: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/DOUconstituicao88.pdf>, consulta: 25 de abril de 2024).

Fuentes literarias

- GRAÚNA, Graça (1999): *Canto mestizo*. Rio de Janeiro: Blocos Editora.
- GRAÚNA, Graça (2007): *Tear da palavra*. Belo Horizonte: M. E. Edições.
- KAMBEBA, Márcia (2013): *Ay Kakyri Tama. (Eu moro na cidade)*. Manaus: Grafisa.
- KAMBEBA, Márcia (2020): *O Lugar do Saber*. São Leopoldo: Casa Leiria.
- POTIGUARA, Eva y RATTON, Vanessa (orgs.) (2022): *Álbum biográfico Guerreiras da Ancestralidade: Mulherio das Letras Indígenas*. Guarujá: Amare.
- POTIGUARA, Eliane (2004): *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global (1.^a ed.).
- POTIGUARA, Eliane (2018): *Metade cara, metade máscara*. Lorena: Projetos Especiais (2.^a ed.).
- TABAJARA, Auritha (2018): *Coração na aldeia. Pés no mundo*. São Paulo: Uk´a Editorial.

Estudios

- BRAGATO, Fernanda (2022): «Os direitos indígenas na Constituição Brasileira de 1988: da conquista aos atuais retrocessos». *Revista de Estudos Constitucionais, Hermenêutica e Teoria do Direito*, 14.3, 439-463 (<https://doi.org/10.4013/rechtd.2022.143.09>).
- COSTA, Helene (2020): *Identidades y Ancestralidades das Mulheres Indígenas na Poética de Eliane Potiguara*. Tesis Doctoral. Universidade Federal de Uberlândia (<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/29255>).
- FARIAS, Marina y LEAL, Isabela (2019): «O canto de Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara*». *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 11.21, 107-129 (<https://doi.org/10.35520/flbc.2019.v11n21a24689>).
- GRAÚNA, Graça (2013): *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições.

- GUIMARÃES, Ana y DE MELO, Carlos (2018): «Graça Graúna e o “Entrelugar”: sobre o tear da resistência e da resiliência». *Kiri-Kerê: Pesquisa em Ensino*, 1, 185-199.
- IBGE = INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (2023): *Censo Demográfico 2022. Indígenas Primeros Resultados do Universo*. Rio de Janeiro: IBGE.
- KRENAK, Ailton (2015): *Índios do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue.
- OLIVEIRI-GODET, Rita (2017): «Graça Graúna: A poesia como estratégia de sobrevivência». *Interfaces Brasil/Canadá*, 17.3, 101-117.
- OLIVEIRI-GODET, Rita (2020a): *Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense*. Rio de Janeiro: Mukanaíma.
- OLIVEIRI-GODET, Rita (2020b): «A emergência de autores ameríndios na literatura brasileira». En DORRICO, Julie *et al.* (org.): *Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre: Editora Fi, 133-168.
- SANTIAGO, Silvano (1978): *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco Editora.
- SCHNEIDER, Liane (2008): *Escritoras Indígenas e a Literatura Contemporânea dos EUA*. João Pessoa: Ideia.
- SILVA, Márcia (2012): *Reterritorialização e identidade do povo Omágua-Kambeba na aldeia Tururukari-Uka*. Tesis de Maestría. Universidade Federal do Amazonas.

Keila COELHO BARBOSA

Universidad de Sevilla

kcoelho@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-7320-4560>

«NO DEBE AUTORIZARSE». CENSURA PREVIA DE LA OBRA DE NATALIA GINZBURG EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

SILVIA DATTERONI
Universidad de Granada

Resumen

Durante el franquismo, España se transformó por completo, amordazada por una censura implacable que estancó toda iniciativa crítica y libre. Este largo periodo de oscurantismo fue para el régimen un recurso necesario para asegurarse un control bien apretado sobre la conciencia nacional. Con el presente artículo, pretendemos reconstruir la complicada trayectoria receptiva española de la obra de la escritora Natalia Ginzburg, a la luz de documentos inéditos hallados en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), en la Fondazione Giulio Einaudi (Turín) y en el fondo Erich Linder de la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milán) que demuestran el esfuerzo y la incansable labor de ciertos editores españoles a la hora de lidiar con una censura tendenciosa y arbitraria.

Palabras clave: Censura, literatura italiana, Natalia Ginzburg, franquismo.

«NO DEBE AUTORIZARSE». PREVIOUS CENSORSHIP OF NATALIA GINZBURG'S WORK IN FRANCOIST SPAIN

Abstract

During the Franco regime, Spain was completely transformed, muzzled by a relentless censorship that stagnated all critical and free initiative. This long period of obscurantism was a necessary resource for the regime to ensure a tight control over the national conscience. This article aims to reconstruct the complicated Spanish receptive trajectory of the work of Natalia Ginzburg, in the light of unpublished documents found in the Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), in the Fondazione Giulio Einaudi (Turin) and in the Erich Linder's collection of the Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milan) that demonstrate the effort and tireless work of certain Spanish publishers when dealing with a tendentious and arbitrary censorship.

Keywords: Censorship, Italian literature, Natalia Ginzburg, Franco regime.

1. INTRODUCCIÓN

Al investigar la recepción española de escritores italianos del siglo XX, uno de los filtros críticos de mayor interés es, sin duda, la represión literaria ejercida por la censura editorial. En España, durante la dictadura franquista, dicho mecanismo actuó como dispositivo de mediación carcomiendo el tejido cultural del país. En efecto, la represión literaria creó largos vacíos receptivos en el área ibérica, ralentizando la formación local de un sólido canon literario extranjero. Por otra parte, desnaturalizó el acto de comunicación entre obra, autor y lector fijando las condiciones para el olvido de muchos escritores extranjeros, entre ellos italianos, publicados en castellano.

Un ejemplo de lo que pudo la censura en la recepción de autores foráneos es el caso de Natalia Ginzburg, escritora, ensayista y asesora editorial de Einaudi, muy activa entre los años cincuenta y setenta del siglo anterior (Antonietti, 2021; Mangoni, 1999).

Durante aquella época, el eficaz aparato represor español obstaculizó la publicación de la escritora piamontesa en el país ibérico, guiándose por una serie de criterios extraliterarios que, a partir de los años sesenta, habían ido consolidándose alrededor de un boicot selectivo en perjuicio del editor italiano Einaudi.

En particular, la censura que se aplicó a sus obras representa un caso de estudio manifiesto, que arroja luz sobre el aparatoso mecanismo censorio franquista, que principiaba con una solicitud de autorización dirigida a la «Sección de inspección de libros» y terminaba con un permiso de edición negado, mutilado o, en el mejor de los casos, otorgado previa pesquisa sobre el autor y el editor en cuestión.

La intervención de la censura respondía a una precisa voluntad interna de acallar las voces disidentes, impulsando una línea cultural homogénea controlada desde arriba que actuaba podando a la raíz todo material externo, sospechoso y considerado como un elemento contaminador.

Es bien sabido el *iter* al que se sometía una solicitud de autorización para la edición de libros extranjeros: la editorial enviaba el texto seleccionado en lengua original para que la censura dictaminase su visto

bueno o su denegación; luego el ejemplar pasaba a traducirse al castellano, pero siempre y cuando llegase la autorización por parte del lector/censor que había previamente elaborado su expediente de lectura; en un segundo momento, se realizaba una nueva inspección del libro traducido con la indicación de eventuales supresiones, tachaduras o correcciones; por último, llegaba la resolución final, con la que se autorizaba o denegaba la publicación (Vilei, 2020: 231).

Los expedientes de lectura que se iban abriendo en función de las solicitudes que llegaban a la Oficina de Orientación Bibliográfica (solicitudes obligatorias hasta 1966 y «voluntarias» a partir de entonces con la nueva Ley de Prensa e Imprenta), respondían a las siguientes macro-categorías: ataques a la religión, daños a la moral, descrédito político o patriótico y carencia de calidad literaria o artística. A todas aquellas se sumaba una quinta sección bajo la etiqueta muy general de «Razones que aconsejan una u otra decisión» (Tena Fernández *et al.*, 2023: 284) donde terminaban juzgadas todas las obras que presentaban temas eróticos y/o sensuales (o considerados tales por los censores)¹.

Los resultados admitían cinco posibilidades: autorización, denegación, denuncia judicial, supresión y/o tachadura, y este complejo engranaje se sostenía gracias a la labor de afanosos lectores identificados numéricamente. Tal y como se informa en Tena Fernández *et al.* (2023: 276), en la jerga del régimen se aludía a los censores como lectores y existían veinticinco «puestos de censura», a saber, un grupo de lectores especializado en un determinado ámbito y guiado por un «jefe de lectorado» que establecía criterios internos a su equipo de censores. De

¹ Nos estamos refiriendo a la Ley de prensa Suñer, promulgada en 1938 durante la Guerra Civil y que permaneció en vigor hasta 1966, y a la Ley Fraga, tal y como se conoce comúnmente. Esta última, adaptándose a los nuevos tiempos, se caracterizó por una actitud solo aparentemente aperturista. En efecto, pese a la desaparición de la censura previa, con la nueva Ley de Prensa e Imprenta se mantuvo y se reforzó la consulta voluntaria, gracias a la introducción del artículo segundo que dictaminaba lo siguiente: «La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidos en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa natural, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar» (BOE, 19 de marzo de 1966).

hecho, cada puesto de censura valoraba una determinada área cultural y podía agrupar un número de entre veinticinco o treinta lectores.

Según consta en los archivos, en el caso de Natalia Ginzburg, los puestos de lectura encargados de elaborar sus expedientes fueron los números 2, 7 y 29, es decir, censores familiarizados con temas de ámbito histórico y contexto realista. Dicha información tiene cierta relevancia para nuestro análisis sobre el proceso que llevó a censurar dos de las obras más emblemáticas de la escritora italiana: *Le voci della sera* (Ginzburg, 1961) y *Lessico familiare* (Ginzburg, 1963).

2. UN SILBO APACIBLE

En dichas obras la autora indaga historias y memorias familiares relatadas a través de un registro lingüístico inconfundible, retroalimentado por un trasiego constante de escritura y experiencia, donde todo elemento narratológico se dispone en un equilibrio firme entre ficción y realidad. Un «senso delle storie familiari [...] del venire dei giorni» que, según Calvino, apunta a una «resa oggettiva [...] veramente imparziale»² del discurso. La misma escritora, en una breve nota introductoria a *Le voci della sera*, señala a sus lectores esta invariable tensión que dicta su poética: «In questo racconto i luoghi, e i personaggi, sono immaginari. Gli uni non si trovano sulla carta geografica, gli altri non vivono, né sono mai vissuti, in nessuna parte del mondo. E mi dispiace dirlo, avendoli amati come fossero veri» (Ginzburg, 2015: 2).

La veracidad como medio y como propósito artístico es algo que Ginzburg remarca también en otra carta al amigo ligur (24 de abril de 1961) al comunicarle que ha terminado –y enviado– su libro (*Le voci della sera*) a Einaudi justificando «quel paragraffetto che ha anteposto» y que tuvo que anteponer «per motivi *suoí* personali», hasta añadir: «Spero abbia igualmente una sua veridicità»³. Su firme apego a lo real abre paso a un tipo de literatura que Sinibaldi define «senza civetterie» (Ginzburg,

² *Fondazione Einaudi*[en adelante FE], Italo Calvino a Natalia Ginzburg, 12 de mayo de 1961, fasc. 1459/2. Todas las transcripciones de las fuentes documentales utilizadas para este artículo se han realizado fielmente, sin corregir eventuales erratas o faltas de ortografía.

³ FE, Natalia Ginzburg a Italo Calvino, 24 de abril de 1961, fasc. 1459/2.

1999: 22), caracterizada por periodos breves «senza nulla di esclamativo» y por una habilidad sin igual a la hora de reducir a «una dimensione quotidiana [...] grandi drammi storici» (Ginzburg, 1999: 33). Tal y como observa Petrignani (2017), su línea narrativa se mueve del centro a la periferia y su pluma alcanza picos muy altos cuando no apunta directamente a lo explícito. Al dejar hablar un gesto, un detalle, el color de una prenda, Ginzburg mantiene firme su mirada hacia la «pulsazione del reale» (Ginzburg, 1999: 38).

Esta cifra estilística inigualable sobresale también en una nota introductoria sobre la autora redactada por el compañero einaudiano Davico Bonino para una antología de relatos italianos (Davico Bonino, 1974), encargada por Jaime Salinas para Alianza editorial⁴. Dicha nota, que se refiere a un relato en concreto seleccionado para la antología y titulado «La madre», contiene todos los elementos que caracterizan *latu sensu* la poética de la autora. Davico Bonino apunta a un «parlar somnesso che è la spia stilistica (quasi un tic volontario, una controllatissima mania) del suo minuzioso interrogare e descrivere gli altri»⁵.

3. NATALIA GINZBURG EN ESPAÑA

La recepción española de Natalia Ginzburg va articulándose a lo largo de unos años convulsos, en los que una minoría intelectual, asfixiada por la ceguera de un régimen nacionalcatólico excesivamente oxidado y longevo, intenta defenderse defendiendo culturalmente el futuro del país. Dichos años vienen jalonados cronológicamente por varias contraofensivas editoriales, libradas por «letterati editori» (Cadioli, 1995) italianos muy atentos a la delicada situación cultural del país ibérico y decididos a intervenir acudiendo en ayuda de los compañeros españoles. Entre los editores italianos más preocupados por la anómala situación ibérica recordemos a Feltrinelli, Einaudi y Bompiani, todos ellos responsables de una serie de iniciativas antifranquistas que el régimen miró constante-

⁴ Guido Davico Bonino (1938) ha trabajado como jefe de prensa y secretario general de la editorial Einaudi de 1961 a 1978. Crítico teatral y director del *Istituto Italiano di Cultura* de París (2001-2003) ha sido también profesor de Literatura Italiana e Historia del Teatro en las universidades de Cagliari, Bolonia y Turín.

⁵ FE, Davico Bonino a Natalia Ginzburg, 16 de marzo de 1973, fasc. 1459/3.

mente con mucha intranquilidad. Desde la publicación de *La Risacca* de Goytisolo (Milán: Feltrinelli, 1961) hasta la celebración del congreso internacional por la libertad del pueblo español, organizado por el *Comitato italiano per la libertà del popolo spagnolo* (CILPS) los editores, historiadores e intelectuales italianos más activos banderillaron a los defensores del orden nacional-catolicista, presionando desde fuera y, en algunos casos, atacando desde dentro. Una gran desazón para el franquismo fue la «incrollabile amicizia italo-spagnola e barral-einaudiana»⁶ que dio el «empujón decisivo» (Jaume, 2005: 559) a la militancia editorial de Carlos Barral: su amistad con Giulio Einaudi se tradujo en una sorprendente sintonía cultural que llevó, entre otras cosas, a la ideación de los *Encuentros Formentor* (1959). Dichos encuentros, además de concienciar al público extranjero sobre las condiciones culturales reales de los españoles, le permitieron a Barral acceder a una información editorial de primera mano para poder seleccionar productos literarios según una «precisa presa di posizione necessaria»⁷ en el contexto de una historia editorial infiltrada y manipulada por la censura (Datteroni, 2025a).

3.1. Las palabras de la noche

En la Fundación Einaudi de Turín se halla una copiosa correspondencia entre Barral y Einaudi que documenta un interés precoz, constante y frustrado del editor catalán hacia la obra de la autora turinesa. Ya en octubre de 1959 Joan Petit, director literario en Seix Barral, escribía a Luciano Foà, secretario general de Einaudi: «Quant aux [...] livres que vous avez envoyés, j'en ai lu quelques-uns, et quelques autres sont en mains de Carlos Barral; j'ai beaucoup aimé Natalia Ginzburg, mais pas trop Elsa Morante»⁸. Unas semanas después, Carlos Barral confirmaba las impresiones de su colaborador al comunicarle a

⁶ FE, Davico Bonino a Carlos Barral, 17 de enero de 1964, fasc. 27.

⁷ *Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Agenzia Letteraria Internazionale*-Erich Linder [en adelante FM ALI-EL], 1974, 37/25 (Barral Editores), Carlos Barral a Erich Linder, 16 de febrero de 1974.

⁸ FE, Juan Petit a Luciano Foà, 14 de octubre 1959, fasc. 27

Foà: «O letto finora la Morante (cattivissima), la Ginzburg (buonissima) e un po' di Cassola e di Jovine»⁹.

La trayectoria editorial de Natalia Ginzburg en España se entrelaza con la historia editorial argentina, puesto que las dinámicas políticas que se imponen en los años sesenta hacen que España dependa culturalmente del país suramericano: al endurecerse las medidas censorias franquistas, la libre impresión y circulación de ejemplares literarios en el país ibérico sufre un revés que genera de rebote una situación muy favorable para los editores argentinos (Larraz, 2010).

En el caso de la escritora piamontesa, este triángulo editorial formado por Italia, España y Argentina pudo reconstruirse gracias a las cartas conservadas en los archivos de Turín (Fundación Giulio Einaudi), Milán (Fondo Erich Linder) y Alcalá de Henares (Archivo General de la Administración). Según las fuentes documentales, las primeras noticias sobre las ediciones hispánicas de Ginzburg se ubican precisamente en Argentina. En efecto, Jacobo Muchnick, editor porteño de Fabril, había sido el primero del gremio en expresar su interés por la italiana y desde finales de los años cincuenta poseía los derechos de otra obra de la autora, titulada *Tutti i nostri ieri* (1952).

A pesar de las premisas, los esfuerzos de la *Agenzia Letteraria Internazionale* (ALI)¹⁰ para que se siguiera publicando a Ginzburg en Argentina (tal y como demuestra una carta del 12 de junio de 1962 sobre *Le voci della sera*¹¹) no llegan a buen puerto, puesto que en los años sesenta el país suramericano entra en una de sus cíclicas recesiones económicas que deterioran el mercado editorial. De ahí que la ALI aparte la mirada de Fabril dirigiéndola enseguida a otra editorial del viejo continente: Seix Barral. En una carta a Einaudi del 20 de enero de 1964,

⁹ FE, Carlos Barral a Luciano Foà, 13 de noviembre de 1959, fasc. 27.

¹⁰ La ALI se fundó en Turín en 1898 por Augusto Foà para agilizar la difusión editorial de autores extranjeros en Italia. Sin embargo, pronto empezó a facilitar contactos y contratos entre autores italianos y editoriales extranjeras; a partir de 1946 fue dirigida por Erich Linder (Biagi, 2007).

¹¹ FM ALI-EL, 1962, 12N/14-1962 (IE), ALI a Nicolás Costa: «Gentilissimo Signor Costa, il signor Muchnik nel corso della sua visita di ieri al nostro ufficio, ci ha detto di non aver ricevuto in esame l'ultimo libro di Natalia Ginzburg "Le voci della sera". Poiché la sua casa ha già acquistato un'opera della Ginzburg, pensiamo che debba senz'altro poter esaminare anche "Le voci della sera". Le saremo pertanto grati se vorrà provvedere ad inviare in opzione al signor Muchnik la copia di lettura del volume».

Linder comunica al turinés que la *International Editors* (IE) de Barcelona¹² había ofrecido finalmente *Le voci della sera* al editor catalán. Según la misma carta, Seix Barral tiene interés en examinar también otras obras de la autora antes de presentar su oferta y se insta a Einaudi a que envíe cuanto antes los demás libros de Ginzburg a la agencia. Ese mismo día, la ALI confirma a IE que «nous venons de demander a MM Einaudi de vous remettre directement les exemplaires de lecture des ouvrages de Natalia Ginzburg qui sont encore disponibles»¹³.

El 29 de abril de 1964 la ALI comunica a Einaudi que «Seix Barral è disposto ad acquisire i diritti di Lessico Familiare»¹⁴ y pide al editor turinés una opinión al respecto. El editor, como de costumbre y pese al descontento de Linder¹⁵, debió de darle el visto bueno a la editorial, pues el 3 de noviembre de 1964 Giulio Einaudi informa a Natalia Ginzburg de

¹² La IE era la agencia editorial que gestionaba los derechos de autor internacionales y representaba en el extranjero a editoriales como Seix Barral o Edicions 62, entre otras.

¹³ FM ALI-EL, 1964, 33/13 (IE), ALI a Seix Barral, 20 de enero de 1964.

¹⁴ FM ALI-EL, 1964, 5/1 (Einaudi), ALI a Einaudi Editore, 29 de abril de 1964.

¹⁵ Por lo que respecta al ámbito hispánico, es bien sabida la amistad y solidaridad editorial entre Barral y Einaudi, quien consideraba al primero como un interlocutor privilegiado a la hora de conceder los derechos de edición internacional de sus autores. Lo que se desconoce, en cambio, es la difícil relación profesional entre Barral y Linder, que fue enquistándose a lo largo de las décadas 50, 60 y 70. Prueba de ello son algunos documentos donde se hallan una serie de réplicas y contrarréplicas entre Barral, Einaudi, Linder y Moya (este último trabajaba para la agencia *Ute Körner Literary Agent*, que representaba a editoriales y agencias extranjeras en España, Portugal y América Latina) que nos proporcionan una valiosa información sobre dicha situación. La lectura cruzada de este intercambio epistolar confirma, de hecho, cierta desconfianza por parte de Linder a la hora de asignar obras y autores italianos a Carlos Barral y cierto cansancio de Barral a la hora de verse constantemente perjudicado por el agente literario. El motivo de esta incomunicabilidad es, por un lado, la extravagancia barraliana (de por sí incompatible con la teutónica gestión editorial del agente literario austriaco) y, por otro, la censura franquista, responsable de dificultar la colaboración entre estas dos figuras tan emblemáticas del mundo editorial. A modo de ejemplo, véase una carta que Barral envía a Einaudi: «Caro Giulio, i miei rapporti con Linder non sono buoni. [...] Pare che mi detesta perché non sono puntuale nei pagamenti. È vero. Ma neanche la Einaudi è puntuale [...] Ma Linder a deciso, chi sa per quale sporca ragione viscerale, che nel caso della Seix Barral è molto grave» (FE, Carlos Barral a Giulio Einaudi, 26 de junio 1967, fasc. 27). Unos años más tarde, la situación sigue manteniéndose muy tensa, como podemos apreciar en una carta de Linder a Moya: «Carlos Barral est allé pleurer chez Giulio Einaudi, en lui disant que Mr. Linder» es «méchant». Y añade: «Giulio Einaudi nous a priés de ne pas jouer les durs avec le pauvre Barral [...] Voilà la fin de la petite histoire» (FM ALI-EL, 1974, 62/10 (Moya José), ALI a Moya, 28 de enero 1974).

la llegada de dos contratos para las traducciones españolas de *Le voci della sera* y *Lessico familiare* por parte de Seix Barral¹⁶.

A partir de ahí se produce un salto temporal que nos lleva al año 1972, cuando Vera Dridso, secretaria y traductora en Einaudi, envía una carta a Ginzburg anunciando que: «l'Editorial Planeta vorrebbe pubblicare in spagnolo il Lessico [...] Il contratto firmato con Barral non poté andare a buon fine a causa della censura, ma ora c'è qualche speranza»¹⁷. Lo que Vera Dridso resumió en una frase es el resultado de un largo y arduo proceso de solicitudes, autorizaciones y rechazos editoriales que nos encontramos detallados en los expedientes de lectura conservados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

La historia aconteció de la siguiente manera: el 20 de noviembre de 1964, Seix Barral presenta una solicitud de publicación a la Oficina de Orientación Bibliográfica que se identifica con el expediente 6907-64. Se emite un informe con fecha 27 de noviembre del mismo año, en el que se destaca la falta de peligrosidad del libro, al decir que: «La obra no tiene nada de particular. Puede autorizarse»¹⁸.

Como he tenido ocasión de demostrar también en otros estudios sobre la recepción de autores italianos en España (Datteroni, 2023; 2025a; 2025b), en realidad, la obra sí tenía algo alarmante, es decir, el nombre del editor que figuraba en la edición italiana: Einaudi. De hecho, en la misma ficha, más abajo, se halla una nota donde se advierte que «La edición italiana ha sido publicada por Einaudi». De ahí que, en la resolución definitiva, fechada el 19 de diciembre 1964, leamos «denegada»¹⁹. Los pasos que llevaron a una denegación tan tajante y no justificada en el informe se pueden reconstruir gracias a una correspondencia interna a la solicitud de autorización conservada en el AGA.

El 28 de noviembre de 1964, el jefe de la sección de la Oficina de Orientación Bibliográfica escribe a Luis Santiago de Pablo, jefe de la

¹⁶ FE, Giulio Einaudi a Natalia Ginzburg, 3 de noviembre de 1964, fasc. 1459/2: «siamo lieti di comunicarle che ci sono pervenuti due contratti per le traduzioni in spagnolo del Lessico Familiare e de Le voci della sera. [...] Termine di pubblicazione: 18 mesi per entrambi. L'editore è Seix y Barral».

¹⁷ FE, Vera Dridso a Natalia Ginzburg, 9 de octubre de 1972, fasc. 1459/3.

¹⁸ Archivo General de la Administración [en adelante AGA], 21/15669, exp. 6907-64, lector 29.

¹⁹ AGA, 21/15669, exp. 6907-64, lector 29.

Oficina de Enlace, remitiendo un ejemplar de *Le voci della sera* y el informe del lectorado para una nueva evaluación. El 17 de diciembre, el jefe de la Oficina de Enlace dictamina: «la obra, dadas las editoriales implicadas y el contenido discutible de la misma, no debe autorizarse»²⁰ (subrayado en rojo y con lápiz).

Como podemos observar, el recelo hacia las «editoriales implicadas» (Seix Barral y Einaudi) hizo que se cuestionara incluso el contenido de la obra, hasta entonces no incriminado. De hecho, desde 1961 Seix Barral se encontraba bajo estricta vigilancia del Ministerio de Información por su «politique littéraire» y sus «attachements avec les écrivains de gauche», que llevaron a la editorial a ejercer cierta «fonction agglutinante d'un front littéraire des écrivains rebelles» (*apud* Vilei, 2020: 230).

El 11 de enero de 1965 Carlos Barral interpuso recurso de revisión²¹ enviando una carta a la Oficina de Orientación Bibliográfica, en la que argumentaba lo siguiente: «Con el mayor respeto y debida consideración solicito que dicho libro sea examinado de nuevo por el Servicio de Inspección del Libro y se le conceda autorización para publicarlo en España»²². La petición llegó a buen puerto y se le concedió otra oportunidad al libro, tanto que el lector 7 se encargó de elaborar un informe que emitió el 19 de enero de 1965:

Un relato rural. Una historia de una familia campesina italiana. El padre, un viejo cascarrabias, dueño de una fábrica. Muchos hijos. Va contando acontecimientos familiares del pueblo. La pequeña historia de este viejo hasta que muere y la de sus hijos. No hay más. No hemos encontrado nada ni en el fondo ni en la forma que sea rechazable, porque el hecho de que algún tipo pertenezca al partido comunista y que al viejo

²⁰ AGA, 21/15669, exp. 6907-64, Luis Santiago de Pablo, jefe de la Oficina de Enlace.

²¹ Tal y como leemos en Tena Fernández *et al.* (2023:281), «aunque la censura siempre fue soberana, antes de la creación del MIT (1951) los censores expresaban sus decisiones en una escueta nota de papel. Sin embargo, en los años cincuenta tenían que completar un dossier de cuatro páginas que requería de respuestas amplias y concretas. Esto no quiere decir que el censor ya dejase de obrar como quisiera, sino que el jefe del lectorado les exigía que fundamentasen sus decisiones. Por tanto, los lectores vieron reducida su impunidad y los editores aprovecharon estas «explicaciones» para buscar pequeños resquicios legales con los que elaborar pliegos de descargos y neutralizar los vetos. En la práctica, las réplicas administrativas no funcionaron, pero sí que paralizaban a los censores, que no querían verse envueltos en procesos judiciales o inspecciones de área».

²² AGA, 21/15669, exp. 6907-64, Carlos Barral.

en un discurso en el balcón del Ayuntamiento no se le ocurra otra cosa que decir ¡viva el socialismo!; que uno de los hijos se atormenta por haber sido fascista, no dice nada en contra de la procedencia de la autorización de esta novela que, repetimos, es un relato sencillo de las cosas que pasan a una familia de las montañas que rodean a Roma. Procede su autorización²³.

Con todo, pese a su inicial autorización, en la parte izquierda se halla una nota posterior –escrita presumiblemente por el jefe de lectorado– en la que se indica: «Denegado nuevamente»²⁴, con fecha 31 de marzo de 1965. Tan es así que el 7 de septiembre, la ALI comunica a Barral lo siguiente:

Per quanto concerne il contratto per Le voci della sera di Natalia Ginzburg, sappiamo che il libro non ha ottenuto il permesso della censura spagnola. Il contratto deve quindi intendersi nullo, con il conseguente ritorno dei diritti spagnoli nella disponibilità dei proprietari²⁵.

¿Por qué se mantuvo la resolución de denegación pese a los informes favorables de los lectores? Por la siguiente razón: en aquellos años, además de Formentor, Giulio Einaudi²⁶ libró una emblemática ofensiva político-editorial al régimen de Franco, el cual no tardará en etiquetar al turinés y a sus colaboradores como personas *non gratas* en España. El *casus belli* fue una publicación einaudiana titulada *Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)* que se editó en 1962 (De la Ossa Martínez, 2021). En ella, colaboraron clandestinamente escritores militantes españoles como Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco y un largo etcétera, quienes, junto a un núcleo muy activos de músicos, escritores e intelectuales italianos muy puestos en la delicada situación política ibérica²⁷, recopilaron un

²³ AGA, 21/15669, exp. 6907-64, lector D. Javier Dietta.

²⁴ AGA, 21/15669, exp. 6907-64.

²⁵ FM ALI-EL, 1965, 50/24 (Seix Barral), ALI a Carlos Barral, 7 de septiembre de 1965.

²⁶ El interés de Einaudi por España se manifestó de forma concreta en 1937 con la publicación de *La guerra di Spagna sino alla liberazione di Gijón* de Ambrogio Bollati y Giulio del Bono. En efecto, debido a su orientación política y a la labor de algunos colaboradores hispanistas como Oreste Macrí y Vittorio Bodini, el editor turinés dedicará mucho espacio en su catálogo a la producción literaria española, vista como una cuestión de amplio interés no solo cultural sino también político.

²⁷ Entre otros, además de Einaudi, Italo Calvino, Norberto Bobbio, Felice Casorati y Elio Vittorini. El Centro Gobetti apoyó también al grupo musical Cantacronache,

repertorio musical de oposición al régimen que tenía como temas la Guerra Civil y la Segunda República. El régimen tachó la obra de «propaganda subversiva al servicio de los comunistas» y vetó «la entrada y permanencia en territorio español a todos los actores de este pestilente ataque» (*ABC*, 9 de enero 1963).

La operación einaudiana tuvo mucho eco y serias repercusiones internacionales: se suspendió Formentor, se canceló una exposición dedicada al libro italiano en Madrid prevista para 1963 y se puso en marcha una contraofensiva editorial en detrimento de Einaudi que terminó afectando a muchos autores publicados por el sello turinés.

3.2. *Léxico familiar*

Si nos fijamos también en los informes relativos a *Lessico familiare*, observamos el mismo patrón. Seix Barral envió el 20 de noviembre de 1964 una solicitud de autorización para la publicación española y en la ficha de lectura redactada por los censores leemos:

En el «Léxico familiar» la autora describe la historia de su familia. Natalia Ginzburg, italiana de origen judío, inscrita en el Partido Comunista italiano y secretaria de la casa editora Einaudi en Torino, narra en sus cuentos, la vida de los judíos en el tiempo del fascismo y bajo la ocupación alemana. Pero el libro no es de propaganda comunista y a pesar de expresar su simpatía hacia el comunismo, no se puede decir que en general no resulta objetivo. La obra es más literaria que política, escrita en estilo de memorias. En consecuencia, opinamos que: puede autorizarse, si se trata de su contenido²⁸.

Evidentemente «de su contenido» no se trataba puesto que, en el mismo documento, al fondo, leemos una vez más: «*La edición italiana ha sido publicada por Einaudi», con «Einaudi» subrayado dos veces (2 de diciembre de 1964). Resultado: resolución denegada con revisión (29 de abril de 1965).

compuesto por Margherita Galante Garrone (Margot), Lionello Gennero, Gianna Germano Jona, Sergio Liberovici, Michele L. Straniero, Giorgio di Maria y Emilio Jona.

²⁸ AGA, 21/15669, exp. 6908-64, lector 29.

Lo mismo ocurrió con la ficha cumplimentada por otro lector, cuyo informe favorable (10 de diciembre de 1964) fue objetado por el jefe de lectorado por medio de la siguiente advertencia: «Denegado: Edición Einaudi»²⁹ (11 de abril de 1965).

Barral impugnó el veredicto (28 de abril de 1965) pidiendo, tal y como hiciera con *Le voci della sera*, que el ejemplar se examinase por el Servicio de Inspección. El editor catalán logró que la Oficina reabriera el expediente, pero sin éxito, puesto que la jefatura resolvió mantener la denegación. El 15 de septiembre de 1965, Seix Barral tuvo que renunciar oficialmente a la publicación, como consta en una carta de Montserrat Puig (de la oficina de *Right Department* en Seix Barral) a la ALI donde se avisa de que el contrato para *Lessico familiare* debía considerarse «worthless», pues la censura había denegado nuevamente su publicación: «Definitely refused by the censors»³⁰.

Ahora bien, en una carta de la correspondencia interna entre el jefe de la Oficina de Enlace y el jefe del Servicio de Orientación Bibliográfica se aclara, de una vez por todas, el verdadero motivo:

Te adjunto [...] Léxico familiar de la Editorial Einaudi [...] presentada por Seix Barral. Como en ocasiones anteriores, debe rechazarse por proceder de la misma Editorial que publicó los tristemente famosos Nuevos cantos de la resistencia española³¹.

Si la idea de publicar *Le voci della sera* cayó en el olvido después del recurso de revisión seixbarraliano del año 1965, perdiéndose en los meandros de un aparato burocrático miope y arbitrario, no fue así para *Lessico familiare*. En 1972 la editorial Planeta volvió a la carga, por lo que Linder informa a Ginzburg de que «abbiamo ricevuto da un editore spagnolo, Planeta, una offerta per [...] Lessico Familiare. [...] Planeta è un buon editore e c'è da augurarsi che la censura non gli crei difficoltà»³². Según Linder, de hecho, alejarse de Seix Barral –que mientras tanto se había convertido en Barral Editores– y «du danger grave que l'entrepris

²⁹ AGA, 21/15669, exp. 6908-64, lector 7.

³⁰ FM ALI-EL, 1965, 50/24 (Seix Barral), Montserrat Puig a AIL, 15 de septiembre de 1965.

³¹ AGA, 21/15669, exp. 6908-64, jefe de la Oficina de enlace.

³² FM ALI-EL, 1972, 39/23 (Ginzburg Natalia), Erich Linder a Natalia Ginzburg, 26 de septiembre de 1972.

coursit» (*apud* Vilei, 2020: 230) debido a su posicionamiento político, podía devolver un atisbo de esperanza a una publicación que demasiadas veces se había interrumpido debido a las seguidas trabas puestas por el régimen al editor catalán, considerado «troppo rosso»³³ en su país.

Sin embargo, los deseos de Linder cayeron en saco roto y el lector español tuvo que esperar dos décadas para leer estas obras de Natalia Ginzburg: *Léxico familiar* se publicará en 1989 (Madrid: Trieste, traducción de Mercedes Corral) y *Las palabras de la noche* en 1994 (Valencia: Pre-Textos, traducción de Andrés Trapiello).

Definitivamente, podemos concluir que la intervención de la censura en las obras de Ginzburg respondió a precisas órdenes de equipo destinadas a obstaculizar no tanto –y no solo– la circulación de la obra de la escritora, de por sí incensurable –«reflexiones más o menos aceptables pero que tampoco chocan contra nada»³⁴– sino a punir de una manera muy evidente al editor turinés, «nom qui n'est pas cher aux autorités espagnoles»³⁵. Natalia Ginzburg se convirtió, por lo tanto, en un blanco muy simbólico por estar doblemente expuesta como autora y como colaboradora einaudiana.

En los mismos años, otros autores italianos fueron censurados debido a Einaudi. A modo de ejemplo, podríamos mencionar a Giorgio Bassani, con el libro *Dietro la porta* («refused the Italian version [...] the Italian Editions are damned to worse luck»³⁶ escribe Seix Barral a la ALI), o a Carlo Cassola con *La ragazza di Bube*³⁷, varias veces censurado puesto que «está editado por Einaudi»³⁸. Pero podríamos mencionar a muchos otros como a Calvino, Sciascia, Gadda³⁹, Pavese, etc. En todos estos casos se trató de una clamorosa campaña punitiva por la conducta poco amistosa de Einaudi hacia el régimen franquista. Y en todos esos casos

³³ FM ALI-EL, 1962, 22/13 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, 17 de julio de 1962.

³⁴ AGA, 21/17114, exp. 1408-66, lector 2 (18 de noviembre de 1966).

³⁵ FM ALI-EL, 1965, 50/24 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, 22 de septiembre de 1965.

³⁶ FM ALI-EL, 1965, 50/ 24 (Seix Barral), Montserrat Puig a ALI, 15 de septiembre de 1965.

³⁷ Sobre las traducciones españolas de *La ragazza di Bube* de Carlo Cassola y su recepción en España, Vilei (2017) y Datteroni (2025b).

³⁸ AGA, 21/16249, exp. 3682-65, nota de registro.

³⁹ Sobre el caso de Gadda en España, Bresadola (2018).

los editores españoles se las ingeniaron para esquivar una censura que ahogaba libertades fundamentales. Barral fue uno de los editores más involucrados en la lucha contra este sistema de poder estrecho de miras, emprendiendo puntualmente «démarches [...] un peu barroques» para quitar de las garras de la censura obras y títulos significativos de las letras italianas: «on avait pensé a la possibilité de soumettre à la Censure des traductions des ouvrages [...] dans les quels ne figurerait pas le pied editorial Einaudi»⁴⁰ comunica y propone Barral a Linder en septiembre de 1965, después de repetidos vetos editoriales.

Si en un primer momento la injerencia de la censura tuvo el desmérito específico de obstaculizar la publicación de las obras de Ginzburg, después tuvo la enorme responsabilidad de entorpecer de manera general la recepción de la escritora en España. Todas las ediciones españolas de la autora piemontesa sufren un retraso evidente, puesto que sus traducciones empezaron a publicarse solo a partir de los años ochenta. Solo hubo una excepción, y esta fue su libro *Mai devi domandarmi* (1970), que en España se publicó en 1974 bajo el título *Nunca me preguntes* (Barcelona: Dopesa, traducción de Jaume Fuster y María Antonia Oliver). En el AGA se halla la solicitud de autorización tramitada el 20 de mayo de 1974 y a la que se responde que «Nada se ha encontrado que merezca la menor censura ni en el aspecto político ni en el religioso ni en el moral»⁴¹. Más allá del contenido, lo que para el régimen no valía la pena censurar era el editor. De hecho, *Mai devi domandarmi* se publicó en Italia convenientemente con Garzanti.

4. CONCLUSIONES

Evidentemente, el constante interés por parte de las editoriales españolas hacia la obra completa de la autora, documentado en los archivos de Turín, Milán y Alcalá de Henares, no fue suficiente para permitir su circulación dentro del sistema literario de recepción. La

⁴⁰ FM ALI-EL, 1965, 50/ 24 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, 22 de septiembre de 1965. Como aclara Petit a Foa, un ardid seixbarraliano frecuente y exitoso era publicar obras poco convenientes a través de Suramérica, «sous le nom d'une maison filiale» (FE, Joan Petit a Vittorio Foa, 14 de octubre de 1959, fasc. 27).

⁴¹ AGA, 73/04116, exp. 5851-74, lector 7.

documentación analizada nos permite observar, además, una evolución en su trayectoria receptivo-represiva que la autora comparte con otros escritores que publicaban en aquellos años bajo el sello editorial einaudiano: se pasó, en esencia, de un *puede* autorizarse a un *no debe* autorizarse, debido exclusivamente a factores ideológicos extraliterarios que respondían a un trastorno paranoide del régimen, manifiestamente interesado en obstaculizar y, en muchos casos, boicotear propuestas literarias procedentes de un editor enemigo del régimen.

La represión literaria que sufrieron las obras de Natalia Ginzburg fue *previa* y *total* y puede leerse como un caso de censura ideológica, política, económica y social (De Lima Grecco, 2016). En resumidas cuentas, *gracias a o por culpa* de Einaudi, Ginzburg se convirtió pronto en una inconveniente autora «einaudita»⁴² que pudo redescubrirse en España solo después del franquismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTONIETTI, Laura (2021): «“Una lettrice formidabile”: Natalia Ginzburg e la casa editrice Einaudi». *Cahiers d'études italiennes*, 32, 1-15.
- BIAGI, Dario (2007): *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*. Cava de' Tirreni: Avagliano.
- BRESADOLA, Andrea (2018): «Barral, Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna». En De Benedetto, Nancy *et al.* (dir.): *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*. Lecce: Pensa MultiMedia, 19-58.
- CADIOLI, Alberto (1995): *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*. Milano: Il saggiautore.
- DATTERONI, SILVIA (2023): «Giorgio Bassani autor einaudito. Recepción y censura bajo el franquismo». *Cuadernos de Filología Italiana*, 30, 373-393 (<https://doi.org/10.5209/cfit.79259>).

⁴² La definición de *einaudita* procede de Carlos Barral, que en sus *Memorias* comenta lo siguiente: «Milán era entonces, si no precisamente la capital literaria de Europa, sí la del ingenio y el invento editorial de altas ambiciones, una verdadera corte en las afueras del palacio real que estaba en Turín, donde reinaba Einaudi rodeado de sus pretorianos ‘einauditos’» (Jaume, 2005: 664). Se trata de una etiqueta que la autora de este artículo viene utilizando con sentido crítico para enmarcar una específica experiencia de represión literaria franquista, destinada a castigar un perfil específico de intelectual, procedente, precisamente de la corte de Giulio Einaudi.

- DATTERONI, SILVIA (2025a): «Conjururas literarias entre Italia y España: ensayos para una aproximación a la democracia». En Ara, Juan Carlos *et al.* (coords.): *Memoria y relato de la Transición. Perspectivas transnacionales*. Zaragoza: PUZ, 135-156.
- DATTERONI, SILVIA (2025b): En Ara, Juan Carlos *et al.* (coords.) «Represión y recepción literaria de Carlo Cassola en la España franquista». *Transfer. Revista electrónica sobre Traducción e Interculturalidad*, 20.1, 156-177 (<https://doi.org/10.1344/transfer.v20i1.46511>).
- DAVICO BONINO, Guido (ed.) (1974): *Relatos italianos del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio (2021): *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961 (1962): Investigación musical, polémicas, prensa, difusión y compromiso italiano contra el franquismo*. Madrid: Sílex.
- DE LIMA GRECCO, Gabriela (2016): «La censura literaria: desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento». *Anuário de Literatura*, 21.1, 124-141 (<https://doi.org/10.5007/2175-7917.2016v21n1p124>).
- JAUME, Andreu (ed.) (2005): *Memorias*. Barcelona: Lumen.
- GINZBURG, Natalia (1961): *Le voci della sera*. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, Natalia (1963): *Lessico familiare*. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, Natalia (1999): *È difficile parlare di sé. Conversazione a piú voci condotta da Marino Sinibaldi*. Ed. Cesare Garboli y Lisa Ginzburg. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, Natalia (2015): *Le voci della sera*. Torino: Einaudi (5.^a ed.).
- LARRAZ, Fernando (2010): *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y America Latina (1936-1950)*. Gijón: Trea.
- MANGONI, Luisa (1999): *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- PETRIGNANI, Sandra (2017): *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- TENA FERNÁNDEZ, Ramón *et al.* (2023): «Estudio estadístico de la censura de libros para adultos en España entre 1951 y 1975». *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 131.3, 269-297 (<https://doi.org/10.55509/ayer/1492>).
- VILEI, Leonardo (2017): «Sulle traduzioni in lingua spagnola de La ragazza di Bube». En Andreini, Alba (dir.): *Sconfinamenti. Le terre lontane di Carlo Cassola*. Arcidosso: Effigi, 19-20.

VILEI, Leonardo (2020): «Censura e traduzione. Il ruolo di Carlos Barral y Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna». *L'ospite ingrato*, 8 (*Quarant'anni dopo l'opera di Lucio Mastronardi*), 227-243.

Silvia DATTERONI

Universidad de Granada

datteroni@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-4557-8661>

NEOGONGORISMO EN EL CICLO DE *PERITO EN LUNAS* DE MIGUEL HERNÁNDEZ

MARIO DEL AMA NAVIDAD
Temple University

A Jesús Gómez Gómez

Resumen

A partir del homenaje del tricentenario de Góngora realizado por la Generación del 27, Miguel Hernández, en un intento por adaptarse y ser aceptado en los círculos literarios madrileños, emulará la estética gongorina durante la escritura de *Perito en lunas*. En el presente trabajo, se analiza el uso de los diversos procedimientos propios de la estética de Góngora empleados por Miguel Hernández para estudiar cómo se diferencia del cordobés. El estudio se dividirá en dos principales bloques: los rasgos culturales, que abarcan el uso de cultismos e imágenes mitológicas; y los sintácticos, donde se analiza el empleo del hipérbaton, las fórmulas sintácticas, y otros procedimientos similares.

Palabras clave: Miguel Hernández, *Perito en lunas*, neogongorismo, Luis de Góngora, Generación del 27.

NEO-GONGORISM IN THE CYCLE OF *PERITO EN LUNAS* BY MIGUEL HERNÁNDEZ

Abstract

Following the tribute to Góngora's tercentary by the Generation of '27, Miguel Hernández, in an attempt to adapt and be accepted within Madrid literary circles, emulated Góngora's aesthetics during the writing of *Perito en lunas*. This paper analyses the use of various techniques typical of Góngora's aesthetics employed by Miguel Hernández in order to examine how he differs from the Cordoban poet. The study will be divided into two main sections: cultural features, which encompass the use of learned words and mythological imagery; and syntactical features, where the use of hyperbaton, syntactic formulas and other similar techniques are analysed.

Keywords: Miguel Hernández, *Perito en lunas*, Neo-Gongorism, Luis de Góngora, Generation of '27.

1. INTRODUCCIÓN

A partir del famoso homenaje del tricentenario de Góngora, promovido por Gerardo Diego, se suele hablar de un grupo de poetas, generalmente conocidos como Generación del 27, que:

se aglutinaron en principio por medio de la reivindicación de las cualidades estéticas distintivamente asociables a la obra más cultista e intelectual de Góngora, cuya compleja dimensión formal era susceptible de brindar una referencia tradicional española aceptable en el marco de intereses imperantes relativos a «deshumanización», «metaforismo» y «pureza», prestigiados por Ortega (Aullón de Haro, 1989: 150).

Lejos del marco intelectual de Madrid, donde se encontraban dichos poetas, en Orihuela, escribía sus primeros poemas un joven Miguel Hernández. Tal era su decidida voluntad de convertirse en poeta que el 30 de noviembre de 1931 toma, acompañado en el equipaje por sus primeros versos copiados a limpio, el tren hacia Madrid, donde sabe que estaba aconteciendo un refloramiento literario.

Ya en la corte, Miguel observa la devoción que se profesa a Góngora en los distintos círculos literarios bajo el lema de «tradición y vanguardia», que tanto caracterizaría al grupo del 27 (Egido, 2009) (Narbona, 1997) (Díez de Revenga, 2016). Hernández, viendo su poética muy distante de la que se venía practicando por los intelectuales madrileños (lo que sin duda no le hubiese asegurado un futuro como poeta), en un intento por adaptarse y ser aceptado:

no se cansa de fatigar el diccionario, de indagar en la *Segunda Antología* de Jiménez, en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, en el creacionismo, en Jorge Guillén y García Lorca, en los últimos resquicios de ese gongorismo que, apenas hacía unos años, había sido rescatado por poetas y teóricos como Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Alfonso Reyes, José María de Cossío, Lucien-Paul Thomas, Jean Cassou, Valéry Larbaud y Leo Spitzer entre otros. Y todo aquello le vale, agobiado como estaba por problemas económicos, para comprobar el espectacular crecimiento de tu técnica verbal y conquistar con ello, empleando palabras de Leopoldo de Luis, «estadios cultos que le libren de sordideces ambientales y de fórmulas poco evolucionadas» (Ferris, 2010: 126).

De vuelta en Orihuela, Hernández, al igual que Góngora, acude, como explica Suárez Miramón (1983: 15) sintetizando la estética del cordobés, a:

una intensificación de los elementos expresivos del lenguaje [...]. Se buscaba la originalidad en el léxico, rastreando en el vocabulario latino y en su sintaxis; se intentaba la armonía y musicalidad del verso, y la brillantez de la imagen y metáfora.

De esta manera, *culterizando* sus versos, pretendía Hernández dignificarse, a él mismo y su poesía, así como los elementos de su vida pueblerina mediante una capa de hermetismo neogongorino emulando las *Soledades*; «precisamente era la metáfora lo que permitía dignificar las realidades más bajas. Góngora se constituía en el perfecto ejemplo de cómo puede efectuarse la transposición de plantas, espumas, frutos, etc., en joyas inmarcibles» (Sánchez Vidal, 1976: 10). Hernández, a su manera, supo asimilar la técnica gongorina y adaptarla a sus propios fines, ennobleciendo los elementos de su realidad cotidiana.

En julio de 1932 queda comprometida la primera edición de su obra poética en la revista *Sudeste*, dirigida por Raimundo de los Reyes, bajo el título de *Poliedros*, que finalmente será sustituido por *Perito en lunas*¹. El libro, publicado el 20 de enero de 1933, consta de un total de 42 octavas reales y un prólogo de Ramón Sijé. Pese a que no fue bien recibido por el público, el poemario sí fue objeto de aplauso por parte de Federico García Lorca o de Gerardo Diego, entre otros, quien escribiría a favor del *poeta lunar* que «se incorpora toda genial influencia con tal asumidora personalidad, que queda su poesía triunfante y novísima, su metal de voz hirviente y sonoro, su ritmo propio y restallante campeando en el cielo de la mejor poesía española» (Diego, 1960: 27).

Únicamente los trabajos de Sánchez Vidal (1976) y Chevallier (1978) estudian en profundidad la composición de *Perito en lunas* de manera

¹ Atestigua Martínez Arenas (Ferris, 2010: 155): «Don Luis Almarcha y yo [pero también Ramón Barber Marco] garantizábamos el pago del libro en el contrato editorial. En total, cuatrocientas veinticinco pesetas por trescientos ejemplares, las que don Luis pagó de su bolsillo. Se convino que Miguel lo reembolsaría cuando pudiera, lo que él trató de hacer más tarde, sin que don Luis aceptara...». Resulta relevante considerar que casi todos los poemas de *Poliedros* pasaron, en distinto orden, a *Perito en lunas* (Sánchez Vidal *et al.*, 2005: 30-31).

detallada, no solo para intentar descifrar el significado de las composiciones, sino también para aclarar el simbolismo de la luna o qué importancia obtiene lo redondo. En cualquier caso, no se ha avanzado mucho desde los años setenta del siglo pasado, si bien se reconoce esta falta de estudio, como cuando Sánchez Vidal *et al.* (2005: 34) admiten: «En realidad, una de las tareas pendientes del hernandismo es una edición comentada de toda su época neogongorina, extremadamente difícil de “descifrar” incluso para los especialistas más bregados».

La crítica especializada en la poesía inicial de Miguel Hernández ha mostrado escasos esfuerzos por explorar a fondo este ciclo. A pesar de la complejidad de su comprensión, incluso cuando se ha intentado desentrañar el significado de las 42 octavas publicadas en la primera edición de *Perito en lunas*, ha prestado una atención mínima al resto de composiciones pertenecientes al mismo ciclo, excepto en casos excepcionales². Además, no se ha dedicado suficiente atención al estudio de los procedimientos característicos del neogongorismo, como la métrica o la sintaxis, aspectos fundamentales para comprender la tradición poética que une a Hernández con Góngora.

En relación con la influencia del neogongorismo en el ciclo poético desarrollado alrededor de *Perito en lunas*, este trabajo plantea la interrogante sobre si la propuesta de Miguel Hernández resulta más hermética que la del propio Góngora. Para abordar esta cuestión, se llevará a cabo un análisis de una serie de recursos que Hernández modifica, en su mayoría, tomados de los dos poemas principales de Góngora, *Soledades* y *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Mientras que los esquemas argumentales de los mencionados textos de Góngora estaban estructurados alrededor de la narración de un naufragio y un mito, respectivamente, su trama lineal facilitaba su comprensión, especialmente en el caso de la fábula mitológica ampliamente conocida; el hecho de que *Perito en lunas* esté compuesto por un conjunto de poemas-adivinanzas aislados, sin una referencia previa, requiere un esfuerzo previo de contextualización y de búsqueda

² Es justo mencionar, en especial, la última de las aportaciones de Díez de Revenga (2017) en torno a la cuestión.

textual sobre imágenes similares que, de manera comparativa, faciliten su descodificación.

En relación con la «oscuridad» atribuida al estilo de Góngora, Dámaso Alonso sostiene la posibilidad de que el poeta se haya inspirado en el *Libro de la erudición poética* de Carrillo Sotomayor³. Estas ideas eran comunes dentro de la tradición poética herreriana, como señala López Bueno (2000). La dificultad asociada a esta oscuridad se considera inherente al empleo y artificio de las figuras retóricas, ya que la concepción gongorina de la «oscuridad» no se ajustaría necesariamente a un propósito explícitamente hermético, sino que más bien sería una consecuencia de la escritura poética cultista.

Como veremos en el siguiente análisis, si para Góngora el hermetismo es consecuencia y no causa de la «oscuridad», en pos de una finalidad estética, en el caso de Hernández se plantea la situación opuesta, por la búsqueda deliberada del hermetismo. Busca la dificultad, pues sus composiciones son esencialmente adivinanzas, para ennoblecerse como poeta culto y elevarse sobre una torre de marfil que él mismo ha erigido. A pesar de ello, el autor de *Perito en lunas* no sacrifica la belleza en aras de la dificultad, sino que mantiene un equilibrio entre ambas vertientes.

Desde el planteamiento anterior, resulta esclarecedora la composición *Mi concepto del poema; Pregunta y respuesta del lector y el poeta*, donde Hernández elabora su noción de dificultad poética, que asemeja a la de un secreto:

El lector: ¿Qué es el poema? El poeta: Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Sólo insinuándola no parece una verdad mentira. Una verdad precisa y recóndita como de la de mina. Se necesita ser minero de poemas para ver en sus etiopías de sombras sus indias de luces. Una verdad verdadera que no se ve, pero se sabe, como la verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo, existe, late, se alude en el color lunado de la espuma en bulto. ¿El mar no evidente, sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede

³ Se define la «oscuridad» como la *virtus* del experto escritor cuando «escoge expresiones oscuras para incitar al lector a descodificarlas, convirtiéndolo así en receptor activo del mensaje» (Schwartz, 2014: 13). Para un planteamiento marxista de la misma cuestión véase Rodríguez (1991: 40).

presentárenos venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas, ¿y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema: esfinge. Que sepan arrancárselo como una corteza. ¡Oh la naranja: qué delicioso secreto bajo su ámbito a lo mundo! Salvo en el caso de la poesía profética, en que todo ha de ser claridad –porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas–, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mar sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta, con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: «Aquí está Dios», y lo creemos? (*OCM*: 1141)⁴.

De acuerdo con la hipótesis propuesta sobre las diferencias entre la oscuridad gongorina y la dificultad explícita en la obra de Hernández, se procede a comparar los recursos del neogongorismo, especialmente los vinculados a las *Soledades* y el *Polifemo*, con el ciclo de *Perito en lunas*. Se entiende aquí por el ciclo el conjunto de composiciones formado no solo por aquellas octavas que se publicaron inicialmente en el texto de 1933, sino también por las octavas y décimas que no fueron incluidas en la edición original del poemario, pero se nos han transmitido a través de otros testimonios textuales⁵. El estudio se dividirá en dos principales bloques: los rasgos culturales, que abarcan el uso de cultismos e imágenes mitológicas; y los sintácticos, donde se analiza el empleo del hipérbaton, las fórmulas sintácticas, y otros procedimientos similares.

2. EL HERMETISMO GONGORINO

Antes de ejemplificar los procedimientos del neogongorismo utilizados en el ciclo de *Perito en lunas*, cabe señalar aquellos versos que

⁴ En adelante se emplean las siglas *OCM* para remitir a Hernández (2018) y *OCG* para Góngora (2016).

⁵ La eliminación de las décimas por parte de Miguel Hernández puede deberse a que, en este tipo de composición métrica, son menores los recursos que se asemejan a los empleados por Góngora. Además, el uso exclusivo de la octava real proporciona al poemario una mayor coherencia y un prestigio del que carece la décima. Al imitar el estilo de Góngora, quien utilizó la octava en su *Polifemo*, Hernández captaría la atención de todo el grupo del 27, mientras que solo uno de sus miembros, Jorge Guillén, utiliza en *Cántico* las décimas o variantes de esta forma métrica.

Hernández incorpora en los poemas de esta época realizando alusiones más o menos evidentes a Góngora. Por ejemplo, en la octava III, *Toro*, se puede encontrar una alusión implícita al *Polifemo*. Donde Góngora escribe «émulo casi del mayor lucero» (v. 52; *OCG*: 255), Hernández expresa: «Émulos imprudentes del lagarto» (v. 3; *OCM*: 382)⁶.

La octava X, *Sexo en instante I*, viene precedida por una cita de Góngora (cuya autoría se ha discutido)⁷: «...fija en nivel la balanza / con afecto fugitivo / fulgor de mancebo altivo...» (*OCM*: 385). En una segunda parte del mismo poema, la octava XI, *Sexo en instante II*, se emula al soneto gongorino *A la tela de justar de Madrid*⁸, donde también se utiliza la imagen *anillo / dedo / puente / río* con una connotación sexual; así puede leerse en Hernández: «A dedo en río falta anillo en puente: / ¡cómo he de vadearte netamente!» (vv. 7-8; *OCM*: 386).

En la octava XII, *Gallo*, acaba Hernández reproduciendo los versos con que finaliza la *Soledad primera* (v. 1091; *OCG*: 264_B): «a batallas de amor campo de pluma» (v. 8; *OCM*: 386). Finalmente, en la octava XXXIII, *Ubres*, Sánchez Vidal (1976: 129) anota dos alusiones a Góngora; la primera de ellas consiste en que, al igual que este asigna doscientas esposas al macho cabrío «El que de cabras fue dos veces ciento / esposo casi un lustro...» (vv. 153-154; *OCG*: 264_B), también Hernández sumará un centenar de cabras: «Manantiales de luna, las mejores, / en curso por aquél que suma ciento, / padre de barba y sobra en un momento» (vv. 6-8; *OCM*: 393). La segunda referencia se encuentra en la emulación de la

⁶ Para remitir a las octavas que forman parte de la obra original, solo se mencionará el número de la composición, aunque se especificará si las octavas no estaban incluidas originalmente. En cuanto a las décimas, no es necesario hacer tal distinción, ya que ninguna fue parte de la obra original.

⁷ Explica Sánchez Vidal (1976: 95) que la cita de Góngora, en realidad, «no está recogida en la edición de Millé de sus *Obras Completas*. Sin embargo, se atribuye al poeta cordobés en la edición de la *BAE* (vol. 32, tomo I, p. 487), que fue donde, probablemente, lo leyó Miguel Hernández».

⁸ El soneto *A la tela de justar de Madrid* dice así: «—Téngoos, señora Tela, gran mancuella. / —Dios la tenga de vos, señor soldado. / —¿Cómo estáis acá afuera? —Hoy me han echado, / por vagabunda, fuera de la villa. / —¿Dónde están los galanes de Castilla? / —¿Dónde pueden estar, sino en el Prado? / —Muchas lanzas habrán en vos quebrado. / —Más respeto me tienen: ni una astilla. / —Pues ¿qué hacéis ahí? —Lo que esa puente, / puente de anillo, tela de cedazo: / desear hombres, como ríos ella, / hombres de duro pecho y fuerte brazo. / —Adiós, Tela, que sois muy maldiciente, / y esas no son palabras de doncella» (vv. 1-14; *OCG*: 70).

metáfora *dedos / dátiles*, como aparece en Góngora: «Miran de la mano / la palma que lleva / dátiles de oro» (vv. 77-79; *OCG*: 153); y también en Hernández: «Trojes de blancura, puesta en veta / por la palma de dátiles pastores» (vv. 1-2; *OCM*: 393). Del mismo modo, resulta llamativo el uso de cultismos e imágenes mitológicas por parte de Hernández en otro intento por imitar a Góngora.

2.1. *Rasgos culturales*

En cuanto a los cultismos, uno de los elementos más destacados de la poética del cordobés, se observan referencias al vocabulario gongorino en el ciclo de *Perito en lunas*. En este pueden encontrarse los siguientes ejemplos que también se aprecian en los usos de Góngora⁹: «adolescente» (XI, v. 1), «alterno» (IV, v. 3), «emular» (III, v. 3; VIII, v. 8; XLIX, v. 4), «erigir» (XIX, v. 6), «esfera» (XI, v. 5), «nauficante» (XL, v. 6), «nocturno» (XXXII, v. 1), «trémulo» (XX, v. 4), «suceda» (I, v. 2; XXVII, v. 2), «oficio» (XIV, v. 8), «horror» (XVI, v. 7) y «eminente» (XXVI, v. 5). En las octavas no incluidas: «alterno» (XXIII, v. 3), «esfera» (XXXIII, v. 7), «esplendor» (L, v. 24), «ministrar» (L, v. 38), «nauficante» (XXXVII, v. 3; L, v. 43), «nocturno» (XXV, v. 5), «purpúreo» (XXXVI, v. 1), «excelso» (XI, v. 1), «cano» (L, v. 45) y «horror» (XLVI, v. 7). En las décimas: «caverna» (XLI, v. 7), «emular» (XXIX, v. 1; XXXIV, v. 11), «nauficante» (XXXIII, v. 22; XXX, v. 3), «trémulo» (XX, v. 6), «cano» (I, v. 3; IX, v. 2; XIV, v. 3), «ociosa» (I, v. 6; XVIII, v. 1), «suceda» (XXV, v. 3), «creada» (II, v. 1; VI, v. 2) y «opimos» (II, v. 4).

Queda puesto de relieve cómo Hernández multiplicó en su obra los cultismos, en otro intento por asemejarse a Góngora y dar prestigio a su poesía inicial, parcialmente recogida en la edición de *Perito en lunas*. En la misma tradición cultista, recurrió también a la mitología con relativa frecuencia.

Según D. Alonso (1985: 144), «La mitología, en el sentido más amplio –primario– de la palabra, es una reducción de la cambiante y siempre

⁹ Se entiende por cultismo aquella palabra, expresión o giro procedentes del latín o el griego que se incorpora a una lengua moderna por vía culta y tardíamente, de modo que no sufre ninguna de las transformaciones fonéticas regulares. Los cultismos del vocabulario gongorino han sido recogidos por Alonso (1985: 136) y Vilanova (1957: 257).

renovada actividad biológica a fórmulas inmutables, un paso de lo abstracto a símbolos concretos». Es decir, constituye todo un sistema de símbolos, como cuando dos imágenes simbolizan el amor. De nuevo, sin embargo, es diferente el grado de dificultad simbólica entre ambos poetas. En Góngora son símbolos colectivos cuyo significado viene dado por la tradición, mientras que Miguel Hernández hace un uso personal del simbolismo mitológico.

Así, Hernández equipara a la Aurora con las rosas por su color en las octavas, «La rosada, por fin Virgen María» (XIII, v. 1); así como en las octavas no publicadas, «Oyendo rosas, allá van los míos» (IX, v. 8); y en las décimas, «La rosa y el alba, a ras / de su belleza» (XXI, vv. 7-8). Resulta imposible saber si Hernández tomó la imagen de la rosada Aurora de sus lecturas de Virgilio (traducido por fray Luis), del propio Góngora, o bien de ambos. En cualquier caso, el cordobés empleó esta imagen en diversas ocasiones: «Tras la bermeja Aurora el Sol dorado / por las puertas salía del Oriente, / ella de flores la rosada frente, / él de encendidos rayos coronado» (vv. 1-4; *OCG*: 14); en «Ilustre y hermosísima María, / mientras se dejan ver a cualquier hora / en tus mejillas la rosada Aurora, / Febo en tus ojos, y en tu frente el día» (vv. 1-4; *OCG*: 35); y en varias ocasiones en las *Soledades*, entre otras, «ya de la Aurora bella / al rosado balcón, ya a la que sella» (vv. 389-390; *OCG*: 264_B); o «cuando a nuestros Antípodas la Aurora / las rosas gozar deja de su frente» (vv. 636-637; *OCG*: 264_B); o también en el *Polifemo* en la octava primera, «-¡oh excelso conde!-, en las purpúreas horas / que es rosa la alba y rosicler el día» (vv. 3-4; *OCG*: 255).

De igual modo, podemos encontrar alusiones a otras imágenes mitológicas, como «las últimas mejillas, viento en popa / irán sobre la un punto china Europa» (vv. 7-8; *OCM*: 386), donde, retratando «una escena de retrete» (Sánchez Vidal, 1976: 99), se produce una metonimia comparativa entre la blancura del toro en que Zeus se transformó para raptar a Europa y el color del inodoro. En el ciclo de *Perito en lunas*, se alude al mito de Europa dos veces más, una en «Silban sierpes, y bajan amarillas, / pero delgadas asias, sobre Europa» (vv. 5-6; *OCM*: 403); y otra en «Sin ella, Señor mío, ¿qué más puedo / hacer, a lo viudo, sobre Europa,

/ que elevarme a la esfera que tú ocupas / y decir a Luzbel que vuelva grupas?» (vv. 5-8; *OCM*: 406)¹⁰.

También, Hernández utiliza el mito de Narciso comparando, por metonimia entre el personaje y la flor, su color con el de la espuma de afeitar: «Blanco narciso por obligación. / Frente a su imagen siempre, espumas pinta» (vv. 1-2; *OCM*: 387). Repetirá la referencia en «blancos, negros de jabón, / lunan su prolongación / falsos marfiles narcisos» (vv. 7-10; *OCM*: 426), donde se alude, como ocurría en la anterior composición, a la espuma de afeitar por el color de la flor; y en «(Brujuleo, no diviso / esto en la verde ocasión / del cañaveral, narciso, / pero por su obligación). / Insta su última emisión / la mano del polvorista: / agasajo colorista» (vv. 41-47; *OCM*: 429), donde describe los cohetes, los cuales, al estar en tierra todavía no pueden ser vistos y, al ser lanzados, vuelven a tierra como Narciso cayó sobre el agua buscando su propia imagen¹¹.

Del mismo modo, se alude al mito de Prometeo, que genialmente es convertido en una noria por su ciclo constante: «¡cadena de ti misma, prometea!» (v. 8; *OCM*: 393). Reciclará esta metáfora en «A la urgencia del deseo / opongo la dilación: / se encuentra aquél, Prometeo / de mi colaboración» (vv. 1-4; *OCM*: 414), debido al constante debate entre el pecado y el deseo, que a su vez viene designado por el fuego que robó el titán¹².

¹⁰ En Góngora puede encontrarse la imagen de Europa, entre otras ocasiones, en «cuernos del toro que traslada a Europa» (v. 30; *OCG*: 165); en «Era del año la estación florida / en que el metido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, y el Sol todo los rayos de su pelo)» (vv. 1-4; *OCG*: 264_B) –versos que abren la *Soledad primera*–; o en «Tal vez la fiera que mintió el amante / de Europa» (vv. 65-66; *OCG*: 313).

¹¹ Del mismo modo, la imagen de Narciso puede encontrarse en Góngora, entre otras ocasiones, en «La fuente deja, el narciso, / que no es poco para él» (vv. 49-50; *OCG*: 215); en «Era, pues, el mancebito / un Narciso iluminado» (vv. 33-34; *OCG*: 230); o en «Narciso no, el de las flores / pompa, que vocal sepulcro / construyó a su boboncilla / en el valle más profundo» (vv. 105-109; *OCG*: 317). Véase con mayor extensión en Ruiz Pérez (2007).

¹² Góngora no menciona directamente a Prometeo, pero sí escribe un soneto sobre el mito: «Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe / a tu pincel, dos veces peregrino, / de espíritu vivaz el breve lino / en las colores que sediento bebe, // vanas cenizas temo al lino breve, / que émulo del barro lo imagino, / a quien (ya etéreo fuese, ya divino) / vida le fió muda esplendor leve. // Belga gentil, prosigue al hurto noble, / que a su materia perdonará el fuego, / y el tiempo ignorará su contextura. // Los siglos que en sus hojas cuenta un roble, / árbol los cuenta sordo, tronco, ciego; / quien más ve, quien más oye, menos dura» (vv. 1-14; *OCG*: 338).

Por otro lado, no puede quedar sin mencionar la mención de Polifemo en «[...] Cantan los corales, / rojos, gruesos; de espaldas en la misa, / polifemos mal vistos por la testa» (vv. 5-7; *OCM*: 398), donde Hernández equipara el rosetón de la iglesia con el único ojo del cíclope.

Aunque no pertenecen propiamente a la mitología sino a la tradición bucólica-pastoril de Garcilaso, las alusiones a Salicio y Galatea también se pueden ver en el ciclo de *Perito en lunas*; «Ya valle de almidón en la eminencia / de un árbol en cuclillas, un madero / lanar, de amor Salicio, Galatea / ordeña en porcelana cuando albea» (vv. 5-8; *OCM*: 391), debido al carácter bucólico de ambas composiciones, que también vertebró el *Polifemo*. De igual modo, en «¡Oh nemoroso secreto!» (v. 1) (*OCM*: 423), donde parece evocar a San Juan antes que a Garcilaso; en cualquier caso, es una muestra de la variedad que exhibe Hernández en su rápida asimilación de la poesía clásica española¹³.

A través de estos ejemplos podemos apreciar el gusto hernandiano por diferentes imágenes mitológicas, como las derivadas de Aurora (tanto por influencia clásica como por imitación hacia Góngora), Europa, Narciso o Prometeo. Resulta especialmente significativa la presencia de este último mito, pues reafirma la consideración del ciclo constante de la naturaleza como uno de los temas claves que vertebró la primera etapa de su poesía. En palabras de Sánchez Vidal (1976: 16):

Como consecuencia de esta elección de la luna como hilo conductor del libro, pasa a primer plano la redondez de eras, hostias, hoces, anillos, círculos, puentes, naranjas, limones, granadas, barriles, túneles, etc., lo que no es sino una imaginaria reflexión de algo mucho más hondo: tendencia de la Naturaleza a cerrarse sobre sí misma para la consecuencia de sus actividades primordiales.

Así como Prometeo está atrapado en un ciclo eterno de castigo, la Naturaleza también sigue un ciclo perpetuo para llevar a cabo sus acciones. Del mismo modo, la luna, como un astro circular, simboliza la perfección divina debido a su forma redonda, como lo sugiere Hernández en el pasaje de *Mi concepto del poema* citado anteriormente. Esta imagen simbólica evoca un circuito cerrado sobre sí mismo, según señalan

¹³ Dicen así los versos de S. Juan de la Cruz (2000: 252): «Mi Amado las montañas / los valles solitarios nemorosos» (*Cántico*, e.14, vv. 1-2).

Chevallier (1978), Cano Ballesta (1971) y Sánchez Vidal *et al.* (2005). Después de haber ejemplificado tanto el uso de cultismos como el imaginario mitológico y simbólico presentes en el ciclo de *Perito en lunas*, se analizará el conjunto de recursos sintácticos que Hernández utiliza en un intento de latinizar su lenguaje, aproximándose así al estilo de Góngora.

2.2. Rasgos sintácticos

El uso del hipérbaton supone una de las grandes diferencias entre Góngora y Hernández, por la extrema dificultad de conseguir superar la barrera del hipérbaton en el oriolano sin antes dar con el significado de la diversa simbología que emplea¹⁴. A su vez, tampoco es sencillo encontrar sentido a los símbolos empleados sin conocer previamente el orden sintáctico en que se disponen. Así, en la primera octava, *Suicida en cierne*:

A lo caña silbada de artificio,
rastro, si no evasión, de su suceso,
bajaré contra el peso de mi peso:
simulación de náutico ejercicio.
Bien cercén del azar, bien precipicio,
me desampará de azul ileso:
no la pita, que tal vez a cercenes
me impida reflejar sierra en mis sienes (vv. 1-8; *OCM*: 382).

El verbo principal de la primera oración en la primera mitad de la octava, «bajaré», presenta dos complementos: «A lo caña silbada de artificio» y «simulación del náutico ejercicio», los cuales explican cómo se lleva a cabo la acción. En la segunda mitad, el verbo principal es «desampará». Si esta acción ocurre, también se llevará a cabo «impida reflejar», dado que «cercén del azar» y «precipicio» son los sujetos del primer verbo, mientras que «la pita» lo es del segundo.

¹⁴ Para un estudio en profundidad de la cuestión en Góngora, López Viñuela (1996).

En un principio, Hernández propone una sintaxis más sencilla que la de Góngora; sin embargo, si atendemos a la octava VI, *Cohetes*, se observa una estructura de mayor complejidad:

Subterfugios de luz, lagartos, lista,
encima de la palma que la crea:
invención de colores a la vista,
si transitoria, del azul, pirea.
A la gloria mayor del polvorista,
rectas la caña, círculos planea:
todo un curso fugaz de geometría,
principio de su fin, vedado al día (vv. 1-8; *OCM*: 383-384).

En la primera mitad de la octava, a pesar de que solo se pueda notar un verbo, en realidad hay dos oraciones, ya que uno de ellos está implícito: «subir». Esta acción se llevaría a cabo por los «Subterfugios de luz» que, comparados con «lagartos», se elevan «encima de la palma que la crea». Todo ello es equiparado con una «invención de colores», que será la que «pirea» (v. 4)¹⁵. En los siguientes cuatro versos de la octava, «la caña» «planea» en «círculos» para «la gloria mayor del polvorista»; es decir, para demostrar su habilidad. Esta acción se compara con «un curso fugaz de geometría» que ocurre «vedado al día», es decir, cuando el día ya ha terminado y no hay luz.

Por otro lado, al analizar una décima del mismo ciclo poético, desde el primer verso se nos revela el sujeto de la adivinanza: un almendro en flor que florece «temprano». En el segundo verso, continuando la idea, describe la flor aludiendo a su blancura («inocencia»). En los dos siguientes versos se hace referencia a que el invierno no ha terminado (tiene canas pero no ha muerto), por lo que no ha pronunciado su discurso de despedida («discursiva su abstinencia»). A continuación, se refiere a que el verde, la primavera todavía no ha llegado («ociosidad sutil»): el resto de árboles aún no han florecido y el campo ni siquiera se ha cubierto de verde. Con «sutil» parece indicar que la primavera está comenzando a manifestarse, aunque de manera leve. A pesar de ser hostil (por el frío y la carencia de vegetación nueva) en su detrimento (en contra de los intereses de enero por seguir siendo invierno

¹⁵ El neologismo, derivado de *piro*-, vendría a significar *ser una hoguera*.

y, al tiempo, en su ocaso), la presencia de esta flor de color blanco tiñe el próximo mes de abril. El blanco de la flor no solo anticipa, sino que también contagia, su color a la estación, de modo que abril, tradicionalmente aludido como verde, pasa a ser blanco. Además, realza la idea de la excepcionalidad del caso mediante «testigo primero», repitiendo la idea anterior de que se trata del primer árbol que florece. Así lo expresa la composición:

Flor de almendro temprano:
preliminar inocencia.
Aún no ha hecho el frío cano
discursiva su abstinencia.
Aún la verde diligencia
es ociosidad sutil;
y ya, a pesar del hostil,
en su detrimento, enero,
por su testigo primero
propone blanco abril (vv. 1-10; *OCM*: 414).

Ahora las dos primeras oraciones se reparten en dos versos cada una, por lo que no suponen excesiva dificultad para ser leídas. El resto de la composición, si bien rica en complementos que remiten al momento en que transcurre la acción, también puede entenderse con facilidad.

En definitiva, las octavas están dotadas, frente a las décimas, de una mayor proximidad a los de recursos empleados por Góngora, lo que provoca que resulten más herméticas. Si bien, las octavas hernandianas, cuyo «cerrado marco permite una técnica de “viñeta” y una labor de orfebre que es más difícil de realizar en metros menos trabados y simétricos» (Sánchez Vidal, 1976: 18), se distinguen de la rima gongorina tradicional con la estructura ABABABCC, al presentar dos variantes: ABABBACC y ABBAABCC. Puede sugerirse que Hernández, al mostrar reminiscencias de Góngora con el objetivo de captar la atención del grupo del 27, también buscaba diferenciarse al exhibir originalidad y no depender completamente del estilo del cordobés. En cualquier caso, el autor del *Polifemo* funcionaba más como un modelo que como un ideal para estos poetas, quienes aspiraban a superarlo adaptándolo a las nuevas corrientes establecidas por las poéticas vanguardistas (Egido,

2009) (García, 2001). A pesar de esto, es evidente cómo Hernández emula las diversas fórmulas sintácticas empleadas por Góngora.

Explica D. Alonso (1985: 155) que «una de las características del estilo de Góngora, que es al mismo tiempo uno de sus defectos principales, es la tendencia a la repetición de las mismas fórmulas sintácticas». Estas estructuras están dotadas de un fuerte barroquismo en tanto que la mayoría de ellas reiteran mediante una negación la afirmación del hecho contrario («A, si no B»), si bien otras permiten al lector elegir entre ambas opciones («Tómese el término A, si no se me quiere admitir el B») o incluso establecer patrones lógicos del tipo «P, entonces Q» (que en el caso de Góngora son tratados como «A, si B»). Desde esta perspectiva, el citado crítico establece hasta cinco fórmulas que el poeta cordobés tiende a repetir. La primera de ellas, «A, si no B», una de las más sencillas puede ejemplificarse en el siguiente pasaje la *Soledad primera*: «Pasaron todos pues, y regulados / cual en los Equinocios surcar vemos / los piélagos del aire libre algunas / volantas no galeras» (vv. 602-605; *OCG*: 264_B). En la primera de sus octavas, *Suícida en cierne*, emplea Hernández la misma fórmula: «A lo caña silbada de artificio, / rastro, si no evasión, de su suceso» (vv. 1-2) (*OCM*: 382).

La siguiente fórmula sintáctica, «Tómese el término A, si no se me quiere admitir el B» (Alonso, 1985: 156) o de manera simplificada, «Si no A, también B» o «A o B», es una de las más frecuentes en la poesía gongorina, como en la octava LV del *Polifemo*: «Yugo aquel día, y yugo bien süave, / del fiero mar a la sañuda frente / imponiéndole estaba, si no al viento / dulcísimas coyundas, mi instrumento» (vv. 437-440; *OCG*: 255), donde ofrece la posibilidad de elegir entre suave yugo o dulces coyundas. Lo mismo ocurre en *Abril -gongorino* de Hernández, donde puede leerse: «Traduce, ¡con qué fe tan amarilla!, / el oro cascabel más alto en rama, / por surgir, si no víctima de gala, / redentora semilla de ala y ala» (vv. 29-32; *OCM*: 412); con la doble posibilidad, víctima o redentora, siendo ambas las opciones entre las cuales elegir.

La estructura lógica «A, si B», que implica consecuencia, puede ejemplificarse en la *Soledad segunda*: «El huerto le da esotras, a quien debe, / si púrpura la rosa, el lilio nieve» (vv. 220-221; *OCG*: 264_C); de manera que, si la rosa es púrpura, entonces el lilio debe ser blanco. También Hernández es partidario de utilizar esta fórmula de consecuen-

cia, como en la segunda décima, *Rosa -entre página y página*: «Si ruborizó renglones, / huella en pompa a toda vela, / siguió sus indicaciones / el curso de la novela: / o brújula en flor, o estela» (vv. 1-5; *OCM*: 414). De esta forma, si la página del libro queda ruborizada por aplastar la flor, entonces sirve como marcador; esto es, brújula o estela. Esta fórmula junto con la anteriormente mencionada –que se refuerza por el verso bimembre– ponen de relieve la riqueza y variedad de la técnica de Hernández, quien supo rápidamente asimilar los procedimientos gongorinos.

Las fórmulas llamadas por D. Alonso (1985: 159) «no B, sí A» y «no B, A» son dos alternativas de la misma estructura. Se puede encontrar la primera en la octava XXXIX del *Polifemo*, «paces no al sueño, treguas sí al reposo» (v. 308; *OCG*: 255); mientras que la segunda puede advertirse en la undécima estrofa de la misma composición, «a lo pálido no, a lo arrebolado» (v. 84; *OCG*: 255). De igual modo, en la octava II, *Palmero y Domingo de Ramos*, Hernández emplea la primera fórmula con «no a fuerza, y sí, de bronces en rebozo» (v. 2; *OCM*: 382); en tanto, la segunda puede hallarse en la octava XVIII, *Pozo*: «cuando en vilo esté no tanto, / cuando se eleve al cubo» (vv. 2-3) (*OCM*: 388). Junto a estas fórmulas, Hernández también empleará otros tipos de procedimientos sintácticos.

A continuación, se atenderá a otros procedimientos sintácticos y morfosintácticos de la obra poética de Góngora, como el uso de versos bimembres y la elisión de artículos, que son complementarios por la estilización que se produce en una poesía tan alejada del habla cotidiana.

Sin duda, los versos bimembres constituyen una de las marcas poéticas gongorinas, especialmente en las *Soledades* y el *Polifemo*. Su uso resulta de gran importancia para contraponer dos elementos separados, como en «negras violas, blancos alhelíes» (v. 334; *OCG*: 255). Además de la pausa verbal, suele haber una pausa estrófica en las octavas del *Polifemo* después del cuarto verso que divide la estrofa en dos mitades. En la primera mitad, los versos tienden a agruparse de dos en dos; es decir, el primer verso con el segundo y el tercero con el cuarto. Simultáneamente, los versos séptimo y octavo se unen en el pareado final, siendo el último verso bimembre al menos en la mitad de las ocasiones, mientras que el primer verso lo es con menor frecuencia. Este procedimiento no se escapó de la percepción de Hernández, quien utiliza:

una dialéctica pausa-rima, o bien: bimembración-pareado, que contribuiría eficazmente, con su contrabalanceo, a equilibrar la octava (todo ello reforzado por la simetría bilateral a que tiende el endecasílabo). Uno de los mecanismos esenciales en dicho equilibrio sería el pareado. Por ello, Miguel Hernández aumentaría incluso hasta tres (el máximo posible: cf. la octava XXI) el preceptivo de la octava clásica (Sánchez Vidal, 1976: 18).

Se citan algunos ejemplos, como el verso «Contra nocturna luna, agua pajiza» (v. 1; *OCM*: 393), donde se divide en un quiasmo adjetivo y sustantivo, por una parte, de sustantivo y adjetivo, por otra; o bien el verso también bimembre «Fría prolongación, colmillo incluso» (v. 1; *OCM*: 394), donde se divide adjetivo y sustantivo, en otra ocasión, de sustantivo y adverbio; de nuevo, en otro ejemplo de bimembración el verso «Oyendo rosas, allá van los míos» (v. 8; *OCM*: 399), donde se divide verbo y sustantivo de adverbio y verbo.

Junto con los versos bimembres, otro procedimiento característico de Góngora tiene que ver con la elisión del artículo, que forma parte de la latinización de su lengua poética¹⁶. En Hernández el recurso posee una doble vertiente: la imitación hacia Góngora y la búsqueda del hermetismo. De esta manera, al quedar indefinido el sustantivo, se facilita el hipérbaton, como en la décima X, *Navaja -de punta*: «Licencia, salvoconducto / de venas, saca, si mete / acero, vida, producto / novilunar de Albacete» (vv. 1-4; *OCM*: 417); o también en la octava no incluida XVIII, «En el anteayer ya de su dulzura...»: «Hombres veré, si más por conjetura, / en sortijas de esparto, hacer colecta, / altos dedos, en cielos tributarios; / y en norias descender, o en campanarios» (vv. 5-8; *OCM*: 402)¹⁷.

¹⁶ Si bien de una extrema abundancia en la obra de Góngora, se dan unos ejemplos de este procedimiento extraídos de la *Soledad primera*: «en campos de zafiro pace estrellas» (v. 6; *OCG*: 264B), «si tradición apócrifa no miente, / de animal tenebroso, cuya frente / carro es brillante de nocturno día» (vv. 74-76; *OCG*: 264B).

¹⁷ En estos últimos versos se describen hombres recogiendo aceitunas en capachos de esparto gracias a las largas varas de las que disponen, cayendo el fruto desde arriba del árbol como si fuesen tributos del mismo cielo. Tras ello, se trituran en la almazara, que girará gracias al animal a modo de noria moviendo una piedra en forma de campana que las aplastará.

3. CONCLUSIONES

A partir del estudio del estilo, se han puesto de relieve las claras reminiscencias de la obra gongorina en la hernandiana, no solo en cuestiones culturales o sintácticas, sino también en el esfuerzo que dedica Hernández para consagrarse como *perito en lunas*; es decir, experto en poesía.

Resulta evidente la voluntad de Hernández a la hora de recrear la poética cultista de Góngora, como se ha podido comprobar a lo largo del trabajo. Como eje central, se ha debatido la inclinación de Hernández hacia la dificultad en su poesía. Se ha argumentado que su neogongorismo resulta más hermético que el del propio Góngora; pues si bien para el cordobés el hermetismo es consecuencia y no causa de la «oscuridad», en pos de una finalidad estética, el autor de Orihuela busca deliberadamente el hermetismo, intentando a través de composiciones cercanas a la adivinanza popular, ennoblecerse como poeta culto.

El ciclo en torno a *Perito en lunas* supone una excepción dentro de la producción hernandiana. La crítica ha coincidido por lo general en que poco tiene que ver esta obra inicial con lo que sería su producción posterior, donde el humanismo y la sencillez cobran mayor importancia. Ha habido incluso quien condena esta fase inicial de su trayectoria poética, como hace Guerrero Zamora (1955: 214): «Sus poemas son figuras de escayola. Su libro es una momia de buen parecer. Un libro fracasado, que su autor rechazó más tarde, pero que para algo le ha servido: como aprendizaje de la forma». No obstante, también hay opiniones favorables, como la de Zardoya (1955: 52), quien afirma que «la crítica, en general, ha menospreciado, acusándolo de deshumanizado conceptismo y hueca retórica, vacío de toda emoción y sentimiento. A nosotros, en cambio, nos parece un asombroso comienzo poético y un prodigio de autosuperación juvenil».

En un segundo viaje a la capital en 1934, ya bajo la influencia de Pablo Neruda, de Vicente Aleixandre y de la Escuela de Vallecas, pasaría a cambiar la influencia de Góngora por la de Garcilaso al componer *El rayo que no cesa*, en una segunda etapa poética mucho más clara y personal. Más tarde, culminaría su obra en una tercera etapa que recorre desde el entusiasmo popular de *Viento del pueblo* hasta la desolación de *El*

hombre acecha y *Cancionero y romancero de ausencias*, título este último que se ha consagrado como uno de los poemarios más importantes del siglo XX, si no de la literatura española en general.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes literarias

- GÓNGORA, Luis de (2016): *Poesía*. Ed. Antonio Carreira. Paris: Sorbonne Université (en línea: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica>, consulta: 10 de abril de 2024) [= OCG].
- HERNÁNDEZ, Miguel (2018): *Miguel Hernández: la obra completa*. Ed. Jesucristo Riquelme y Carlos R. Talamás. Madrid: Edaf [= OCM].
- JUAN DE LA CRUZ (2000): *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.

Estudios

- ALONSO, Dámaso (1985): *Góngora y el "Polifemo"*. Vol. I. Madrid: Gredos.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1989): *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- CANO BALLESTA, Juan (1971): *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos.
- CHEVALLIER, Marie (1978): *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid: Siglo XXI.
- DIEGO, Gerardo (1960): «Perito en lunas». *Cuadernos de Agora*, 26 (49-50), 26-27.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2016): *Los poetas del 27: tradiciones y vanguardias*. Murcia: UM.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2017): *Miguel Hernández: en las lunas del perito*. Alicante: Fundación Cultural Miguel Hernández.
- EGIDO, Aurora (2009): *El barroco de los modernos: despuntes y pespuntes*. Valladolid: UVA.
- FERRIS, José Luis (2010): *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Planeta.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001): *El Veintisiete en vanguardia: hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-textos.
- GUERRERO ZAMORA, Juan (1955): *Miguel Hernández, poeta*. Madrid: El Grifón.

- LÓPEZ BUENO, Begoña (2000): *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar.
- LÓPEZ VIÑUELA, Ana Cristina (1996): *El hipérbaton en Góngora*. Salamanca: USAL.
- NARBONA, Francisco (1997): *Sevilla, Góngora y la Generación del 27 (crónica y protagonistas)*. Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1991): *Teoría e Historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2007): *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1976): «Perito en Lunas». En Hernández, Miguel: *Perito en Lunas. El rayo que no cesa*. Ed. Agustín Sánchez Vidal. Madrid: Alhambra, 8-29.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín *et al.* (2005): «Introducción». En Hernández, Miguel: *Obras completas*. Ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany. Vol. 1. Madrid: Espasa Calpe, 27-111.
- SCHWARTZ, Lía (2014): «Oscuridad y dificultad poéticas: un topos retórico en las *Cartas filológicas* de Cascales». *e-Spania*, 18 (<https://doi.org/10.4000/e-spania.23639>).
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (1983): «Introducción». En Góngora, Luis de: *Antología poética*. Madrid: Clásicos Universales, 9-63.
- VILANOVA, Antonio (1957): *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: CSIC.
- ZARDOYA, Concha (1955): *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra. Bibliografía. Antología*. Pennsylvania: The Hispanic Institute in the United States.

Mario DEL AMA NAVIDAD
Temple University
 mario.del.ama.navidad@temple.edu
<https://orcid.org/0009-0007-5061-6566>

HOMERO EN LA ENSEÑANZA PRÁCTICA DE LA RETÓRICA GRIEGA

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO
Universidad de Salamanca

Resumen

Este trabajo tiene por objeto analizar la amplia, variada y matizada presencia de la poesía homérica en los catorce tipos de ejercicios preliminares, o *progymnasmata*, que constituían la parte práctica de la introducción a la enseñanza de la retórica en Grecia y Roma, partiendo del corpus más antiguo conocido, el atribuido al rétor Libanio de Antioquía (siglo IV d. C.). La primera parte del trabajo extraerá datos del corpus de ejercicios en general y la segunda centrará su análisis en un par de ejercicios contrapuestos.

Palabras clave: poesía homérica, *progymnasmata*, enseñanza retórica, Antigüedad, Libanio.

HOMER IN THE PRACTICAL TEACHING OF GREEK RHETORIC

Abstract

The purpose of this work is to analyze the wide, varied and nuanced presence of Homeric poetry in the fourteen types of preliminary exercises, or *progymnasmata*, which constituted the practical part of the introduction to the teaching of rhetoric in Greece and Rome, starting from the oldest known corpus, that attributed to the rhetorician Libanius of Antioch (4th century AD). The first part of the article will retrieve data from the corpus of exercises in general and the second part will focus on a pair of contrasting exercises.

Keywords: Homeric poetry, *Progymnasmata*, Rhetorical teaching, Antiquity, Libanius.

1. INTRODUCCIÓN

Homero es con mucho el autor más presente en los papiros griegos de tipo literario que han llegado hasta nosotros, como lo es su influencia en los papiros procedentes del ámbito de la escuela griega, según hemos estudiado en un trabajo anterior (Fernández Delgado y Pordomingo, en prensa). El nivel de enseñanza contemplado en dicho trabajo era, como aquí, no el de las etapas digamos primaria y secundaria, de cuyo material didáctico, incluido el de contenido homérico, se ha ocupado el excelente repertorio llevado a cabo por la llorada R. Cribiore (1996), sino el posterior y más selectivo nivel de la enseñanza preliminar al estudio de la retórica griega, constituido por los denominados *progymnasmata*, o estudios teóricos y prácticos que preceden a los verdaderos *gymnasmata* o ejercicios retóricos propiamente dichos sobre un tema determinado, esto es, las *melétai* (lat. *declamationes*), ya sean de tema judicial (*controversiae*) o político-deliberativo (*suasoriae*).

Al nivel progimnasmático de la enseñanza corresponderán, pues, los testimonios de tema homérico recogidos en el presente trabajo, en este caso a la parte práctica de las dos que componen la teoría y ejercitación de los *progymnasmata*, enseñanza práctica que ha circulado tradicionalmente en forma de *corpora* y ediciones aparte de los tratados teóricos (cf. Reche Martínez, 1991; Kennedy, 2003). El corpus de ejercicios progimnasmáticos que constituye la base de nuestro material es el más antiguo conocido, atribuido, aunque con muchas dudas (Ureña Bracero, 2008), al gran rétor del siglo IV Libanio de Antioquía (Siria), quien, entre su destacada labor pedagógica, fue a su vez el maestro del tratadista progimnasmático más conocido e influyente en la posteridad, Aftonio. De la presencia de Homero en el *progýmnasma ethopoiía* («etopeya») a partir de los testimonios papiráceos y la teoría progimnasmática, más la ayuda prestada por los escolios y comentarios de Homero, se ocupó Ureña Bracero (2007) en un muy documentado artículo; poco después la temática homérica en los *progymnasmata* de Libanio fue estudiada por Webb (2010) principalmente como testimonio de la enorme vigencia de los poemas de Homero en la enseñanza de la retórica atribuida a Libanio y en la prosa de otros autores coetáneos.

Ambos trabajos pueden considerarse complementarios del que me propongo realizar¹.

El número de *progymnasmata* que constituye el repertorio de ejercicios atribuido a Libanio es de catorce, que es la cifra que, precisamente a partir de Aftonio, acabó por imponerse tras una incipiente vacilación en los teóricos más antiguos, Teón de Alejandría (siglo I) y el Pseudo-Hermógenes (siglos II-III). De dicho corpus de *progymnasmata* se halla en trámite de publicación en la colección de textos clásicos del CSIC (Alma Mater) una edición con traducción, introducciones y notas a cargo del profesor Jesús Ureña con la colaboración de un servidor, corpus del cual hasta ahora existía solamente una traducción al inglés (Gibson, 2008): ya imaginarán que la satisfacción que ello me produce no es la última razón de que haya elegido aquí el presente y no otro tema².

2. PROGYMNÁSMATA DE TEMA HOMÉRICO

De los catorce ejercicios progimnasmáticos que constituyen el repertorio atribuido a Libanio, aquellos que incluyen temas homéricos son ocho, a saber: relato (*diégema*), refutación (*anaskeuế*) y su contrario la confirmación (*kataskeuế*), encomio (*enkómion*) y su contrario el vituperio (*psógos*), comparación (*sýnkrisis*), etopeya (*ethopoiía*) y descripción (*ékphrasis*). Los seis ejercicios que no incluyen temas homéricos son aquellos que, o bien por sus características no pueden incluir temas míticos, cuales son la fábula (*mythos*), la sentencia (*gnóme*), el lugar común (*koinòs tópos*), la tesis (*thésis*) y la defensa de

¹ Más allá del corpus progimnasmático de Libanio, se extiende Heath (2022); basados en citas homéricas, Kim (2022) sobre los «major ‘sophistic’ authors of the late-first to the mid-third century CE –Aelius Aristides, Dio of Prusa, Lucian, Maximus of Tyre, and Philostratus– with an occasional glance at other Imperial writers like Aelian, Athenaeus, Galen, and Polyaeus» y Pizzone (2022), centrado en Sinesio de Cirene y en la colección de cartas atribuidas a Libanio; datos bibliográficos que agradezco a Jesús Ureña.

² Este artículo tiene su origen en una conferencia impartida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura el 3 de abril de 2025, en el ciclo «Lecciones Clásicas», organizado por el Departamento de Ciencias de la Antigüedad, por cuya invitación deseo manifestar todo mi agradecimiento.

ley (*nó mou eisphorá*), o bien los personajes a los que se les atribuyen han de ser históricos, caso de la anécdota (*chreía*).

De los ejercicios que sí contienen temas homéricos, al relato corresponden solamente tres de las cuarentaiuna breves muestras incluidas en el repertorio atribuido a Libanio, y los héroes concernidos son: Agamenón (*Diég.* V), Neoptólemo (*Diég.* XIV) y el rapto de Paris (*Diég.* XXVII). Refutación y confirmación, por el contrario, ilustran completamente con temas homéricos sus dos y tres muestras respectivas, temas relativos, los dos primeros, a Crises y Áyax respectivamente, y los tres segundos a las armas de Aquiles, la cólera de Aquiles y Áyax en contraposición al anterior caso de refutación. El encomio ilustra con personajes homéricos igualmente famosos los cuatro primeros (I-IV) de los nueve ejercicios incluidos, a saber, por este orden, Diomedes, Ulises, Aquiles y Tersites; y su contrario el vituperio ilustra los dos primeros de los ocho ejemplos incluidos en el repertorio, con Aquiles y Héctor respectivamente. De los cinco ejercicios de comparación incluidos en el citado repertorio, los dos primeros son ilustrados con las parejas de Aquiles y Diomedes y de Áyax y Aquiles respectivamente. De las veintisiete muestras de etopeya ofrecidas por dicho elenco, más de la mitad (quince exactamente) están constituidas por temas homéricos, y de ellos, siguiendo la proporción habitual en la utilización de ambas obras homéricas, doce pertenecientes a la *Iliada*, a saber, *Ethop.* II (sobre Andrómaca y Héctor), III-IV sobre Aquiles, V-VII sobre Áyax, XII-XVI de nuevo sobre Aquiles, XXI sobre Menelao, y tres temas pertenecientes a la *Odisea*: *Ethop.* XXIII-XXV, las tres referidas a Odiseo. Incluso entre la variada temática de los treinta ejercicios de ékphrasis comprendidos en el repertorio, la temática homérica se cuela en tres de ellos, a saber, las patéticas descripciones de: una mujer troyana mirando hacia atrás (*Ékphr.* XVII), Políxena degollada por Neoptólemo (XVIII) y la locura de Áyax (XXIII).

2.1. Héroes y temas homéricos predilectos

Los héroes y temas homéricos predilectos de los *progymnasmata* y su distribución entre estos son, pues, los siguientes: en primer lugar, Aquiles, como era de esperar, al que están dedicados doce ejercicios, a saber: (Juicio de las armas de) Aquiles (*Katask.* I), (Cólera de) Aquiles

(*Katask.* II), *Enk.* III de Aquiles, *Psóg.* I de Aquiles, *Sýnkr.* I entre Aquiles y Diomedes, *Sýnkr.* II entre Áyax y Aquiles, *Ethop.* III Qué diría Aquiles ante el cadáver de Patroclo, *Ethop.* IV Qué diría Aquiles ante la derrota de los griegos, *Ethop.* XII Qué diría Aquiles enamorado de Pentesilea después de muerta, *Ethop.* XIII el mismo tema, *Ethop.* XIV Qué diría Quirón tras escuchar que Aquiles vivía entre doncellas (un tema, en este como en algunos otros casos, no tratado en la *Ilíada* sino conocido por versiones posteriores, entre ellas la *Aquileida* del poeta latino Estacio, y luego muy popular en la pintura barroca, empezando por Rubens, así como en la ópera; una representación espléndida del tema se encuentra en un magnífico mosaico de la villa romana de La Olmeda, en Palencia), y por último la *Ethop.* XV Qué diría Aquiles al ser privado de Briseida.

A los episodios característicos de Aquiles siguen en segundo lugar los cuatro del héroe iliádico Áyax Telamonio: *Sýnkr.* II entre Áyax y Aquiles, *Ethop.* VI Qué diría Áyax tras recobrar la razón, *Ethop.* VII Qué diría Áyax al ser privado de las armas, y *Ékphr.* XXIII de la locura de Áyax, temas estos que hay que distinguir de los dos relativos a otro héroe de la *Ilíada* del mismo nombre, pero de signo muy distinto según veremos luego, Áyax de Locros: *Anask.* II Que no es verosímil lo que cuentan de Áyax de Locros; y su contraria la *Katask.* III Que lo que cuentan de Áyax de Locros es verosímil.

Protagonista de otros cuatro ejercicios, como Áyax Telamonio, tenemos a Ulises, ejercicios que además constituyen el total de casos pertenecientes a la *Odisea* frente a los de *Ilíada*, siguiendo la proporción que es habitual en el conjunto de los testimonios homéricos en papiro, escolares y no escolares, en todos los cuales la *Ilíada* se halla siempre mucho mejor documentada que la *Odisea* (cf. Fernández Delgado y Pordomingo, en prensa; Cribiore, 1996; Maehler, 2009). Dichos ejercicios son: un *enkómion* (II) de Ulises y tres *ethopoíai*: XXIII Qué diría Ulises encerrado en la cueva del Cíclope, XXIV Qué diría Ulises al ver al Cíclope comerse a sus compañeros, y XXV Qué diría Ulises tras dar muerte a los pretendientes.

Protagonista de dos ejercicios, aparte de la pareja de *anaskeuế/kataskeuế* dedicada a Áyax de Locros, no hay más que otro, y es además una heroína, lo cual es poco frecuente entre los protagonistas homéricos de *progymnasmata* (a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con las

frecuentes protagonistas de *ethopoía* tomadas de la tragedia, como corresponde a un ejercicio de sus características dramáticas; cf. Aft. 34-35 Sp.; Reche Martínez, 1991: 250 ss.; Kennedy, 2003: 115 ss.); en los *progymnasmata* se trata además de la misma heroína en ambos casos: *Ethop.* XVI Qué diría Políxena cuando los griegos ordenan llevársela diciendo que va a ser esposa de Aquiles, y *Ékphr.* XVIII Descripción de Políxena degollada por Neoptólemo.

Protagonistas cada uno de un ejercicio son los héroes iliádicos de los siguientes ejercicios: *Diég.* V Sobre Agamenón, XIV Sobre Neoptólemo, XXVII Sobre el rapto de Paris; *Anask.* I Que no es verosímil que Crises se presentase junto a las naves de los griegos; *Enk.* I de Diomedes, IV de Tersites; *Psóg.* II de Héctor; *Ethop.* II Qué diría Andrómaca ante el cadáver de Héctor, XXI Qué diría Menelao al enterarse de la muerte de Agamenón; *Ékphr.* XVII de Troya derrotada, un tema este particularmente desolador, pero no más patético que la antes mencionada écfrasis de Políxena que le sigue (XVIII) o que los mencionados ejemplos de etopeya que no en vano son los primeros de la lista tras el dedicado a Medea tras dar muerte a sus hijos, que es el primero; dichas etopeyas son: *Ethop.* II Andrómaca ante el cadáver de Héctor, III Aquiles ante el cadáver de Patroclo, IV Aquiles ante la derrota de los griegos, V Áyax Telamonio cuando se disponía a suicidarse y VI Áyax Telamonio al recobrar la razón.

2.2. Grado de representación de los temas homéricos en los distintos ejercicios, y temas inesperados

En cuanto a la representación de los temas homéricos en según qué clase de ejercicios de los catorce de la lista, llama notablemente la atención, en primer lugar, que de las veintisiete muestras de *ethopoía* ofrecidas por el elenco de *progymnasmata* atribuido a Libanio, quince están constituidas por temas homéricos, y de ellos, siguiendo la proporción habitual en la utilización de ambas obras, doce pertenecen a la *Ilíada* y tres a la *Odisea*, siendo estos últimos referidos todos al héroe Odiseo. Segundo, de las cinco muestras de *synkrisis*, las dos primeras (I y II) son sobre temas homéricos, concretamente sobre Aquiles en comparación con sendos héroes (Diomedes y Áyax). Tercero, de las nueve muestras de *enkómion* y ocho del ejercicio contrario, *psógos*, las cuatro y las dos

primeras en cada caso tratan de los más importantes héroes de la *Ilíada* (Diomedes y Aquiles: *Enk.* I y III) y la *Odisea* (Ulises: *Enk.* II). Pero lo más curioso es que las muestras de encomio incluyen uno (IV) de Tersites y las de vituperio uno de Aquiles y otro de Héctor (nada menos que I y II de la serie), esto es, el tipo de personajes de los que menos esperaríamos que pudieran representar un modelo de héroe encomiable o censurable respectivamente: si Tersites es famoso por su caracterización homérica como el más feo de los griegos que se embarcaron hacia Troya y por sus impertinentes intervenciones en la asamblea que tanto irritaban a Aquiles (cf. *Il.* II 217 ss.), este y Héctor son unánimemente considerados héroes sin tacha y los más excelentes de los bandos griego y troyano respectivamente, de modo que, tanto encomiar a Tersites como vituperar a los otros dos héroes era tarea verdaderamente difícil para cualquier rétor, no digo ya para un alumno por aventajado que fuera. Y el reto era todavía mayor cuando, como en el caso del héroe por excelencia, Aquiles, este era propuesto como modelo de encomio y de vituperio simultáneamente. Pero en eso consistía, como vemos, la enseñanza retórica de los *progymnasmata*, en ejercitar la capacidad argumentativa del alumno sobre un tema en un determinado sentido y procurar a veces el más difícil todavía en el sentido contrario³.

Por último, de los dos más tres casos de refutación (*anaskeuê*) y su contrario la confirmación (*kataskeuê*) contenidos en el elenco progimnasmático atribuido a Libanio, sus temas son todos homéricos, y los de los dos primeros son: I Que no es verosímil que Crises se presentase junto a las naves de los griegos, y II Que no es verosímil lo que cuentan de Áyax de Locros. Los temas de los tres segundos son: I Que todo lo referido al juicio de las armas de Aquiles es verosímil, II Que lo de la cólera de Aquiles es verosímil, y III Que lo que cuentan de Áyax de Locros es verosímil. De modo que, en lo que respecta a los ejercicios de refutación y confirmación de lo que la *Ilíada* refiere concretamente sobre Áyax de Locros (cf. *Il.* II 534 ss.), también aquí, como en el caso de los ejercicios de encomio y vituperio de Aquiles indicados, nos encontramos

³ De hecho, Teón, al hablar del ejercicio *synkrisis* recuerda que no pueden compararse personajes como Aquiles y Tersites (Patillon y Bolognesi, 1997: 78; Reche Martínez, 1991: 129).

con el más difícil todavía de sendos ejercicios de ataque y defensa al mismo tiempo del relato iliádico sobre Áyax.

Pues bien, una vez observados los expresivos aunque tediosos datos numéricos de la elevada presencia de los temas de la mitología homérica, la jerarquía de su predilección y su distribución en los diferentes *progymnasmata*, así como sus matizadas formas y el grado de representación en el conjunto de los ejercicios que componen el corpus atribuido a Libanio, considero que puede ser útil observar en detalle los mecanismos de composición de alguno de estos ejercicios, tomando para ello como muestra no uno cualquiera de los del repertorio, sino precisamente uno de aquellos que más dificultades pueden presentar en su elaboración, al negar y afirmar al mismo tiempo el hecho que Homero cuenta, concretamente la historia de Áyax de Locros que acabo de mencionar.

3. REFUTACIÓN DE LO QUE CUENTAN DE ÁYAX DE LOCROS

Según el primer párrafo de la composición, entre los relatos falsos que cuentan los poetas sobre los griegos en su conquista de Troya, está el de que Áyax violó a Casandra, la hija del rey Príamo, cuando esta se hallaba rezando en el templo de Atenea y suplicaba no sufrir tal afrenta, pero los griegos no hicieron caso de ello, hasta que el adivino Calcante reveló que la diosa estaba irritada y, entonces, acusaron a Áyax, que no pudo ser capturado porque se refugió en los altares de los dioses. Se reunió la asamblea para tratar del viaje de regreso de la flota y Menelao se muestra deseoso de zarpar de inmediato, mientras que Agamenón aconsejaba reconciliarse antes con la diosa agraviada. Surge una disputa entre ellos y algunos griegos regresaron a casa a salvo, pero Menelao, sorprendido por una tormenta, naufraga y es arrastrado por los vientos hasta Egipto.

En el segundo párrafo, el rétor manifiesta su sorpresa ante el hecho de que el gran Áyax se dejara impresionar tanto por la mera contemplación de la joven como para enloquecer al punto y no pensar en nada, ni siquiera en el templo ni en la diosa Atenea. En el tercer párrafo, aun aceptando que la primera impresión provocase en el héroe tan irrefrenable deseo, el rétor se pregunta qué le ocurrió a Áyax

para unirse a la joven a la vista de la diosa, en lugar de llevársela a su tienda. Si a él Eros lo acuciaba, la diosa debería darle miedo. En el párrafo siguiente el rétor plantea el supuesto de que Áyax hubiera ocultado a la muchacha en su tienda: llegado el momento de las recompensas por la actuación bélica, aquella le habría sido concedida unánimemente en premio a su labor en la guerra y a la prudencia mostrada en la contención de sus instintos.

Ahora bien, Áyax había cometido sacrilegio contra la diosa al mismo tiempo y ello no pasó inadvertido a los griegos, los cuales deberían mostrar su irritación y pedir el castigo del sacrilego; pero nada de eso se produjo, sino un gran silencio, y ni una palabra sobre la diosa, sino que todo su interés se centraba en hacerse a la mar, al tiempo que el adivino Calcante explicaba que todavía no era el momento, sin reconciliarse antes con la diosa (párrafo quinto). Pero ¿tan estúpidos eran los griegos, se pregunta retóricamente el autor del ejercicio, que necesitaban a Calcante para saber que la diosa estaba irritada por haber sido ultrajada y que de su irritación era de temer un gran castigo? ¿Es que no era evidente para todo el mundo? Y, una vez que el adivino reveló lo ocurrido ¿cuál fue la reacción de los griegos, pregunta retóricamente el ejercicio (6)? Su propia respuesta es que decidieron condenar a muerte a Áyax. Pero entonces la indignada pregunta es ¿y cómo escapó y no fue lapidado inmediatamente?

Ante tan inexplicable comportamiento por parte de los griegos, al rétor solo le cabe pensar (7) que ellos mismos hubieran ayudado a Áyax a salvarse, en cuyo caso se habrían comportado de manera impropia de hombres griegos, ya que, si en verdad hubieran querido castigarlo, lo habrían capturado incluso arrastrándolo fuera del altar sin por ello profanar este; por el contrario, bajo la apariencia de honrar a los dioses se encerraría en realidad una deshonra en el caso de que por respetar a los dioses se salvara a quienes los deshonran (nuevo y sonoro entimema retórico). Si así fuera, continúa argumentando el rétor *ad impossibile*, los altares, y por tanto sus dioses titulares, al proporcionar inmunidad a los criminales incitarían a los hombres a obrar el mal y hasta tal punto serían estos ingenuos que, tras haber dejado escapar a Áyax, habrían convocado una asamblea para debatir si debían pasar o no por alto lo relativo a Atenea.

Agotados los argumentos concernientes al conjunto del ejército griego, el ejercicio (8), elevando la observada *gradatio* argumental de los temas y sujetos intervinientes, centra la discusión en sus dos grandes caudillos, los hermanos Atridas, que por primera vez discuten entre sí en el seno de la asamblea. Y la perspectiva adoptada es no la del caudillo Agamenón, sino la más propicia a la refutación, la de su hermano Menelao, el causante en definitiva de la guerra surgida por el secuestro de su esposa. Los argumentos son: el que antes halagaba permanentemente a Agamenón, ahora lo insultaba, y mientras Agamenón hacía y decía lo que servía al bien común, Menelao aconsejaba lo peor, de modo que el rétor se pregunta asombrado de qué se quejaba Menelao, es lógico que se apresurara a llegar de Esparta a Troya a tratar de recuperar a su esposa, pero, una vez ya recuperada, ¿qué excusa podía tener para no querer permanecer allí ayudando en lo que hiciera falta?

La coronación argumentativa de la *gradatio* en los personajes intervinientes es entonces referida (9) a la propia diosa Atenea, de la cual objeta el rétor que tampoco supo cobrarse su justicia por la ofensa recibida, pues la tormenta por ella desatada hizo que Menelao perdiera muchas naves, pero él llegó hasta Egipto, de donde regresó más tarde y pudo reinar de nuevo en Lacedemonia, salvándose así el que debía morir y pereciendo quienes no tenían culpa. Ante ello se pregunta el rétor quién hay tan absurdo como para infligir menor castigo a quien cree ser el mayor culpable y el castigo mayor a quien nada puede reprochársele, esto es, sus súbditos. Un breve epílogo (10) ratifica el deseo de la diosa de hacer justicia y su capacidad para hacerlo, de modo que el reproche, concluye el rétor, hay que dirigirlo a quienes cuentan esta historia.

3.1. Esquema argumentativo de la refutación de Áyax según la teoría *progimnasmática*

Si nos fijamos, el desarrollo del ejercicio sigue de cerca el esquema argumentativo propuesto para el ejercicio de refutación por los rétores en su escueta propedéutica sobre este y los demás *progymnasmata*, concretamente en la ficha teórica de Aftonio (10 Sp.; cf. Reche Martínez, 1991: 226; Kennedy, 2003: 101). Según dicha teoría, lo primero que han de hacer quienes refutan algo es la crítica de los que lo afirmaron, añadiendo a continuación la exposición del hecho; es decir, justamente

lo que hace el párrafo 1 del ejercicio práctico, según hemos explicado. Y tras la crítica y la exposición del hecho deben seguir los argumentos, los cuales han de servirse de los siguientes principios de argumentación: primeramente, la oscuridad y la inverosimilitud; luego la imposibilidad, la inconsecuencia y la inadecuación; y finalmente el principio de inconveniencia.

Pues bien, los sucesivos argumentos manejados por el ejercicio ya han sido glosados. En cuanto a los principios de argumentación propugnados por la preceptiva retórica, hemos ido insinuando ocasionalmente su presencia en el desarrollo de los párrafos correspondientes del ejercicio: los principios de oscuridad y de inverosimilitud ya desde el comienzo del argumento (2) referente al perdido enamoramiento de Áyax o la interrogación retórica sobre el argumento de la violación (3) en el lugar sagrado. El principio de la imposibilidad lo podemos ver reflejado en el argumento (4) relativo a cómo Áyax podría haberse comportado y no lo hizo: él podría haber obtenido a su amada en pago por su labor durante la guerra y por la prudencia demostrada si hubiera refrenado sus instintos, mientras que, según realmente actuó, se veía privado de ella. Los principios de inconsecuencia e inadecuación pueden entrecruzarse en el argumento (5) sobre la reacción de los griegos ante el sacrilegio de Áyax, el cual incluye el principio de inconveniencia al mismo tiempo: ante la ofensa de la diosa la única reacción de los griegos fue un gran silencio y todo su interés se centraba en hacerse a la mar, mientras que el adivino explicaba que no era el momento, sin reconciliarse antes con la diosa; o bien en el argumento (6) según el cual, cuando los griegos supieron lo ocurrido, condenaron a muerte a Áyax, pero en vez de ejecutarlo al instante dejaron que se refugiara en los altares.

Del principio de inconveniencia, así como del de inconsecuencia e inadecuación, no fáciles de distinguir entre sí, se puede vislumbrar asimismo su proyección en los tres últimos argumentos (7-9) del ejercicio, de los cuales el primero aduce que, si los griegos ayudaron a Áyax a salvarse, ese comportamiento no sería propio de hombres griegos, y que si de verdad estos hubieran querido castigarlo, lo habrían capturado arrastrándolo incluso fuera del altar, con toda justicia y sin por ello profanar ni el altar ni a la diosa. En el argumento (8) acerca de la discusión entre Menelao, partidario de emprender el regreso de Troya cuanto antes, y Agamenón, que abogaba por reconciliarse antes con la

diosa ofendida, el ejercicio se pregunta qué era lo que tanto apremiaba a Menelao una vez que tenía ya aquello por lo que todo se había llevado a cabo, Helena; más lógico sería que eso lo sintiese Agamenón por añoranza de Clitemnestra. En el siguiente argumento (9) tampoco ve el autor del ejercicio que Atenea supiera cobrarse su propia justicia al desencadenar una tormenta por la cual Menelao perdió muchas naves, pero a él lo hizo arribar a Egipto, de donde regresó más tarde; de modo que, inconsecuentemente, se salvaba el que debía morir y perecían quienes no eran culpables.

4. CONFIRMACIÓN DE LO QUE CUENTAN DE ÁYAX DE LOCROS

El ejercicio consta básicamente de los mismos tópicos argumentales que el ejercicio de refutación correspondiente, solo que, tal vez por partir en este caso de lo tradicionalmente establecido, los tópicos son tratados de manera más sumaria. Al centrarse en la defensa de la historia transmitida (por la *Ilíada* en este caso), el ejercicio retórico se sirve curiosamente de argumentos a favor de hechos delictivos como el abuso sexual o su justificación en base a una situación tan particular como es el estado de la guerra, la atenuante por enajenación mental que la pasión produce, comparable a la de la pobreza en el caso de un robo con sacrilegio, o incluso de un tema como el de la emigración en el caso de Menelao errante, temas que siguen sonando enormemente actuales y conflictivos en el mundo que desgraciadamente nos rodea.

El primer párrafo de la composición tiene por objeto negar de antemano el contenido de composiciones como la anterior, atribuyendo ser reos de los mismos cargos de los que ellos acusan, esto es, mentir y negar los hechos ocurridos, a quienes afirman que Áyax no se atrevió a hacer lo que hizo con Casandra y que no ocurrió nada de lo que vino luego.

El primer argumento de confirmación de la acción atribuida a Áyax en la *Ilíada* es de índole moral, como en el ejercicio de refutación, y la lógica del razonamiento responde como allí a la figura de un entimema, empezando igualmente por una serie de preguntas retóricas solo que encadenadas en forma de *gradatio* y, por supuesto, de sentido contrario, a saber, qué tendría de extraño que una muchacha (sc. Casandra)

destacara por su belleza, que un soldado (sc. Áyax) se quedara prendado de ella nada más verla, se enamorara locamente y se uniera sexualmente a ella en cuanto pudo, dice el rétor evitando sutilmente la palabra violación. Y la lógica de la negación de la cuestionada extrañeza se basa en aplicar a la guerra de Troya lo que suele ser la actitud característica de los hombres en una situación bélica (2): los vencedores, una vez conquistada la ciudad enemiga, se comportan de modo insolente con todo lo de los vencidos y, mientras que a los demás les apetecían otras cosas y se adueñaban de ellas, Áyax se encaprichó de Casandra, ya que lo que la lucha de los griegos perseguía era poder hacer con las mujeres de sus enemigos lo que ellos hicieron con Helena, pagándoles con la misma moneda⁴.

Tras la contrargumentación moral viene, correspondiendo de nuevo al siguiente argumento del ejercicio de refutación, la contrargumentación religiosa (3), que al sacrilegio de Áyax contra Atenea replica con la fuerza poderosa del amor, un sentimiento impulsado igualmente por un dios, Eros en este caso, cuyos afilados dardos vencen el respeto debido a la diosa con una fuerza superior a cualquier otra cosa, dado que todos los adúlteros saben que no podrán ocultar su delito y sufrirán pena de muerte, y sin embargo no renuncian a correr el riesgo. La fuerza del amor deviene, pues, en el principal argumento de la defensa de la acción de Áyax, mediante una hábil *praeteritio* que, asegurando que no hace falta hablar de ello para comprenderlo, pasa a comparar su gran poder respecto del que ejerce la pobreza en el caso de un ladrón sacrílego, un ejemplo tan próximo precisamente a aquel del que se está tratando. Y concluye el argumento (4) con una nueva pregunta retórica que de forma indirecta niega que nadie ignore que la fuerza del amor es superior a la falta de dinero, de modo que Áyax no actuaría guiado por la razón, sino por el deseo, el cual, aventura el rétor yendo en su defensa del héroe un paso más allá del referido marco entimemático, tal vez le hizo ver además que Atenea había abandonado la ciudad conquistada y por tanto en su ausencia el templo en nada se diferenciaba de cualquier lugar profano.

⁴ Lo cual se entiende muy bien en el ideario moral griego, porque el hacer bien a los amigos y mal a los enemigos era un principio fundamental de su código ético, cf. Falivene (1981).

Siguiendo el paralelo con el ejercicio de refutación, el hilo argumental pasa entonces del tipo de argumentos al agente del que emanan, en este caso como allí el ejército griego, cuya acción, así como la intervención del adivino Calcante, es referida ahora con mucho más detalle (5). Comienza denegando la suposición de la frase anterior sobre Atenea, en el sentido de que, lejos de abandonar esta su templo, la diosa se hallaba dentro, dolida y pensando que el acto impío era obra de todos los griegos, que no lo habían impedido. Y de ahí el papel del adivino Calcante (superfluo en opinión del ejercicio de refutación, como vimos), el cual sabía lo que a los demás se les escapaba (6): aunque supieran lo de Casandra, tal vez pensaban que, al igual que los dioses perdonan otros delitos, la diosa no reclamaría el castigo por este o bien lo sufriría solamente su autor; de modo que, enumera de nuevo el ejercicio, la alegría de la victoria, el afán de obtener un buen botín, el tener el mar a la vista y el no querer enturbiar la dicha presente harían que dejaran de pensar en lo ocurrido y se precipitaran a las naves. Pero Calcante (7), que conocía la voluntad de los dioses, que con su arte ya había librado a los griegos de la peste y que percibía la cólera de la diosa –justifica triplemente el rétor dando la réplica a su cuádruple justificación de la actitud de los griegos–, previendo que iba a suceder algo terrible y aconsejando buscar remedio, tomó la palabra para explicar el estado de la diosa contra ellos por la afrenta recibida. Entonces (8) ellos se precipitaron sobre el culpable y él sobre el único refugio a la vista, los altares, ellos por temor a la diosa y él por eludir el castigo, pues sacar por la fuerza a alguien aferrado a un altar no es legítimo para los griegos: (9) no tendría sentido censurar y practicar los mismos actos, es decir, que ellos consideraran terrible el desprecio por la diosa y privaran a los altares de su privilegio imitando el delito de Áyax con el que ellos cometían contra este, según cierra brillantemente el rétor este nuevo entimema.

Finalmente, correspondiendo al penúltimo párrafo del ejercicio de refutación (*Ref.* 8), en el que los protagonistas de la argumentación retórica son el comandante en jefe del ejército, Agamenón, y su hermano Menelao, el real desencadenante de la guerra por culpa de su esposa Helena, también aquí la argumentación concierne a los dos Atridas (10), cuya opinión no fue la misma en la asamblea que tuvo lugar tras salvar a Áyax. En este caso el hermano mayor y al frente de las tropas habría

contemplado lo que sería mejor para todos, mientras que Menelao consideró mejor lo peor, contraposición explicada por el rétor por una serie de motivos que van (11) de haber recuperado a Helena y no verse ya obligado a obedecer a Agamenón, a la prisa por la mutua restitución entre su mujer y su casa, con todo lo que ello implica; y así defiende frente a su hermano, que aconsejaba quedarse, la necesidad de hacerse a la mar, anteponiendo a los intereses de los demás los suyos propios, concluye el retórico paralelismo. Y no se dio cuenta Menelao de su error –aclara el rétor en retórica *gradatio* de sus consecuencias, opuesta por cierto a la explicación del parágrafo homólogo de la refutación (9)– hasta que (12), ya embarcado, vio la mayor parte de sus naves destruidas, que en vez de a Lacedemonia era llevado a Egipto, dolorido por la muerte de sus hombres, compadecido de sí mismo en tierra extraña y, el mayor de los castigos, sin haber logrado aquello por lo que se había apresurado. Y del posterior retorno de Menelao de Egipto a Esparta, invocado en el ejercicio de refutación y tradicionalmente referido, ni una palabra, añadiríamos nosotros.

Por último, un breve epílogo enjuicia la acción divina al igual que el del ejercicio de refutación enjuiciaba la inacción de Atenea, solo que en sentido contrario y, en un patético resumen, extrae las consecuencias morales del castigo divino de Menelao, lección moral de gran valor escolar sin duda, no lo perdamos de vista. En una última enumeración (13), de entre los diversos castigos que los dioses imponen a los hombres, pobreza, privación de sus hijos, mutilación de miembros, la muerte o la vida errante, este último castigo habría sido el recibido por Menelao, lejos de su patria, avergonzado ante los vivos por causa de los muertos y forzado a llamar a puertas extrañas en lugar de ocupar el trono de Esparta.

4.1. *Esquema argumentativo de la confirmación del episodio de Áyax según la teoría progimnasmática*

Al igual que en el ejercicio de refutación, también en el de confirmación del mismo episodio iliádico se pueden vislumbrar los elementos que componen la escueta preceptiva retórica sobre este *progýmasma*, sin salirnos de nuevo de la formulación de Aftonio (13-14 Sp.; cf. Reche Martínez, 1991: 229; Kennedy, 2003: 103). De dichos compo-

nentes, opuestos a los de la refutación como prescribe Aftonio, los dos primeros son el elogio de quien afirmó la historia y la exposición del hecho en el lugar correspondiente. En este caso ambos componentes aparecen en el primer párrafo del ejercicio. La exposición del hecho, sin duda por ser bien conocido por la *Iliada* y también por haber sido ya referido por el ejercicio de refutación, se limita a aludir a «lo que Áyax hizo con Casandra y todo lo que vino después»; en cuanto al elogio del que refirió la historia, se lleva a cabo de manera indirecta, mediante el conocido procedimiento retórico que consiste en negar lo contrario de lo que se quiere afirmar, esto es, no alabando al que contó el suceso, sino tachando de ser reos de los cargos de los que ellos acusan, a saber, mentir y negar los hechos acaecidos, a los que dicen que Áyax no osó hacer lo que hizo con Casandra, es decir, al autor del correspondiente ejercicio de refutación, en este caso.

Tras los citados componentes siguen en la propedéutica retórica del *progýmnasma* los principios de argumentación, que han de ser también opuestos a los seguidos en el ejercicio de refutación; de modo que, en lugar de los principios negativos de oscuridad, inverosimilitud e imposibilidad por los que se rige la argumentación refutativa, serán los principios positivos de claridad, de verosimilitud y de posibilidad los que aquí imperen; y en lugar de los principios argumentativos de inconsecuencia, de inadecuación y de inconveniencia, propios de la refutación, rigen aquí los principios contrarios de consecuencia, adecuación y conveniencia. El primer grupo de principios argumentativos, de los cuales ya hemos dicho que no siempre es fácil distinguir entre uno y otro, sirve sin duda de base al primero de los argumentos esgrimidos en el ejercicio, al que antes hemos señalado por su índole moral y del cual el comienzo se expresa mediante la interrogación retórica «Pues, en primer lugar, ¿qué hay de extraño...» y sigue: que una muchacha destacara por su belleza, que un soldado se prendara de ella al verla y que, loco de amor, se uniera sexualmente a ella en cuanto pudo, pues, así como a los demás les apetecían otras cosas, Áyax solo perseguía a Casandra, que era lo que en realidad la lucha de los griegos pretendía (aventura por su cuenta el autor del ejercicio): pagar a los enemigos con la misma moneda haciendo con sus mujeres lo que ellos hicieron con Helena.

Los mismos principios de claridad, verosimilitud y posibilidad parecen servir de base al siguiente argumento, el que discute la supuesta irreligiosidad que a la acción de Áyax atribuye un ejercicio como el de refutación, según antes hemos visto. El argumento consiste, en efecto, en que la falta de respeto a Atenea mostrada por el héroe fue impulsada por una fuerza superior, la de Eros, el dios del amor, más fuerte que cualquier otra cosa, como lo demuestra el caso de los adúlteros, que no pueden evitar su delito, y más fuerte que la pobreza que mueve a un ladrón sacrílego, aun seguro de que la cólera divina le ha de alcanzar. Eso hizo pues Áyax forzado por el deseo, el cual acaso también, añade a mayores el autor como en el argumento anterior, le hizo ver que la diosa había abandonado la ciudad conquistada y por tanto el templo no era ya un lugar sagrado.

El siguiente argumento, el que, en paralelo con el argumento correspondiente del ejercicio de refutación, traslada el protagonismo del episodio homérico de Áyax al conjunto de los griegos, parece comenzar razonando según los principios de claridad, verosimilitud y posibilidad para pasar luego a los de consecuencia, adecuación y conveniencia, de acuerdo con una lógica que empieza explicando cómo la diosa se hallaba en realidad dentro del templo y, ofendida, atribuía el acto impío al conjunto de los griegos, que no lo habían impedido, tal vez pensando estos que, según los dioses perdonan otros delitos, tampoco la diosa haría pagar por este, o pagaría solamente su autor, de modo que, con la alegría de la victoria y sus consecuencias, dejarían de pensar en el suceso y se lanzaron a las naves. Solo el adivino Calcante, que percibía la cólera de la diosa y sus consecuencias, aconsejó buscar remedio a la culpa, de modo que los griegos se precipitaron sobre el culpable y este buscó refugio en los altares; y sacar por la fuerza a alguien que se aferra a un altar, máxime tratándose de un caudillo de la categoría de Áyax, no era legítimo; ni se podía censurar y practicar los mismos actos, e imitar el delito de Áyax cometiendo contra Áyax lo mismo que él cometió.

Una similar secuencia de principios de argumentación, de verosimilitud primero y de adecuación después básicamente, parece advertirse en el siguiente componente argumentativo del ejercicio, que ahora, una vez Áyax a salvo, se extiende sobrepasando gratuitamente el tema de Áyax y enmarcándolo en el relato superior del regreso de los griegos. Sitúa la decisión a tomar en manos de los dos Atridas, el

soberano Agamenón y su hermano Menelao, cuya opinión al respecto no era acorde. El hermano mayor y responsable de las tropas pensaba en el bien común y era partidario de quedarse y reconciliarse con la diosa, a diferencia de su hermano, quien, una vez recuperada Helena, tenía prisa por volver con ella a casa y con egoísta criterio se oponía a la opinión de su hermano; y no se dio cuenta Menelao de su error hasta que, ya embarcado, vio la mayor parte de sus naves destruidas y sus hombres ahogados, y cómo en vez de a Lacedemonia era llevado a Egipto y aherrojado en tierra extraña recibía el mayor de los castigos: no haber logrado aquello por lo que se había apresurado. El breve epílogo sobre el final paradójico de Menelao, y totalmente al margen del episodio de Áyax si no fuera por el hecho de que extrae una lección moral en forma del castigo enviado a los griegos en la persona del héroe Atrida, refiere cómo los dioses castigan de distintas maneras a los hombres y a Menelao lo castigaron a tener que andar de puerta en puerta en vez de ocupar su trono de Esparta.

5. CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores hemos visto cómo los catorce ejercicios comprendidos en el repertorio de *progymnasmata* atribuido al rétor Libanio (s. IV d. C.), según la versión teórica más extendida, la del rétor Aftonio, discípulo de Libanio, constituyen el número de los ejercicios preliminares de la enseñanza de la retórica griega, que tanta vigencia tuvieron por supuesto en la enseñanza griega y latina (cf. Berardi, 2017), pero también en la enseñanza occidental en general, con frecuencia a través de las órdenes religiosas más influyentes en la Edad Media y el Renacimiento, y en algunos casos casi hasta nuestros días (Arcos Pereira, 2021; Fernández Delgado, 2023); y de los catorce ejercicios, solamente los cinco que por definición no pueden tratar temas míticos –la fábula (*mythos*), la sentencia (*gnóme*), el lugar común (*koinòs tópos*), la tesis (*thésis*) y la defensa de ley (*nómou eispforá*)– más la anécdota (*chreía*), que se atribuye siempre a personajes históricos, no contienen temas homéricos. En los otros ocho ejercicios –relato (*diégema*), refutación (*anaskeué*), confirmación (*kataskeué*), encomio (*enkómion*), vituperio (*psógos*), comparación (*sýnkrisis*), etopeya (*ethopoía*) y descripción (*ékphrasis*)– los temas homéricos son los más numerosos, con la excep-

ción del relato (solamente tres de los cuarentaiún breves y variados tratamientos míticos y alguno histórico con los que tienen que competir) y la descripción (tres muestras, que han de competir no solo con otros temas míticos sino también con pinturas, alguna escultura, hechos de la naturaleza, ceremonias o sucesos característicos, hasta un total de treinta).

De toda esta abundancia de temas homéricos en los *progymnasmata* hemos visto también cuáles son los temas predilectos y cuál es su distribución entre los diferentes tipos de ejercicios, incluida la muy superior representación de los temas de la *Ilíada* sobre los de la *Odisea* y en qué ejercicios inciden estos. También hemos visto la representación relativa de los temas homéricos en según qué clase de ejercicios de los catorce de la lista y, en particular, la flagrante contradicción, así como el grado de sofisticación al que en ocasiones se ve sometido el tratamiento de los héroes más conocidos. En segundo lugar, a modo de ejemplo, hemos tratado de ilustrar una de esas difíciles muestras de tratamiento retórico contradictorio glosando el juego argumentativo que se establece en la pareja de refutación/confirmación sobre el tema iliádico de Áyax de Locros y su violación de Casandra en el templo de Atenea, confrontándolo al mismo tiempo con la teoría progimnasmática de este doble ejercicio, con el fin de observar el grado de fidelidad entre la teoría y la práctica.

La conclusión, pues, no puede ser otra que la confirmación con datos tangibles de la enorme influencia que la poesía homérica ha ejercido no solo en las primeras etapas de la enseñanza según ha demostrado el testimonio de un gran número de papiros escolares (Cribiore, 1996), sino en la importante etapa de la enseñanza progimnasmática, fase de iniciación previa a la enseñanza superior de la retórica y a la que seguramente llegaban todavía muchos de los alumnos que habían pasado por las sucesivas clases del *grammatistés* y el *grammatikós*, y en la cual probablemente se quedaban ya incluso muchos de los futuros escritores y oradores (Marrou, 1970). Sin duda ello explica en parte la enorme presencia de los temas y la influencia homérica no solo en los ejercicios progimnasmáticos y en muchos papiros homéricos más o menos coetáneos (Fernández Delgado, 1994), sino también en la literatura y cultura griega en general, ya desde la época arcaica (poesía lírica) y clásica (tragedia, Heródoto...), en sus sucesivos «renacimientos» de la época

helenística (Apolonio Rodio, Calímaco, Teócrito...) e imperial, empezando por las llamadas Segunda y Tercera Sofística (Whitmarsh, 2001; Kindstrand, 1973; Bouquiaux-Simon, 1968; Díaz Lavado, 1993; Manolea, 2022; Kim, 2022).

Un colofón práctico a seguir del estudio de los *progymnasmata* y su frecuente, variada, ingeniosa e incluso sofisticada utilización del material homérico es el juego que este tipo de ejercitación puede dar todavía hoy, por ejemplo, en los primeros cursos de Griego de los estudios de Filología Clásica o bien en cursos monográficos, de máster o de doctorado, sobre educación en la Antigüedad, ya que reúne, por un lado, una aproximación al mundo homérico en un lenguaje asequible, lúdico y reflexivo al mismo tiempo cual es el de los *progymnasmata*; por otro lado el aprendizaje, por una vía amable y atractiva, de las técnicas retóricas de la argumentación en las distintas modalidades que puede adoptar el discurso hablado o escrito, un aprendizaje este inexplicablemente abandonado y hasta a veces vilipendiado (ya se sabe ¡mera retórica!) en el mundo actual, un mundo en el que, paradójicamente y con menos fundamento, vemos proliferar talleres de aprendizaje de escritura literaria, posgrados en oratoria o sin más nos vemos acosados por eslóganes y técnicas propagandísticas de todo tipo que con frecuencia hacen un uso muy elemental de este tipo de recursos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARCOS PEREIRA, Trinidad (ed.) (2021): *Retórica e ideología en las aulas del Humanismo: los progymnasmata*. Vigo: Ed. Academia del Hispanismo.
- BERARDI, Francesco (2017): *La retorica degli esercizi preparatori: Glossario ragionato dei Progymnasmata*. Hildesheim-Zürich-New York: Olms.
- BOUQUIAUX-SIMON, Odette (1968): *Les lectures homériques de Lucian*. Bruxelles: Palais des Académies.
- CRIBIORE, Raffaella (1996): *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*. Atlanta: Scholars Press.
- DÍAZ LAVADO, Juan Manuel (1993): «Homero y la Segunda Sofística. El texto homérico a través del testimonio de Plutarco». *Anuario de Estudios Filológicos*, 16, 71-90.

- FALIVENE, Maria Rosaria (1981): «Il codice della reciprocità nella poesia alessandrina». *Quaderni urbinati di cultura classica*, 37.3, 87-104.
- FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio (1994): «Hexametrische ethopoíai auf Papyrus und anderen Materialien». En Bülow-Jacobsen, Adam (ed.): *Proceedings of the XX International Congress of the Papyrologists*. Copenhagen: Museum Tusculanum, 299-305.
- FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio (2023): Reseña, Arcos Pereira (2021). *Tempus*, 53, 87-92.
- FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio y PORDOMINGO, Francisca (en prensa): «Homer at the Greek School». *Euphrosyne*.
- GIBSON, Craig A. (2008): *Libanius's Progymnasmata: Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- HEATH, Malcolm (2022): «Homer in the Theory and Teaching of Rhetoric». En Manolea (2022: 143-162).
- KENNEDY, George A. (2003): *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Leiden: Brill.
- KIM, Lawrence (2022): «Homer in the Second Sophistic». En Manolea (2022: 164-188).
- KINDSTRAND, Jan Fredrik (1973): *Homer in der Zweiten Sophistik*. Uppsala: Uppsala Univ.
- MAEHLER, H. (2009): «Ilias und Odyssee als Objecte der Forschung in der Antike». En Römer, Cornelia (ed.): *Das Phänomenon Homer in Papyri, Handschriften und Drucken*. Wien: Phoibos, 19-27.
- MANOLEA, Christina-Panagiota (ed.) (2022): *Brill's Companion to the Reception of Homer from the Hellenistic Age to Late Antiquity*, Leiden-Boston: Brill.
- MARROU, Henri Irénée (1970): *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris: Seuil.
- PATILLON, Michel y BOLOGNESI, Giancarlo (eds.) (1997): Aelius Théon. *Progymnasmata*. Paris: Belles Lettres.
- PIZZONE, Aglae (2022): «The Quest for Meaning: Homeric Quotations in Synesius of Cyrene and Libanius». En Manolea (2022: 189-208).
- RECHE MARTÍNEZ, M.ª Dolores (1991): *Teón. Hermógenes. Aftonio. Ejercicios de retórica*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos.
- UREÑA BRACERO, Jesús (2007): «Homero en la formación retórico-escolar griega: etopeyas con tema del Ciclo Troyano», *Emerita*, 67.2, 315-338.

- UREÑA BRACERO, Jesús (2008): «Algunas consideraciones sobre la autoría de los *progymnasmata* atribuidos a Libanio». En Fernández Delgado, José Antonio *et al.* (eds.): *Escuela y literatura en Grecia Antigua*. Cassino: Università di Cassino, 645-689.
- WEBB, Ruth (2010): «Between poetry and rhetoric: Libanius' use of Homeric subjects in his *Progymnasmata*». *Quaderni urbinati di cultura classica*, 95.2, 131-152.
- WHITMARSH, Tim (2001): *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*. Oxford: OUP.

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca
jafdelgado@usal.es
<https://orcid.org/0000-0003-1977-0024>

SOBRE EL JAPONESISMO *MANGA*: ESTUDIO HISTÓRICO Y PRIMERAS DOCUMENTACIONES

RAFAEL FERNÁNDEZ MATA
Universidad de Córdoba

Resumen

En este artículo analizamos la etimología, la historia y los primeros usos textuales y lexicográficos del préstamo de origen japonés *manga*, cuya acepción actual se documenta por primera vez en español a finales de la década de 1980. Este vocablo ha sufrido una modificación semántica y formal en la lengua prestataria, lo cual se ha visto reflejado en las adaptaciones occidentales: durante el XIX, en japonés se articulaba *mangwa*, pero en las postrimerías de ese mismo siglo se completó la reducción a *manga*. En la década de 1810, el artista nipón Hokusai utilizó *mangwa* (con el significado de ‘bosquejos al azar’) para titular una colección impresa de su obra pictórica; hasta cierto punto, ese valor semántico se mantuvo hasta los primeros decenios del siglo XX. Ya a mediados del siglo pasado, se produjo el renacimiento del concepto de la mano de *mangakas* como Osamu Tezuka, a quien la bibliografía especializada considera el verdadero creador del manga actual.

Palabras clave: japonesismo, préstamo, manga, *mangwa*, lexicografía, historia de la lengua española.

ON JAPANESE LOANWORD *MANGA*: HISTORICAL STUDY AND FIRST DOCUMENTATIONS

Abstract

In this paper we analyse the etymology, the history and the first textual and lexicographical uses of the Japanese loanword *manga*, whose current meaning is documented for the first time in Spanish at the end of the 1980s. This word has undergone a semantic and formal modification in the borrowing language, which has been reflected in the Western adaptations: during the 19th century, in Japanese it was articulated as *mangwa*, but in the late 19th century the reduction to *manga* was completed. In the 1810s,

the Japanese artist Hokusai used *mangwa* (meaning ‘random sketches’) to title a printed collection of his paintings; to some extent, this semantic value was retained until the early decades of the 20th century. Already in the middle of the last century, the concept was revived by *mangakas* such as Osamu Tezuka, who is considered by the specialized literature to be the true creator of present-day manga.

Keywords: Japonésismo, Loanwords, Manga, *Mangwa*, Lexicography, History of the Spanish Language.

1. INTRODUCCIÓN

Mediante esta investigación, que sigue la estela metodológica aplicada en trabajos anteriores (Fernández Mata, 2023), trataremos de despejar aquellas incógnitas relativas al estudio histórico del japonésismo artístico *manga*. Para conseguir toda la información posible, hemos adoptado una metodología ecléctica, deductiva y con una retroalimentación constante. En primer lugar, hemos extraído los datos de las siguientes fuentes hispánicas: recursos lexicográficos para la historia de la lengua española (DCECH y NTLLE), diccionarios del español actual, para cualquier información histórica (DVUA, DEA, DLE 2001, GDUEA, DUEAE, NDVUA, DUE, DClave y DLE 2014), corpus (CDH, CORDE, CORDIAM, CREA y CORPES XXI) y la *Hemeroteca digital* (HD) de la Biblioteca Nacional de España. Para ampliar nuestras pesquisas, hemos considerado las descripciones en otras lenguas, como el inglés (MWCD y OED), francés (DFL, PR, TLFi y DHLF), portugués (DHLP, DPLP, CLP y GLA) e italiano (DEVOLI, *Zingarelli* y DELI). También hemos contado con la información actual e histórica de tres obras japonesas: los diccionarios monolingües *Daiyirín* y *Daiyisén digital*, así como la EN. En último lugar, hemos consultado la tesis de Knowlton (1959) y el artículo de Prieto (2007), quienes proporcionan información semántico-histórica de un gran listado de japonésismos.

2. ANÁLISIS HISTÓRICO DE MANGA

Esta voz fue registrada por vez primera en una obra lexicográfica académica en la 23.^a edición del DLE 2014 (no incluyen este préstamo el DCECH ni el NTLLE). Sin embargo, se describe con anterioridad en otros

diccionarios, en 1994 (DVUA), 2001 (GDUEA), 2003 (DUEAE y NDVUA) y 2012 (DClave).

Al tratarse de una voz homónima, resulta sumamente complejo su rastreo en los diferentes corpus; en el CDH y el CORDE no hay constancia de este préstamo; el CREA documenta su primer uso en 1995: «El salón [...] estará dedicado al “manga” (historieta japonesa)» (*La Vanguardia*, España, 30 de junio de 1995). No obstante, el DVUA ofrece un ejemplo anterior: «los *manga* se alojaban en el interior de los sentimientos» (*Muy Interesante*, España, agosto de 1993). Gracias a la HD, podemos adelantar su documentación a marzo de 1988: «Las relaciones entre el manga¹ y el comic europeo son casi inexistentes» (*La Luna de Madrid*, España); «Llaman “manga” a los comics [...]. Los “manga” tienen cada vez más éxito en las clases» (*Diario de Mallorca*, España, 9 de marzo de 1988)². En otras lenguas romances³, las primeras documentaciones se sitúan próximas a las hispánicas: en italiano, 1987 (*Zingarelli*) o 1992 (DEVOLI); francés, 1991 (PR)⁴.

Los descriptores históricos del MWCD y del OED sostienen que el primer registro con su acepción actual, ‘cómic de origen japonés’ (DLE 2014), se sitúa cerca de 1951. Precisa el OED que su primera referencia en inglés (con la forma *Manga*) procede del *Dictionary of the Arts; with an Introd. by Eric Partridge* de Martin Leon Wolf. Dada la naturaleza lexicográfica de esta documentación, deberían existir usos textuales anteriores, los cuales se confirman en el apartado de información

¹ En el texto de la HD nunca se utiliza la cursiva; dado que *comic*, en el mismo texto, aparece sin tilde y sin cursiva, creemos que estas dos voces pudieron ser transcritas en cursiva para marcar su cualidad de extranjerismo.

² A fin de optimizar nuestra búsqueda, introdujimos en la ecuación el japonésismo relacionado «mangaka» < 漫画家, ‘persona que trabaja dibujando manga’ (*Daiyisén digital*). Jamás ha sido inventariado por ninguna obra lexicográfica hispánica o extranjera de las mencionadas en este artículo. Tampoco encontramos información en los corpus históricos del español. Actualizamos los datos de Fernández Mata (2016: 466 y 468), puesto que la nueva versión del CORPES XXI documenta un registro anterior a nuestra propuesta, que lo situaba en 2010; esta primera documentación, también mexicana, se adelanta a 2001: «las tres diosas creadas por el mangaka (dibujante de historietas, en japonés), Kosuke Fujishima». La HD detecta su primer uso, transcrito *mangaka*, el 24 de noviembre de 1995 (*Diari de Sabadell*, España).

³ Desconocemos la situación para la lengua lusa, ya que esta voz no cuenta con descriptor histórico-etimológico ni en el DHLP ni en el DPLP. Tampoco está catalogado en el GLA.

⁴ No describen esta voz el TFLi, el DHLF ni el DELI.

etimológica del mismo OED, que localiza dos usos de finales del XIX, pero con el significante *Mangwa*: el primero, de 1884, pertenece a la traducción inglesa del libro de viajes escrito por el geógrafo alemán Johannes Justus Rein, en el que leemos: «The celebrated painter, Hokusai, represents them in his *Mangwa* (Sketch-book)» (Rein, 1884: 264). Se respeta la grafía original (de 1881), que podría considerarse, por el momento, la primera muestra de este préstamo en una lengua occidental: «Der berühmte Maler Hokusai stellt dieselben in seinem *Mangwa* (Skizzenbuch)» (Rein, 1881: 303). El otro se sitúa en 1888, en una publicación periódica editada por Siegfried Bing y titulada *Artistic Japan*, en la que se dice: «It is a page taken from his *Mangwa*»⁵. En este apartado del OED, se avisa que el vocablo japonés fue popularizado como *mangwa* por el artista Katsushika Hokusai en el título de los tres volúmenes de dibujos publicados a partir de 1812⁶. Por lo que concierne al proceso histórico de *manga* en inglés, el OED lo describe como sigue: del japonés *manga* (desde 1799 o anterior), proveniente a su vez de una adaptación del chino, con articulación *mangwa*.

El étimo *manga* se transcribe en japonés con los ideogramas 漫画, articulados aproximadamente *manga*. El problema radica en la pronunciación de este último: ¿por qué el artista japonés Katsushika Hokusai empleó *mangwa* alrededor de 1812?, ¿por qué el OED sostiene que su articulación era *manga* ya desde 1799 o incluso antes? Según Frellesvig (2010: 170), *gwa* terminó formando parte del sistema fonológico japonés como consecuencia de la ingente entrada de préstamos de la lengua

⁵ De acuerdo con el OED, esta forma se encuentra en el volumen I, n.º 3, pág. 28. No obstante, la grafía que se debería haber utilizado es *Man-gwa*, pues así lo comprobamos en la referencia citada. En este mismo volumen, encontramos *Man-gwa* en las páginas 12, 13, 28, 31, 34, 36, 45, 47, 48, 54 y 55, pero *Mang-wa* en la página 10 (quizá por errata).

⁶ Thompson (2015: 19) sostiene otros datos: «By far the most popular of all the picture books [...] was the multivolume series *Hokusai Sketchbooks* (*Hokusai manga*), published in ten volumes from 1814 to 1819, with five volumes added in 1834 to 1878». Gonse (1883: 329) parece tener la respuesta: «Les quatorze cahiers de la *Mangoua* [...] ont paru séparément en l'espace d'une quarantaine d'années. Le premier cahier parut, non pas en 1810, comme on le croit généralement, mais en 1814; la préface qui accompagne le premier tirage porte la date de 1812; l'éditeur, Katano Toshiro [...] dit dant la postface du XV^e volumen (supplément), publié il y a quelques années avec ce qui restait de dessins non utilisés, que le premier volume avait été publié en 1814». Según indica, se basó en fuentes inglesas, francesas y americanas, pero no las especifica (Gonse, 1883: 88).

china, los cuales obligaron a la adopción y aclimatación de sonidos foráneos. Este cambio hubo de producirse a lo largo del periodo que Frellesvig denomina *Early Middle Japanese*, y que ubica entre el 800 y el 1200. La articulación se mantuvo durante un tiempo en el japonés moderno (desde el 1600 en adelante), pero las sílabas *gwa* y *ga* acabaron confluyendo en *ga*. Pese a que el proceso se completó a finales del siglo XIX, algunos dialectos, como el de Kansai, todavía conservan la articulación antigua (Frellesvig, 2010: 311, 387 y 415).

Por tanto, puede que verdaderamente el artista japonés articulara *mangwa* en el Japón de la década de 1810, pero tal vez, para cuando se produjeron las primeras transcripciones europeas del término (1881, 1884 y 1888), este se había reducido a *manga*, de modo que aquellas mantendrían *w* solo por respetar el nombre con el que el propio Hokusai hacía referencia a sus trabajos. De acuerdo con la EN, el significante utilizado por Hokusai venía a sustituir al término sinónimo 漫筆 (articulado en la actualidad aproximadamente como *mampitsu*), y cuyo significado es ‘anotaciones aleatorias’.

En Larousse (1873) no hallamos ninguna referencia al término *manga* / *mangwa*, pero sí se menciona a Hokusai en el segundo suplemento (Larousse, 1888: 1390; el primero, de 1878, no describe los datos buscados), e incluso se emplea un japonésismo (*sourimono*)⁷. En cuanto a *La Grande Encyclopédie*, no se incluye *manga* / *mangwa* (Berthelot *et al.*, 1896), pero sí se menciona en la descripción de Hokusai en el tomo 20 (Berthelot *et al.*, 1894: 186): «Il habita tour à tour Nagoya, où demeurerait l'éditeur de la *Mangoua* et de ses principales œuvres, et Yédo. [...] Ses œuvres de librairie les plus célèbres sont: d'abord les quatorze cahiers de la *Mangoua*».

Thompson (2015: 19) sostiene que los libros artísticos de Hokusai fueron un gran éxito en Japón, y que de allí fueron llevados a Europa. Concluye: «Some years later, around 1859, the “discovery” of a volumen of *Hokusai Sketchbooks* by French artists began the Japonisme craze». En esta línea se mueve el segundo suplemento del *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Larousse, 1888: 1453-1454), donde se aducen

⁷ Según el OED, el *surimono* es un ‘grabado en color de pequeño tamaño que se utiliza para felicitar o celebrar una ocasión especial’.

las razones sociohistóricas que explican la fama de los pintores japoneses en Occidente:

Jusqu'à l'Exposition de 1867, l'art japonais était, pour ainsi dire, resté ignoré de la France, de l'Europe même. On ne le jugeait que par des spécimens isolés qui ne permettaient aucune idée d'ensemble et qui ne laissaient point apprécier son importance capitale, son entente supérieure de la décoration. L'Exposition de 1878, et celle, uniquement japonaise et rétrospective, organisée chez M. Georges Petit⁸ en avril 1883, eurent pour effet d'achever la révélation, et l'on put se rendre compte de la valeur de tels exemples par l'empressement que l'industrie mit à s'en inspirer. En même temps, des artistes, des littérateurs, des érudits tels que MM. Jules et Edmond de Goncourt, Philippe Burty, Théodore Duret, Gonse, se vouaient à l'étude de l'art japonais et le dernier lui consacrait, en 1883, un important ouvrage⁹, véritable monument élevé à la gloire de ces Athéniens de l'extrême Orient. [...] Le même M. Bing a fondé une revue, *le Japon artistique*, laquelle, éditée à Paris, a trois éditions : française, anglaise¹⁰ et allemande. Cette revue mensuelle, qui compte parmi ses collaborateurs MM. de Goncourt, Ph. Burty, Gonse, Ch. Duret, Falize, Roger Marx, Champier, Ary Renan¹¹ et nombre d'érudits étrangers, contient, à côté d'articles d'un haut intérêt, de nombreuses planches en couleur, tirées avec le plus grand soin et de l'étude la plus profitable pour l'artiste et l'industriel.

La HD documenta la primera referencia a Hokusai el 26 de noviembre de 1883 en *El Estandarte*, donde se habla del arte japonés a partir de «una reciente publicación [de] Gouse» (*sic*, véase nota 9). Indica que «en toda Europa el arte japonés tiene sus adeptos y entusiastas» y que «las pintu-

⁸ Fue galerista y marchante de arte francés, así como uno de los principales promotores de los pintores impresionistas.

⁹ Se trata de Gonse (1883), que menciona a Hokusai hasta en 95 ocasiones; se le dedica el capítulo 8 en el apartado de pintura y toda la sección de los estampados. El término *manga* se registra 9 veces, siempre con la forma *mangoua*. Este libro hubo de contribuir, hasta cierto punto, a la expansión del vocablo y de la fama de Hokusai en Occidente: «Le nom de Hokousai est le premier nom d'artiste japonais qui ait traversé les mers; il deviendra sous peu célèbre dans les deux hémisphères, il l'est déjà» (Gonse, 1883: 87-88).

¹⁰ Recuérdense que el testimonio de 1888 del OED alude a esta publicación.

¹¹ En Augé (1898: 140), también se confirma este dato: «Les Goncourt, Ph. Burty, Louis Gonse, Michel Revon, on fait connaître en France l'art d'Hokousai et l'imagerie japonaise».

ras traídas á Europa de algun tiempo á esta parte, ó descritas por los viajeros, han modificado favorablemente la opinion que habia del arte japonés». Señala otras vías de entrada, como las colecciones de arte adquiridas por el Museo Británico, el Museo de Berlín y la villa de París. Posteriormente, en un artículo de *La Época* (26 de julio de 1893) que compara Japón y Holanda, leemos: «los colores del paisaje [...] semejan los cuadros japoneses de tonos lánguidos y acuosos [...], cual en las acuarelas de Hokusai»; comparación que bien podría ser síntoma de la fama de este pintor en España. La *Ilustración artística* (20 de abril de 1896) anuncia una exposición en Berlín «de grabados en colores japoneses, que comprend[e] los mejores ejemplares conocidos desde principios del siglo XVII hasta 1860, y en la que est[á]n representados los principales maestros [...], [entre ellos] Hokusai».

Todo apunta, pues, a que el término *manga* fue impulsado-rebautizado por Hokusai en el decenio de 1810, pero su obra desembarcaría en Occidente en la década de 1880, de la mano de famosos expertos y marchantes de arte en publicaciones periódicas, pintores/literatos franceses¹² y obras de carácter enciclopédico. Tras conocer la adaptación decimonónica de la articulación arcaica japonesa, relanzamos nuestra búsqueda en los diccionarios históricos, corpus y hemeroteca, pero solo hallamos algunas muestras en la HD, casi todas situadas en las primeras décadas del XX:

¹² Véase en la tabla inferior la información de *Blanco y negro* (de 1936).

<i>La Ilustración ibérica</i> (España, 12 de abril de 1891)	 Del tomo VIII del «Mangwa» (1817).
<i>La Lectura</i> (España, mayo de 1906)	NOVELA [...] Legrand Chabrier, Mangwa. 3,50 fr.
<i>Cuba contemporánea</i> (Cuba, marzo de 1916)	Y otra vez Hokusai con su verbo endiabrado que copia y detiene el ademán en su impulso, y ríe y hace reír (<i>sic</i>) con los gordos y flacos de su Mangwa.
<i>Revista del Ateneo</i> (España, 15 de mayo de 1926)	Hokusai rompió los antiguos moldes; además, en cuanto a la elección de temas, reproducía cuanto llegaba al alcance de su espíritu inquieto –insectos, flores, casas, pájaros– a modo de croquis o bocetos (<i>ippitsugwafu</i>) que constituyeron después la famosa <i>Mangwa</i>, obra en quince tomos, el primero de los cuales se publicó en 1812, que son como un compendio de la vida japonesa y que como dice S. Dick «bastaría por sí sola para imponerle como uno de los más grandes dibujantes del mundo¹³.

¹³ Coincide parcialmente con Thompson (véase nota 6), pues son quince tomos, pero se empezaron a publicar a partir de 1812 (lo cual concuerda con el OED). Dado que se

<i>Buen humor</i> (España, 24 de agosto de 1930)	 El señor de la derecha. — ¿Podría usted decirme quién es el difunto? El otro. — No lo sé; debe de ser el que va dentro del ataúd. (De Kokkei-bungaku Mangwa, Tokio.) (De Kokkei-bungaku Mangwa, Tokio).
<i>Caras y caretas</i> (Argentina, 15 de noviembre de 1930)	 El señor de la derecha. — ¿Podría usted decirme quién es el difunto? El otro. — No lo sé; debe de ser el que va dentro del ataúd. (De Kokkei-bungaku Mangwa, Tokio.) (De Kokkei-bungaku Mangwa, Tokio).

toma como fuente a Stewart Dick, la versión española de la voz podría ser un calco de la transcripción inglesa. De hecho, en Dick (1906: 59) se utiliza: «In 1817 he published the first volume of the “Mangwa,” a collection of rough sketches, which, in its fifteen volumes, forms a veritable encyclopedia of Japanese life and industries, and is sufficient alone to establish him as one of the great draughtsmen of the world». Si se sigue a Dick como referente bibliográfico, ¿por qué se informa de que la primera publicación de Hokusai fue en 1812?

<i>Buen humor</i> (España, 29 de noviembre de 1931)	(De Ghendai Mangwa).
<i>Caras y caretas</i> (Argentina, 12 de marzo de 1932)	(De Ghendai Mangwa, Toquio).
<i>Blanco y negro</i> (España, 7 de junio de 1936)	[...] los embaladores habían tenido “en mucho las hojas de álbum del autor de la Mangwa, ni Europa había entrado en el mundo del arte, porque el descubrimiento fué sensacional para Manet, Fantin-Latour, Degas, Whistler, Monet, entre los pintores; y para Baudelaire, Goncourt, Zalá, Burt y Chámphleury, entre los literatos. OTRA ESTAMPA JAPONESA MODERNA Y DE TENDENCIA ANTIGUA

El segundo (1906) es el título de una novela francesa. Si las adaptaciones decimonónicas galas empleaban *mangoua*, ¿por qué este autor francés utiliza *mangwa*? ¿Tal vez la cultura anglosajona fue la impulsora del término, el sistema de transcripción Hepburn¹⁴ o una mezcla de ambos? Como ya hemos indicado en anteriores trabajos, resulta casi imposible despejar esta incógnita. Dejando a un lado el ejemplo cubano de 1916 (único en el que se observa la intención de aclimatar el término a nuestra ortografía), en los demás casos parece existir cierta connivencia entre las dos causas señaladas: actúa un sistema de transcripción foráneo a nuestra ortografía y también intervienen otras lenguas, otras culturas (la anglosajona, véase nota 6). Con anterioridad a la novela de Legrand Chabrier (1906), los textos galos empleaban *mangoua*: Gonse (1883), Bing (1888)¹⁵ y Berthelot *et al.* (1894)¹⁶. En el suplemento de Augé (1907: 293) se prefiere ya la grafía *Mangwa* en el mismo párrafo que *Hokousai* y *sourimono*s: «Le doute subsiste dans l'attribution de certaines planches de l'*Hokkei Mangwa* [...] sous le nom d'Hokousai. [...] de cette *Mangwa* [...]. Il a peint un grand nombre de *sourimono*s». Mientras que *Mangwa* (con valor paravocálico) aparece en cursiva y en mayúscula¹⁷, *Hokousai* y *sourimono*s (como núcleo silábico) no. Estas traducciones gráficas demuestran cierta aleatoriedad, que se observa también en Augé (1898: 140): «Hokousai, appelé aussi Katsugawa Shunrô»; la *ou* (de *Hokousai*) y la *u* (en *Katsugawa* y *Shunrô*) se usan con valor vocálico pleno, mientras que la *w* de *wa* (en

¹⁴ El método Hepburn se instauró en 1886. Para su historia, Fernández Mata (2021: 24-35).

¹⁵ En el segundo suplemento de Larousse (1888: 1454) se señala que la publicación mensual al cargo de Bing cuenta con ediciones en inglés, francés y alemán. Hemos comparado la edición inglesa (nota 5) con la francesa, y en esta última encontramos 2 casos de *Mangoua* frente a 26 de *Mangwa*; además, *Hokousai* se transcribe con *u*, y no mediante *Hokousai* –como en Gonse (1883) y Augé (1898: 140)–. Este hecho podría demostrar que en la edición francesa prevalece la tendencia a transliterar el sonido *u* del japonés con *u* y no con *ou*, independientemente de su carácter nuclear o paravocálico en la lengua prestataria; sin embargo, hallamos *sourimono*s, *samouraï*, *Moronobou*, *Foujiyama*, etc., en lugar de los esperados *surimono*s, *samurai*, *Moronobu*, *Fujiyama*, etc.

¹⁶ No olvidemos que Larousse (1888) transcribe *sourimono*s, con *ou* también.

¹⁷ Con casi toda seguridad, se recurre a este formato tipográfico para prevenir al lector de que se encuentra ante el título de una obra y no ante un préstamo; en primer lugar, porque se hace referencia al trabajo gráfico de Hokkei como “l'*Hokkei Mangwa*” y, en segundo lugar, porque se transcribe con mayúscula y cursiva, mientras que el antropónimo *Hokousai* y el japonésismo *sourimono*s no siguen esta suerte.

Katsugawa) revela su situación marginal¹⁸. ¿Qué condujo a esta especialización o reorganización gráfica? De alguna manera, hubo de interceder la cultura anglosajona o el sistema de transcripción Hepburn, creado para anglófonos en 1886, si bien implementado desde 1867 (Fernández Mata, 2021: 24-35).

Sea como fuere, los casos de 1930 a 1932 reflejan que los grabados caricaturescos japoneses contaban con cierta popularidad en nuestra sociedad, pero esta no debió de durar mucho más tiempo, porque la última referencia se sitúa en 1936. De hecho, hasta los primeros registros del moderno *manga*, de finales de 1980¹⁹, no documentamos más ejemplos en la HD²⁰. Quizá casi la totalidad del público occidental pudo olvidarse del concepto en gran parte del siglo XX, puesto que tampoco mencionan esta voz el GLA ni Knowlton (1959), y esto resulta, cuando menos, significativo.

Centrándonos en el valor semántico de los primeros registros hispánicos, galos, ingleses o germanos, inferimos que cuentan con un sentido distinto al actual, lo cual revela un cambio de significado; pero ¿cuándo se produjo dicha modificación?, ¿en qué lengua se gestó?, ¿se extendió por igual?

La documentación occidental del XIX y principios del XX demuestra que *mangwa* se refería a un concepto muy específico, vinculado a la figura de Hokusai, a la manera en que el artista denominó a su obra pictórica, que podríamos traducir como ‘dibujos involuntarios’ (Gonse, 1883; Dick, 1906; Thompson, 2015; EN, OED, MWCD). Aunque este

¹⁸ También, por ejemplo, en Berthelot *et al.* (1894: 186) su naturaleza paravocálica cuenta con doble posibilidad de transcripción, *oua* o *va*: «Il habita tour à tour Nagoya, où demeurerait l'éditeur de la *Mangoua* et de ses principales œuvres, et Yédo. [...] Ses œuvres de librairie les plus célèbres sont: d'abord les quatorze cahiers de la *Mangoua*, édités par Yeïrakouya Toshiro, de Nagoya, et gravés par Tamékiti et Yégava Sintaro, deux des plus excellents graveurs de l'époque».

¹⁹ Estas ofrecen valoraciones culturales que nos ayudan a entender en qué fase de adopción se halla el japonésismo: «Los “manga” tienen cada vez más éxito en las clases» (*Diario de Mallorca*, España, 9 de marzo de 1988), «El ‘manga’ invade Occidente. ‘Akira’ triunfa en España incluso en su edición japonesa. Vendidos 10.000 ejemplares de los primeros números del tebeo de los 90» (*El Periódico de Catalunya*, 30 de julio de 1990).

²⁰ No descartamos documentaciones entre esta horquilla de años, es decir, entre el último registro de *mangwa* (1936) y el primero de *manga* (1988).

internacionalismo²¹ inicialmente aludía al tipo de ilustraciones realizadas por Hokusai y sus acólitos, a principios del siglo XX (en la década de 1920 o incluso antes)²², el término empezó a distanciarse de Hokusai y a designar ‘libro de historietas’, ‘historieta’, ‘caricatura’ cuya estética bebía de su estilo (EN, OED, MWCD). Según la EN, Tajada (2007: 474-475) y Hosokawa (2016: 332), lo que conocemos como *manga* moderno empezó a gestarse gracias a la influencia occidental durante la segunda mitad del XIX, puesto que esta clase de publicaciones contenían viñetas satíricas y mordaces sobre temas cotidianos de acuerdo con la tendencia europeo-americana²³; sin embargo, no hay acuerdo entre estas fuentes sobre la primera revista de manga: mientras que Hosokawa (2016: 332) opina que «la revista *Tokyo Puck* (1905) [...] está considerada como el inicio del manga moderno», la EN sostiene que *Marumaru Chinbun*, publicada por primera vez en 1877, fue la primera revista manga de gran tirada. Tajada (2007: 474-475) adelanta la fecha a 1862, cuando el caricaturista británico Charles Wirgman funda la revista *Japan Punch*.

En japonés actual, la voz *manga* cuenta con tres acepciones: la tercera (‘dibujo pintado por libre impulso’) parece aludir a su valor primitivo, la primera (‘dibujo elaborado haciendo uso evidente de la omisión y la exageración que incluye una crítica o una sátira al mismo tiempo que invita a la risa. Caricatura’) y la segunda (‘historia expresada con dibujos o con dibujo y diálogos’, *Daikyōin*) ya dan cuenta del cambio de significado que pudo iniciarse en las postrimerías del XIX en japonés²⁴.

²¹ Álvarez de Miranda (2024: 109) los define como «voces que han alcanzado una difusión mundial, y en relación con las cuales, por ello, una determinada lengua no puede ni debe ir por libre».

²² Así lo afirma el OED –el MWCD sostiene que *comic book* se utiliza por primera vez en 1904–, por lo que suponemos que solo se aplica al mundo anglosajón. En lo concerniente al hispánico, ténganse presentes las documentaciones de la HD: el ejemplo cubano de 1916, los españoles de 1930-1931 y argentinos de 1930-1932. Ya Tajada (2007: 474) estima que la significación que le atribuimos a *manga* en la actualidad «no podremos encontrarla hasta la segunda década del siglo XX».

²³ Desde finales del XIX existían en Francia publicaciones caricaturescas y de allí se extendieron a Estados Unidos y al resto del mundo (EN). Tajada (2007: 474-475) opina que «el cómic al más puro estilo occidental se introdujo en Japón [en 1857] de la mano de Charles Wirgman (1835-1891), un dibujante del “*Illustrated London News*”». Hosokawa (2016: 332), por su parte, indica que «durante los años veinte se importaron [a Japón] cómics norteamericanos y fueron adaptados al reciente periodismo de masas».

²⁴ Por el momento, desconocemos la primera documentación textual japonesa de *manga* con la acepción moderna; sin embargo, por los datos expuestos, quizá pudiera

A la expansión del término en Occidente y a su cambio semántico hubo de contribuir, de algún modo, la mejora de las técnicas litográficas a finales del XVIII, que permitió que la litografía pasara a emplearse en el periodismo; esto dio paso a la circulación masiva y a la aparición de una serie de periódicos de historietas, revistas de historietas, etc. (desde 1829 en Francia y 1862/1877 en Japón). Así pues, el manga moderno y el manga posterior a la Segunda Guerra Mundial se han desarrollado en el periodismo y los medios de comunicación de masas, tanto en Occidente como en Oriente. Su verdadero auge se produjo después de la Segunda Guerra Mundial, con la figura de Osamu Tezuka, quien popularizó el manga infantil con un estilo de expresión cinematográfico (por lo que el cine hubo de contribuir también a su expansión). En efecto, la bibliografía especializada coincide en atribuir el nacimiento del *manga* moderno a Osamu Tezuka (1928-1989), conocido popularmente en Japón como el Dios del manga (Bermúdez, 1995; Gravett, 2004; Prieto, 2007; Tajada, 2007; Galbraith, 2009; Petersen, 2011; Aguilar, 2013; Abellán, 2016; Hosokawa, 2016).

En lo que respecta a la expansión del manga en Occidente, las investigaciones sostienen que esta no se puede entender sin la influencia de su vertiente animada, el *anime*²⁵. De este modo, las series de animación japonesas, con amplia difusión en España e Hispanoamérica en las décadas de 1970, 1980 y 1990, sirvieron como caldo de cultivo para dar a conocer los mangas (Prieto, 2007: 186; Madrid y Martínez, 2011: 49-50; Aguilar, 2013: 2-3, 5; Martí, 2013: 1-11), cuya época de esplendor puede situarse entre finales de los 80 e inicios de los 90 (Tajada, 2006: 481; Madrid y Martínez, 2011: 50; García y López, 2012: 121; Aguilar, 2013: 2-7)²⁶.

localizarse en los últimos decenios del XIX o comienzos del XX.

²⁵ Por ejemplo, según Martí (2013: 1), «el primer contacto entre Osamu Tezuka [...] y el público español data de 1964. En este año, son 317.781 los espectadores que asisten a los cines donde se proyecta el primer anime estrenado en España con guion de Osamu Tezuka».

²⁶ Fue *Akira* (de Katsuhiro Otomo, publicado entre 1982 y 1990) la obra que marca el comienzo del consumo del manga en Occidente (Gravett, 2004: 153; Madrid y Martínez, 2011: 50; Aguilar, 2013: 6; Martí, 2013: 8-9). En el NDVUA hallamos noticias de mediados de los 90 relacionadas con la influencia del *anime*: «La gran novedad, sin embargo, es un libro de bolsillo con los dibujos japoneses –*mangas*– de *Dragon Ball*, cuya aceptación se ha visto impulsada por las series televisivas» (*Tiempo*, 8 de mayo de 1995); «Los

Por lo que se refiere a la divulgación de este japonésismo en España, quisiéramos aducir otra razón: la celebración anual del Salón del Manga en Barcelona²⁷. Según nos informa amablemente Sarái Expósito (responsable de *marketing* y redes sociales de FICOMIC), el Salón del Manga (rebautizado en la actualidad como Manga Barcelona) apareció en 1995. De hecho, en una noticia de *La Vanguardia* titulada «Barcelona acogerá un salón de historietas japonesas» (30 de junio de 1995) se da cuenta de su nacimiento:

Barcelona será durante tres días del próximo mes de octubre la capital de la historieta japonesa, gracias a un salón internacional que pretende reunir a más de veinticinco mil personas y cincuenta profesionales [...]. El salón [...] estará dedicado al «manga» (historieta japonesa), el «anime» (historieta japonesa animada) y al sector del videojuego. El certamen está organizado por Ficomic, entidad cultural dedicada a la promoción de la historieta que realiza durante el mes de mayo, y en el mismo emplazamiento que el Saló Internacional del Còmic.

Con estas líneas, podemos corroborar la hipótesis sostenida por los especialistas sobre la interrelación de *manga* y *anime*. Por otro lado, se observa el desgaje con respecto al antiguo Salón Internacional del Cómic de Barcelona (conocido hoy como Comic Barcelona), que se celebra desde 1981. Su independencia como certamen propio resulta reveladora, y solo pudo ocurrir por un motivo: la creciente popularidad que habían ganado el *anime* y el *manga* en Occidente, que ha aumentado considerablemente desde 1995²⁸.

profesores de japonés se han encontrado con un chollo desde la aparición del *manga* (tebeo nipón): los chavales quieren aprender el idioma para poder leer las versiones en japonés de *comics* como el *Dragon Ball*» (*El País Semanal*, 3 de marzo de 1996). En una de las imágenes de la presentación de FICOMIC para conmemorar el 25 aniversario del Salón del Manga, 1995, leemos: «Exposición dedicada a los “Héroes del Manga”, los que triunfaban desde mediados de los 80 hasta mediados de los 90».

²⁷ En otras naciones hispanicas existen entidades que organizan certámenes o encuentros análogos; por ejemplo, la Animole en México, que «se enfoca en celebrar el amor y la pasión por el anime, el manga y la cultura japonesa en México y Latinoamérica» (cf. <<https://lamole.com.mx>>).

²⁸ De los 25.000 visitantes que estima la noticia de 1995, aunque en realidad el primer Salón del Manga reunió a 1000 asistentes (cf. 4-5 del enlace de la nota 26), la edición del 25 aniversario del Manga Barcelona (2019) acogió a más de 152.000 visitantes (como se puede ver en el siguiente enlace: <https://www.manga-barcelona.com/es/noticias.cfm/id/32852/152-000-visitantes-celebran-25-aniversario-manga-barcelona-sigue-batiendo->

3. CONCLUSIONES

Pese a que la primera documentación textual de *manga* se sitúa en 1988 (en España), las Academias no lo incluyeron hasta el DLE 2014. Otras obras lexicográficas sí inventariaron la voz con anterioridad: DVUA (1994), GDUEA (2001), DUEAE y NDVUA (2003) y DClave (2012).

El étimo sufrió cambios en japonés: reducción de *mangwa* a *manga* a lo largo del XIX; pasó de estar relacionado con la producción pictórica de Hokusai a significar ‘caricatura’, ‘historieta’, ‘libro de historietas’. Las muestras determinan que *mangwa* alude (tanto en Oriente como en Occidente) a la significación primigenia, mientras que *manga* se usa con el valor actual.

Por el momento, las dos primeras documentaciones hispánicas son *mangwa* (España, 1891) y *manga* (España, 1988), las cuales se explican por la misma trayectoria del concepto en japonés, es decir, su reducción articulatoria y su especialización semántica. Este hecho, a su vez, conecta con el concepto de *poligénesis temporal* (formulado por Álvarez de Miranda, 2005: 1039: «discontinuidad en la trayectoria de algunas acuñaciones y préstamos»), puesto que *manga* ha sufrido varios intentos de adopción en lengua española: uno a finales del XIX y el otro a finales del XX.

Las razones histórico-culturales que explican el desembarco de esta voz en Occidente difieren en función del referente y del momento. *Mangwa* (1891) se documenta con posterioridad a los testimonios alemán (1881), francés (1883) e ingleses (1884, 1888). Si bien el término pudo irradiarse desde tres focos (Inglaterra, Francia y Alemania), puede que la cuna de su expansión europea fuera París. Al respecto, no debemos olvidar la hegemonía de la lengua francesa: la importancia atribuida a sus obras lexicográficas, enciclopédicas, periodísticas y científicas –imitadas como referentes por las naciones vecinas desde el XVIII (Lapesa, 2005; Álvarez de Miranda, 2005)–. No obstante, la adaptación gala sufrió a su vez la intervención del inglés o de un sistema de transcripción ideado para el pueblo anglófono (el método Hepburn, 1867-1886). En cuanto al actual *manga*, irrumpió en Occidente desde

records.htm). En 2023 la cifra ascendió a 165.000 personas (cf. <https://www.manga-barcelona.com/es/noticias.cfm/id/36594/-gracias-por-las-165-000-sonrisas-.htm>).

comienzos de 1950 (OED y MWCD), aunque terminó despuntando a finales de la década de 1980 y comienzos de 1990 en la cultura hispánica, en cuyas primeras documentaciones se expresan valoraciones del tipo: «Los “manga” tienen cada vez más éxito en las clases» (1988), «El ‘manga’ invade Occidente» (1990).

Dado que no hallamos muestras en los corpus y la HD entre la última documentación de *mangwa* (1936) y la primera de *manga* (1988) y puesto que GLA y Knowlton (1959) no los catalogan en sus estudios, suponemos que la mayoría del público occidental e hispánico pudo olvidarse del concepto durante gran parte del siglo XX. Por otro lado, los especialistas coinciden en ubicar el nacimiento del manga moderno en las décadas de los 50-60 del siglo XX, con las creaciones de Osamu Tezuka, por lo que hubo de expandirse por Occidente con posterioridad a dicho periodo (como demuestra el apartado de frecuencia del OED); asimismo, sostienen que la propagación del manga no puede entenderse sin la influencia de su vertiente animada, el *anime*: las series de animación japonesas, con amplia difusión en el ámbito hispánico en las últimas décadas del siglo XX, sirvieron como resortes para dar a conocer los mangas, cuya época de esplendor puede situarse entre finales de los 80 e inicios de los 90 en España.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABELLÁN, María (2016): «La construcción del shōjo manga. Apuntes para situar históricamente el cómic japonés para chicas». En Lluch-Prats, Javier *et al.* (eds.): *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. València: Anejos de *Diablotexto Digital*, 15-32 (<http://hdl.handle.net/10550/58688>).
- AGUILAR, Dietris (2013): «El *manga* en la Argentina». *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, 10, 2-10.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (2005): «El léxico español, desde el siglo XVIII hasta hoy». En Cano Aguilar, Rafael (ed.): *Historia de la lengua española*. Madrid: Ariel, 1037-1064 (2.^a ed.).
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (2024): *Medir las palabras*. Barcelona: Espasa.
- AUGÉ, Claude (dir.) (1898): *Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique*. Paris: Larousse (volumen 5).

- AUGÉ, Claude (dir.) (1907): *Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique*. Paris: Larousse (suplemento).
- BERMÚDEZ, Trajano (1995): *Mangavisión, guía del cómic japonés*. Madrid: Glénat.
- BERTHELOT, Marceline *et al.* (dirs.) (1894): *La Grande Encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres* (vol. 20). Paris: H. Lamirault et C^{ie}.
- BERTHELOT, Marceline *et al.* (dirs.) (1896): *La Grande Encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres* (vol. 22). Paris: H. Lamirault et C^{ie}.
- BING, Siegfried (1888): *Artistic Japan*. London: S. Low, Marston, Searle & Rivington.
- BING, Siegfried (1888): *Le Japon artistique*. Paris: Librairie centrale des Beaux-Arts.
- CDH = *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española (en línea: <<https://apps.rae.es/CNDHE>>, consulta: 10 de junio de 2024).
- CLP = *Corpus Lexicográfico do Português*. Aveiro-Lisboa: UA-CLUL (en línea: <<http://clp.dlc.ua.pt/Inicio.aspx>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- CORDE = *Corpus diacrónico del español*. Madrid: Real Academia Española (en línea: <<https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- CORDIAM = *Corpus diacrónico y diatópico del español de América*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2017 (en línea: <www.cordiam.org>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- CORPES XXI = *Corpus del español del siglo XXI*. Madrid: Real Academia Española (en línea: <<https://www.rae.es/banco-de-datos/corpes-xxi>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- CREA = *Corpus de referencia del español actual*. Madrid: Real Academia Española (en línea: <<https://www.rae.es/banco-de-datos/crea>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- Daiyirín* = MATSUMURA, Akira (coord.) (2006). *Daiyirín* [< 大辞林]. Tokyo: Sanseido.
- Dayisén digital* = MATSUMURA, Akira (ed.) (2024): *Daiyisén Digital* [< デジタル大辞泉]. Tokyo: Shogakukan.

- DCECH = COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio (2012): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos (CD-ROM según eds. 1991-1997).
- DClave = ALMARZA, Nieves (coord.) (2014): *Diccionario Clave: diccionario de uso del español actual*. Madrid: S.M.
- DEA = SECO, Manuel *et al.* (1999): *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- DELI = CORTELAZZO, Manlio y ZOLLI, Paolo (coords.) (1990): *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.
- DEVOLI = DEVOTO, Giacomo y OLI, Gian Carlo (coords.) (2012): *Il Devoto-Oli: vocabolario della lingua italiana 2013*. Firenze: Le Monnier (CD-ROM).
- DFL = JEUGE-MAYNART, Isabelle (coord.) (2019): *Dictionnaire de français Larousse*. Paris: Hachette-DSI.
- DHLF = REY, Alain (dir.). (2000): *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- DHLP = HOUAISS, Antônio (coord.) (2001): *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Río de Janeiro: Objetiva.
- DICK, Stewart (1906): *Arts and Crafts of Old Japan*. Edinburgh-London: T. N. Foulis.
- DLE 2001 = *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE-Espasa Calpe, 2001 (en línea: <<http://rae.es/drae2001/>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- DLE 2014 = *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española (en línea: <<http://rae.es>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- DPLP = *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (en línea: <<http://www.priberam.pt/dlpo>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- DUE = MOLINER, María (2008). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos (CD-ROM 3.^a ed. 2007).
- DUEAE = LAHUERTA, Javier (coord.) (2003): *Diccionario de uso del español de América y España*. Barcelona: Vox (CD-ROM).
- DVUA = ALVAR EZQUERRA, Manuel (coord.) (1994): *Diccionario de voces de uso actual*. Madrid: Arco/Libros.
- EN = *Enciclopedia Nipponica* (日本大百科全書). Shogakukan. (en línea: <<https://kotobank.jp>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- FERNÁNDEZ MATA, Rafael (2016): *Los japonésismos de la lengua española: historia y transcripción*. Tesis Doctoral. Sevilla: UPO (<http://hdl.handle.net/10433/3716>).

- FERNÁNDEZ MATA, Rafael (2021): *Estudio sobre la transcripción y la transliteración de la lengua japonesa a la ortografía hispánica*. Granada: Comares.
- FERNÁNDEZ MATA, Rafael (2023): «Análisis histórico y primeras documentaciones de los japonismos artísticos *buto*, *cabuqui*, *coto*, *iquebana* y *siamisé*». *Dicenda*, 41, 59-74 (<https://doi.org/10.5209/dice.91980>).
- FRELLESVIG, Bjarke (2010): *A History of the Japanese Language*. Cambridge: CUP (<https://doi.org/10.1017/CBO9780511778322>).
- GALBRAITH, Patrick W. (2009): *The otaku encyclopedia: an insider's guide to the subculture of cool Japan*. Tokyo-New York: Kodansha.
- GARCÍA, Juan. A. y LÓPEZ, Francisco J. (2012): «La representación icónica y narrativa de la mujer en el cómic japonés masculino: el *shounen manga* y el *horror manga*». *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 7, 119-136 (<https://doi.org/10.18002/cg.v0i7.906>).
- GDUEA = SÁNCHEZ, Aquilino (coord.) (2006): *Gran diccionario de uso del español actual*. Madrid: SGEL (CD-ROM).
- GLA = DALGADO, Sebastião Rodolfo (1919-1921): *Glossário luso-asiático*. 2 vols. Coimbra: UC.
- GONSE, Louis (1883): *L'Art japonais*. Paris: Société Française d'Éditions d'Art.
- GRAVETT, Paul (2004): *Manga. La Era de un Nuevo Cómic*. H Kliczkowski-Onlybook.
- HD = *Hemeroteca Digital*. Madrid: Biblioteca Nacional (en línea: <<https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital>>, consulta: 30 de mayo de 2024).
- HOSOKAWA, Shuhei (2016): «El manga se encuentra con Genji: la técnica narrativa de Waki Yamato en *Asakiyumenishi*». En Gómez Aragón, Anjhara (ed.): *Japón y Occidente: el patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla: Aconcagua Libros, 331-343.
- KNOWLTON, Edgar C. (1959): *Words of Chinese, Japanese, and Korean origin in the Romance Languages*. Stanford: Stanford University.
- LAPESA, Rafael (2005): *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos (reimpr. 9.ª ed. 1981).
- LAROUSSE, Pierre (dir.): (1873): *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel (vol. 10: L-MEMN).
- LAROUSSE, Pierre (dir.): (1878): *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel (primer suplemento).

- LAROUSSE, Pierre (dir.): (1888): *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel (segundo suplemento).
- MADRID, Dani y MARTÍNEZ, Guillermo (2011): «La Ola Nipona: consumo de cultura popular japonesa en España». En San Ginés Aguilar, Pedro (ed.): *Cruces de Miradas, Relaciones e Intercambios*. Granada: EUG, 49-61.
- MARTÍ, M.^a Antònia (2013): «La recepción de la obra de Osamu Tezuka en España». *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, 1, 1-18.
- MWCD = *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* (en línea: <<https://www.merriam-webster.com/>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- NDVUA = ALVAR EZQUERRA, Manuel (coord.) (2003): *Nuevo diccionario de voces de uso actual*. Madrid: Arco/Libros.
- NTLLE = *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española (en línea: <<https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- OED = SIMPSON, John (ed.) (2024): *Oxford English dictionary* (en línea: <<https://www.oed.com/?tl=true>>, consulta: 22 de marzo de 2024).
- PETERSEN, Robert S. (2011). *Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives*. London: Bloomsbury.
- PR = REY, Alain (coord.) (2014): *Le Petit Robert de la langue française*. Paris: Le Robert (CD-ROM).
- PRIETO, Luis (2007): «Voces de origen japonés en el léxico de la prensa de Santiago de Chile». *Boletín de filología*, 42, 157-317.
- REIN, Johann Justus (1881): *Japan, nach Reisen und Studien*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.
- REIN, Johann Justus (1884): *Japan: travels and researches undertaken at the cost of the Prussian government*. New York: A. C. Armstrong and son.
- TAJADA, Cristina (2007): «El mercado español del manga: estado de la cuestión». En San Ginés, Pedro (ed.): *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Granada: EUG, 473-488.
- THOMPSON, Sarah E. (2015): *Hokusai*. Boston: Museum of Fine Arts.
- TLFi = *Trésor de la langue française informatisé*. ATILF-CNRS-Université de Lorraine, 2002 (en línea: <<http://www.atilf.fr/tlfi>>, consulta: 22 de marzo de 2024).

Zingarelli = CANNELLA, Mario y LAZZARINI, Beata (coords.) (2014): *Lo Zingarelli 2015: Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

Rafael FERNÁNDEZ MATA

Universidad de Córdoba

l42femar@uco.es

<https://orcid.org/0000-0002-9763-248X>

«LO DESTROZÓ CON UNA RÁFAGA»: LA DESAPARICIÓN DEL
OTRO A TRAVÉS DE LA FICCIÓN EN *VÍBORA* (2009),
DE ANDRZEJ SAPKOWSKI

FRANCISCO DAVID GARCÍA MARTÍN
Universidad de Salamanca

MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Instituto Politécnico de Bragança

Resumen

En este artículo* se plantea una reflexión sobre el desgarrador proceso de deshumanización y de privación de la individualidad que, lamentablemente, ocurre en todo escenario bélico, tanto en la realidad como en la ficción. Asimismo, de manera breve, se apuntará también cómo en la narrativa fantástica este proceso se pone de relieve de manera mucho más patente y esclarecedora, y se ofrecerá un análisis del poder de sugerencia que la literatura ejerce sobre el lector. Para concretar la propuesta, se ha escogido la novela *Víbora* (2009), de Andrzej Sapkowski, cuyo argumento transcurre durante la Guerra afgano-soviética (1978-1992) en un territorio mitificado y llevado a la leyenda. Siguiendo las ideas de otros estudios sobre la despersonalización del otro, especialmente la de aquel que procede de culturas orientales, así como de trabajos propios y previos sobre el autor estudiado, el presente artículo hace hincapié en la inevitable deshumanización que opera en todo proceso de otredad, sobre todo en los conflictos bélicos, y en cómo la literatura no necesariamente es un bálsamo escapista. Al contrario, la ficción de Sapkowski pretende desnudar las flaquezas de una sociedad débil ante el sufrimiento ajeno. Para ello, y al igual que el autor polaco, analizaremos de manera global cómo las perspectivas occidentales condicionan nuestra percepción del

* Este trabajo ha sido cofinanciado por el Fondo Social Europeo y por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León. Se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación Reconocido «Las desconocidas. Identidad, Narración y Educación» (Universidad de Salamanca).

«enemigo» oriental, al mismo tiempo que ilustraremos estas conclusiones con pasajes de la novela.

Palabras clave: *Víbora*, Andrzej Sapkowski, otredad, odio, fantasía.

«HE TORE IT APART WITH A BLAST»: THE OTHER'S VANISHING THROUGH FICTION IN *THE VIPER* (2009) BY ANDRZEJ SAPKOWSKI

Abstract

This article reflects on the harrowing process of dehumanisation and deprivation of individuality that, unfortunately, occurs in all war scenarios, both in reality and in fiction. Likewise, it will briefly point out how, in fantasy narrative, this process is highlighted in a much more evident and enlightening way, and will analyse the power of suggestion that literature exerts on the reader. To reach these goals, the novel *The Viper* (2009) by Andrzej Sapkowski has been chosen, in which the plot takes place during the Afghan-Soviet War (1978-1992) in a mythologised territory that has become legendary. As other researchers –and our own previous works on the author under study– suggest concerning the depersonalization of the other, specially of the other who comes from Eastern cultures, this article emphasises the inevitable dehumanisation that operates in any process of otherness, especially in war conflicts, and how literature is not necessarily an escapist balm. On the contrary, Sapkowski's fiction aims to expose the weaknesses of a society that is weak in the face of the suffering of others. In order to achieve this purpose, and like the Polish author, it will be globally analysed how Western points of view condition our perception of the Eastern 'enemy', while at the same time these conclusions will be illustrated with passages from the novel.

Keywords: *The Viper*, Andrzej Sapkowski, Otherness, Hate, Fantasy.

1. INTRODUCCIÓN

Andrzej Sapkowski es reconocido como uno de los autores más destacados de la literatura fantástica actual, si bien no es uno de los más populares en el panorama occidental. De nacionalidad polaca y principalmente asociado a su obra más relevante, *Saga de Geralt de Rivia* (*Saga o wiedźminie* 1992-2013), Sapkowski acoge, en la mayor parte de su producción, los parámetros del *fantasy*, género novelesco con el que se le relaciona «indisolublemente» (Sapkowski, 2007: 40), tanto en Polonia como en Occidente. Sin embargo, en la obra que aquí nos

compete analizar, *Víbora* (Žmija, 2009)², el autor rompe por completo con todos los moldes posibles: desde los de su propio estilo y preferencias como autor acogido concreto a una categoría genérica, hasta las expectativas con las que el lector de fantasía acomete la lectura de una obra fantástica, pues, ante todo, *Víbora* es una novela breve de tema predominantemente bélico; eso sí, sin dejar a un lado los elementos sobrenaturales que le son inherentes a lo fantástico. No obstante, el tratamiento a que los somete Sapkowski dará un resultado insólito.

La obra nos lleva junto al *praporshchik* Pavel Levart: un alférez, de origen polaco, perteneciente al ejército soviético, durante la invasión de la URSS a Afganistán (1978-1992). Este cruento conflicto histórico, resumido a veces, aun con matices, como el «Vietnam soviético» (Wilhelmy, 1985), es tratado por Sapkowski con total pesimismo y nihilismo, aunque con un componente maravilloso que va más allá de lo ornamental o lo lúdico: Pavel Levart es un joven nacido con el don de la clarividencia. Esta naturaleza especial de Pavel le lleva a obsesionarse con una serpiente –la víbora– que habita en las cuevas del mitificado monte Hindukush; un ser ofídico que es, a su vez, una deidad vinculada al paisaje afgano desde el comienzo de los tiempos (Cammann, 1957: 8-9; Mundkur, 1978: 130,135,152). Mientras su obsesión por la víbora crece día tras día, seducido por su misterio y la aparente elección que de él ha hecho el reptil, Levart participa en y de una guerra que tan solo conduce al odio, a la muerte y la destrucción, tanto a nivel individual como colectivo.

Con algunos momentos puntuales de humor corrosivo, pero que en ningún momento definen el tono de la novela, Sapkowski aúna un relato fantástico con la crudeza de una guerra que, como todas –parece indicar–, carecen de sentido. Violencia, alienación, incomprensión y un intencionado distanciamiento humano del enemigo son los valores que imperan de principio a fin.

² Seguimos Sapkowski (2020), indicando únicamente las páginas a lo largo del trabajo.

2. AFGANISTÁN COMO MARCO FICCIONAL: LA DIÉGESIS DE SAPKOWSKI COMO REFLEXIÓN SOBRE EL OTRO

Une chose en tout cas est certaine : c'est que l'homme n'est pas le plus vieux problème ni le plus constant qui se soit posé au savoir humain. En prenant une chronologie relativement courte et un découpage géographique restreint – la culture européenne depuis le XVI^e siècle – on peut être sûr que l'homme y est une invention récente. Ce n'est pas autour de lui et de ses secrets que, longtemps, obscurément, le savoir a rôdé [...]. L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente (Foucault, 2004 : 289).

La concepción que tiene nuestra sociedad sobre lo que es un ser humano –y sobre dónde se encuentran sus límites– responde a los constructos sociales que un determinado endogrupo humano –el europeo– ha llevado a cabo para definir al conjunto de la humanidad. Creemos que estos esquemas responden a categorías asignadas desde tiempos pretéritos e, incluso, inmutables, pero lo cierto es que, tal y como explica Foucault, la propia definición del ser humano que tenemos en la actualidad no solo es considerablemente reciente, sino que es constantemente moldeada tanto por los cambios sociales que no dejamos de experimentar como por los diversos acontecimientos globales que obligan a modificar las características de los diversos exogrupos concebidos desde las antiguas metrópolis coloniales (siempre dentro de una línea de pensamiento que mantiene las características básicas –y subordinadas– con las que fueron concebidos estos en un inicio).

2.1. El bien contra el mal: la victoria del espacio gris en Sapkowski

Las diégesis construidas por Sapkowski están basadas en la exploración de la lucha entre el mal y el bien como algo intrínseco al individuo, y cuyo resultado no lleva necesariamente al fin de esta dicotomía. En ellas, el gris se convierte en el espacio dominante dentro de unas diatribas políticas, culturales e históricas en las que los límites entre ambas realidades se confunden de manera irremediable. Tal y como se puede apreciar en su obra más conocida, la *Saga de Geralt de Rivia*, los personajes no responden a los típicos arquetipos existentes en las obras de fantasía que separan la realidad entre buenos y malos. Ni

quiera se procura –como sí sucede, por ejemplo, en la saga de novelas *The Legend of Drizzt* (1988-2021), del escritor norteamericano R. A. Salvatore– explorar las excepciones a esta división e intentar mirar al otro sin prejuicios de base. No se trata solo de un intento de escapar del maniqueísmo e indagar en nuevas realidades, sino de la asunción como base de análisis de que dentro de la naturaleza del individuo se encuentran presentes tanto el bien como el mal, y que será el ambiente, los condicionantes sociales y las decisiones personales las que inclinen a cada sujeto hacia uno de los dos lados, dependiendo de las circunstancias. Todo ello no menosprecia el valor y el poder que tiene la moral individual –o la falta de esta– a la hora de entender la visión personal de cada sujeto respecto a sus actos y a su modo de entender el mundo, así como la comprensión de la incongruencia y la incoherencia como elementos necesarios dentro de una diatriba irresoluble.

Sapkowski introduce al lector de *Víbora* en este maremágnum de incompreensión que supone la guerra total que se vive en Afganistán. En este territorio, desconocido y exótico para los soldados soviéticos que protagonizan la novela –de manera particular para el personaje principal sobre el que se establece el foco de la acción, Pavel Levart– la brutal y descarnada realidad no puede ser asimilada, debido a su expansividad y su carácter sanguinario, los cuales impiden que los personajes puedan establecer más puntos de referencia sobre el terreno que el basado en el ellos y el nosotros. Esta diferencia es aprendida por los jóvenes e inexpertos soldados al poco de llegar al territorio, en cuanto son conscientes de la atrocidad del nuevo lugar en el que ahora deben sobrevivir; un mundo en el que la muerte es omnipresente y en el que la defensa personal se convierte en un objetivo imprescindible: «En este país, profesorcillo [...], un hombre sin armas es como un hombre sin huevos. No es hombre más que por el título» (100), y en el que el miedo a la ley esconde siempre la realidad que puede ser sufrida a manos del otro:

Zajarich no podía saber que no le amenazaba ya la prisión. El campo de Badaver, en Peshawar, estaba abarrotado, continuamente estallaban revueltas de los maltratados presos de guerra. Por una orden dada por Gulbuddin Hekmatiar, los muyaidines habían dejado de tomar prisioneros. A los capturados los mataban en el acto. O un poco después (101).

Este espacio atemporal, donde la derrota del enemigo se convierte en el único horizonte posible, obliga a los soldados soviéticos a dejar atrás sus costumbres y su vieja realidad para entrar en el mundo del mito y la leyenda, en el que su propia visión de la existencia que les rodea se funda con el de una sociedad, como la afgana, cuya construcción del endogrupo estaba basada en la elaboración oral de la tradición colectiva:

Dans les sociétés sans écriture, la mémoire collective semble s'ordonner autour de trois grands intérêts : l'identité collective du groupe qui se fonde sur des mythes, et plus particulièrement des mythes d'origine, le prestige des familles dominantes qui s'exprime par les généalogies et le savoir technique qui se transmet par des formules pratiques fortement pénétrées de magie religieuse (Le Goff, 1988: 115).

Esta supuesta realidad pone en entredicho no solo la imagen propia que tienen los soviéticos como un ejército mejor preparado que el de los muyaidines a los que se enfrentan, sino también la de todos aquellos que, anteriormente –y desde la época de la invasión de la antigua región de Bactriana por parte de Alejandro Magno hasta los intentos estadounidenses por controlar el país– sume al lector en una serie de *flashbacks* y *flashforwards* cuyo objetivo es mostrar la intemporalidad del territorio, perdido en la leyenda. Es por ello por lo que la falsa creencia que tuvieron los británicos, entre otros, cuando intentaron conquistar Afganistán a partir de 1839 –por miedo al crecimiento de la influencia rusa en la región– se ve reflejada no solo en los propios soldados del ejército británico, sino también, y por extensión, en la de los soviéticos que buscan el mismo objetivo en el presente diegético de la obra. Así se lee en uno de estos *flashbacks* sobre los británicos: «–Somos... el mejor ejército del mundo... –balucía el sargento Apthorpe–. Usted mismo lo ha dicho... Que el Imperio... Imbatible... Y hoy nos... God Almighty... Hoy nos... nos aplastaron unos salvajes con lanzas» (158).

La construcción previa de la realidad que experimentan los personajes, mediante la cual lo que es Afganistán y lo que son y representan los afganos ha sido ya elaborada previamente, sin que los hechos y el estudio del propio país tengan importancia, explica este desdoblamiento de la realidad que se experimenta en la novela. El racismo y la reelaboración del contrario, que lleva incluso a nombrar como «blanco» al afgano que lucha en favor del occidental y que es digno de su confianza

(159), permiten entender esta dualidad entre una visión infundada que ve el conflicto, de manera repetida en la historia, como una lucha desigual entre el fuerte y el débil, y una materialidad afgana que demuestra cómo el supuesto endogrupo débil es capaz de resistir contra todo intento de dominio por parte del extranjero. Incluso la representación de la guerra llega a convertirse, como ha sucedido con la guerra de Iraq de 2003, en un reflejo narrado de conflictos pasados más que en la transposición a la ficción del conflicto contemporáneo (Luckhurst, 2012: 722).

2.2. *Víbora como espacio liminar: el otro desdibujado*

El reciente abandono por parte de EE. UU. y de sus aliados del gobierno afgano a manos de los talibanes es la última muestra de la constante histórica a partir de la cual Sapkowski construye la visión de Afganistán que se nos presenta en *Víbora*. Un espacio liminar, umbral entre dos mundos artificialmente opuestos (Gadoin y Ramel, 2013: 5), en el que el sujeto no puede evitar confundirse con el entorno, dentro de un todo perdido en la leyenda. La última gran potencia extranjera que ha decidido luchar en este territorio no ha llegado a mantener, a pesar de todo, un objetivo claro sobre qué pasos dar para poder terminar el conflicto, en un espacio donde el terrorismo y el integrismo islamista no dejan de resultar victoriosos –tal y como ya se exponía hace más de una década, cuando las discusiones sobre el sentido del conflicto mostraban la problemática en la que este se había convertido (Dorronsoro, 2011: 17)–. El espacio político que ahora controlan los talibanes, además, podría en el futuro dejar de ser el enemigo americano que ha sido durante las últimas décadas para convertirse paulatinamente en un actor más con el que dialogar y no contra quien luchar, a pesar de todo el discurso anterior:

La relation avec les talibans s'établira de manière graduelle et en fonction des évolutions de terrain. Les grandes questions déterminantes resteront les liens que les talibans entretiennent avec Al-Qaïda, la lutte contre la branche « Khorasan » de l'État islamique et, en dernier lieu, les droits des femmes (Struye, 2022: 81).

Este escenario, que responde precisamente a la crítica manifestada por Sapkowski contra la guerra en sí como espacio de incomprensión, es retrotraído hacia el pasado más lejano del contacto de esta tierra con las diferentes potencias occidentales. Todo ello responde a la feroz crítica que lleva a cabo Sapkowski contra la separación ficticia que llevan a cabo las sociedades entre el endogrupo y los diferentes exogrupos contra los cuales se organizan los rasgos básicos del anterior. Al igual que en sus otras obras, la construcción del otro se significa como uno de los elementos de mayor relevancia para entender la diégesis en la que se mueven sus personajes. En el análisis que Said (2010) lleva a cabo sobre cómo ha sido imaginado Oriente y su cultura, se puede observar cómo se trata de escritores a los que Said acusa de etnocentrismo, pues no ven en los países que estudian más que el reflejo de lo que ellos querrían ver, y no de los hechos y los rasgos básicos de sus culturas y sus simbolismos. De tal manera que,

para ser europeo en Oriente y para serlo de manera inteligente, se debe ver y conocer Oriente como un dominio gobernado por Europa. El orientalismo, que es el sistema de conocimiento europeo u occidental de Oriente, pasa a ser así sinónimo de la dominación europea sobre Oriente,

lo cual provocó a ojos de Said, en el caso británico que analiza, que Oriente pasara de ser un espacio a convertirse en «un domino de la regla erudita real y de la dominación imperial potencial» (Said, 2010: 267-268), en el cual la realidad se desdobra entre el Oriente imaginado que es concebido y construido desde la metrópolis, a partir del mito, y el Oriente material y dominado del cual se extrae, hasta la actualidad, aquellos productos y bienes que Occidente necesita.

Said desengrana, desde la reflexión académica, aquello que significa y supone una otredad que Sapkowski intenta mostrarnos desde el interior de la misma a través de su ficción. De esta manera, los afganos son reflejados a lo largo de la historia como meros salvajes, una descripción mantenida como rasgo indispensable del exogrupo en el que se les aglomera desde Occidente, ya incluso desde la Antigüedad:

Soy Herpander, hijo de Pirro, aún tuvo tiempo de pensar. Prodromos, caudillo de la primera tetarquía de la tercera compañía del invencible ejército de Alejandro, el Gran Rey de Macedonia. El rey por el cual pusimos de rodillas a Siria, Egipto y Persia, y conquistamos Éfeso, Tiro,

Babilonia y Persépolis. El mundo es nuestro, se arrodilla ante nosotros. Pero yo, Herpander, ya no podré ver la conquista de la India. Porque me estoy ahogando en mi propia sangre, que inunda mis pulmones. Aquí, en un desfiladero olvidado por los dioses, en una región olvidada por los dioses. Muero a causa de las flechas toscamente fabricadas por unos salvajes embutidos en pieles, unas auténticas semibestias de la montaña (163).

En el fragmento que recogemos, un afamado general helénico muere en unas tierras que se han convertido, por sí mismas, en ficción. La idea existente sobre el otro afgano, a quien se deshumaniza y desprecia, no responde a una realidad en la que es este (a pesar de su supuesta falta de humanidad, de cultura y de técnica) quien resulta victorioso. La deshumanización del enemigo se convierte en una respuesta al problema bélico que suponía el enfrentamiento con el mismo, una respuesta interesada que intentaba evitar el problema de fondo que habría supuesto intentar entenderle (Livingstone, 2016: 425). Esta desapropiación de la propia categoría de ser humano es la que, a la postre, permite intelectualmente justificar las atrocidades que se pretenden cometer sobre el otro (Maoz y McCauley, 2008). Por ello, la victoria contra el enemigo carece, siquiera, del honor y el reconocimiento social que se podría esperar, a mediados del siglo XIX, de otros alardes militares llevados a cabo por el ejército británico. Así, el otro no solo se convierte en un reflejo hecho por Occidente, sino también en un problema irresoluble entre la realidad y la ficción:

¿Y de qué podré presumir tras el regreso a Londres, sir? ¿De que disparé a negros semidesnudos y medio salvajes, vestidos con turbante y armados con arcos, cuchillos oxidados y viejos pistolones? Valiente guerra, sir. Una vergüenza. ¿Qué estamos haciendo aquí, sir? (124).

Son las quejas de un sargento británico a su superior –provenientes de otro de los numerosos *flashbacks* de la obra–, en las cuales se refleja la futilidad de una guerra contra un reflejo creado por Occidente. El problema que Sapkowski intenta poner de manifiesto ante sus lectores es el de la falta de adecuación entre la materialidad del individuo –sus motivaciones, ideas, sueños y opiniones– y la ficción creada por el enfrentamiento imaginario entre el endogrupo y el exogrupo, a partir del cual el otro, el enemigo, pierde cualquier característica personal que pudiera tener para, por extensión a aquellos rasgos que le son automá-

ticamente asignados debido a su aspecto y/o su adscripción a un determinado grupo, tomar aquellos otros estereotípicos que le son impuestos desde una visión exterior. Y todo ello dentro de un contexto, el bélico, en el que es necesario siempre separar la realidad misma de su ficcionalización (ni siquiera cuando el conflicto se lleva a cabo en otro contexto). Así sucedió, por ejemplo, en la Guerra de los Siete Años (1756-1763), cuando el ejército británico se enfrentó a otras potencias europeas de manera directa, de tal manera que el sentimiento de orgullo que reflejará la ficción sobre estos hechos responde a la dura realidad de los combates (Richardson, 2008: 592).

Los intentos por huir de este maniqueísmo, como sucede en una conversación en la que unos soldados critican la libración de armas a nativos afganos, termina con la cimentación de la visión dominante, que procura establecer una diferencia clara entre el nosotros y el ellos. A pesar de las tentativas de razonar que manifiesta uno de los soldados, quien expone repetidamente que «igual no lo son todos», en referencia a la acusación general de traición que otro de sus compañeros sentencia sobre el conjunto de los afganos, la visión asumida del otro termina victoriosa frente al intento de individualizar a la persona (32). Esto se debe a que la raíz de toda la problemática se encuentra, precisamente, en este reflejo deformador que impide observar con claridad la realidad y, por lo tanto, intentar atajar cualquier problemática de enfrentamiento intergrupar:

A los orientales raramente se les miraba directamente; se les contemplaba a través de un filtro, se les analizaba no como a ciudadanos o simplemente como a gente, sino como a problemas que hay que resolver, aislar, o –como las potencias coloniales abiertamente hicieron con su territorio– dominar (Said, 2010: 279).

2.3. La tensión con/contra el otro: la guerra como principio y fin

Sapkowski refleja el horror de la guerra desde el paradigma de su incompreensión. No puede ser entendido ni justificado un episodio tan brutal cuya raíz se encuentra en una visión contrahecha de los sucesos en la que, al igual que sucedía con el juego de espejos sobre el que escribía Valle-Inclán en *Lucas de Bohemia* (1920), la realidad y la ficción se

confunden hasta hacerse irreconocibles. Así, *Víbora* procura reflejar ante el lector cómo el final de la guerra, como sucede con el *blokpost* ('fuerte') soviético en el que se desarrolla la mayor parte de la acción de la novela –y cuyo nombre es, de manera alegórica, Gorinich, un dragón legendario encargado de guardar el camino hacia el inframundo–, no puede ser más que la muerte y la destrucción:

En la tierra removida y rasgada reconoció aquí y allí algún que otro objeto: bandoleras retorcidas, cartuchos pardos, cascos, jirones de uniformes, RD, cantimploras. Por todos lados, como si fueran espigas, como pajas sacadas de las negras entrañas de la tierra por el arado, brillaban los cartuchos (166).

Víbora centra su atención en la visión del diferente, al igual que otras muchas sagas ficcionales. Sin embargo, la resolución del conflicto desaparece del horizonte que pueda tener el lector, pues Sapkowski no pretende encontrar un remedio a esta problemática. No se trata de una victoria del otro –siquiera parcial– como se puede apreciar en *Dune Chronicles* (1965-1985), de Frank Herbert, o la consecución de unos derechos y un reconocimiento de la individualidad a partir de la lucha política, como sucede en la *Mars Trilogy* (1992-1996), de Kim Stanley Robinson. En el mundo al que debe enfrentarse Pavel Levart, el contacto con el afgano es posible. Incluso se pueden llevar a cabo pactos beneficiosos para ambas partes, como el que experimenta nuestro protagonista entre el jefe de su *blokpost* y el jefe pastún enemigo. Frente a la mutua animadversión de los dirigentes de ambos ejércitos, la conversación entre los soldados de a pie con aquellos a quienes se enfrentan día tras día no solo es realizable, sino que permite obtener un respiro e incluso ciertos beneficios materiales que modifiquen, aunque sea levemente, las duras condiciones cotidianas. Los sobornos se convierten, de esta manera, en una transacción adecuada para obtener una seguridad que se ha convertido en moneda de cambio para los soldados soviéticos (101-108).

El contacto con el otro se lleva a cabo, sin embargo, a partir de una tensión permanente y nunca resuelta entre ambos grupos. El nosotros y el ellos pueden tocarse y llegar a acuerdos, pero estos, a pesar de su potencialidad, estarán siempre tamizados por la desconfianza que surge de la falta global de entendimiento. Por ello, tal y como refleja Sapkowski,

estas volátiles relaciones solo tendrán un resultado, y así lo podrá comprobar Pavel poco después del inusual acuerdo entre enemigos al que asiste. Ante el clima de odio y de incompreensión en el que se encuentran estos actores, en un espacio borroso del mundo en el que la visión deforme de la realidad se ha convertido en protagonista, la venganza indiferenciada contra el exogrupo ante cualquier tipo de ataque del enemigo general contra el que se combate provoca la muerte. De esta manera, un ataque inesperado que reciben en el puesto donde se encuentra Pavel será seguido de un episodio de retribución en el que las iras de los soldados se dirigen contra el afgano, el otro odiado:

La burbajaika [un tipo de autobús afgano] salió de detrás de la curva [...]. Desequilibrada con el peso de una pirámide de fardos, valijas y otros equipajes atados en el techo. La conducía un jovencito tocado con una gorra, Levart vio cómo al ver a Barmaley sonrió mostrando unos dientes blancos a través del baqueteado y estallado cristal del parabrisas. Vio a los pasajeros apretados en su interior, sobre todo mujeres. Vio a los niños con sus camisolas bordadas pegados a las ventanas, vio las caritas de grandes ojos aplastadas contra los cristales.

Silbaron las puertas al abrirse, el conductor sonrió. Barmaley alzó el PKM.

—As-salaamu aleik...

Barmaley lo destrozó con una ráfaga. La sangre regó la ventanilla del conductor.

El segundo en abrir fuego fue Kozemiakin, a las ventanas del autobús. Luego comenzaron a disparar Yakor y Levart. Luego los demás.

El autobús temblaba. El autobús humeaba. El autobús gritaba (112).

Esta caravana de gente inocente que aparece por un recodo del camino, cuyos ocupantes no guardan relación alguna con la matanza llevada a cabo en el *blokpost*, será el objetivo de una ira que no distingue, una necesidad de venganza que ha sustituido al individuo actor del daño por el grupo al que este se adscribe. Y la narración insiste en describirnos a las víctimas como sujetos no susceptibles de ser combatientes, para así reforzar su inocencia y exponer el horror de un enfrentamiento que lo único que hace es borrar al sujeto y dejar de tenerle en cuenta como subjetividad diferenciada. Incluso aumenta esta sensación, que el texto pretende transmitir al lector, con las repetidas sonrisas del joven conductor del autobús, justo antes de que sea salvajemente asesinado por

las ráfagas indiscriminadas de Pavel y de sus compañeros. Y todo ello contra un autobús que, mientras se convierte en depositario simbólico de todas las personas que transporta, es humanizado por el narrador y sufre, por todos los inocentes que lleva, la matanza injustificada que llevan a cabo sobre él. Una carnicería, en definitiva, que no tendrá ninguna consecuencia, y sobre la cual solo alzaré la voz uno de los compañeros de Pavel, Lomonosov, el único que se niega a asistir a tales atrocidades y a no hacer ningún tipo de distinción hacia el otro, tal y como le reprocha a nuestro protagonista:

Tú te conformas, te acostumbras, haces lo que te ordenan. Te adaptas y nadas con la corriente, recitando el eterno credo de los conformistas [...]. Es a ti, a los que son como tú, a los que les debemos lo que tenemos. Un país en el que rige una apatía patológica, un marasmo y un estancamiento enfermizos (117).

Este personaje, a pesar del ambiente general de incompreensión que transmite la novela, nos muestra el permanente intento de Sapkowski por huir de las generalizaciones y mostrar la subjetividad disidente como símbolo de la falta de uniformidad de cualquier sociedad. Cuando se produjo la retirada soviética de Afganistán, el evento fue interpretado dentro del marco de la Guerra Fría como una manera para la URSS de obtener el control económico del país frente a la influencia norteamericana, aunque ello supusiera renunciar a la política comunista que se había intentado implantar en la república afgana (Roy, 1988). Todo ello porque la estrategia soviética –de la cual en la obra que analizamos se vislumbra su aspecto más negativo y su elevado coste humano– consistió en un apoyo limitado en hombres y recursos que solo permitiría sostener el esfuerzo bélico, mientras el gobierno afgano de Kabul resistiera y la resistencia no fuera demasiado elevada (Roy, 1985: 877-879). Los intentos bélicos occidentales por controlar este territorio –ya sea el soviético, contemporáneo de la diégesis de la novela, o los mencionados de Gran Bretaña, Estados Unidos o Alejandro Magno– fracasan necesariamente, según expone la ficción que estudiamos, por confundir y malentender tanto al territorio como a sus gentes. La aplicación de unos moldes occidentales y una dinámica entre el ellos y el nosotros proveniente de Europa y de los Estados Unidos no hace más que agravar una situación insostenible, que Sapkowski procura narrar a través del horror que significa la guerra. Así, uno de los errores se encuentra en no

haber llegado a comprender las propias características de la sociedad afgana, dividida y sometida también a una fuerte conflictividad histórica que surge de la propia otredad en torno a la cual están constituidas las diferentes etnias que habitan el país:

L'image de l'autre est inseparable de l'image de soi, et dans le cas qui nous occupe, la constitution de l'identité d'une ethnie donnée se fait par référence aux autres ethnies. La dialectique des *nous* et des *ils* dans le contexte de l'Afghanistan et des pays voisins se construit cependant d'une manière différente de celle qui a cours en Europe, où l'existence des Etats nous a accoutumés à parler d'Allemands, de Beiges, de Russes, de Français dans un grand nombre de situations où s'exprime l'opposition soi/autre. Les données de base en Afghanistan sont différentes ; le pays n'a pas connu l'évolution des Etats-nations européens qui mène à la construction nationale et à l'identité nationale. Le sentiment d'appartenance et son expression trouvent leur pertinence soit au niveau supra-national, soit au niveau infra-national (Centlivres, 1980 : 32).

Todo ello es una muestra de cómo la ficción puede ayudar a deconstruir la imagen preconcebida de un territorio a partir de la muestra de sus incoherencias y del derribo de los mitos occidentales que sobre él han sido levantados. Por eso el espacio en el que Sapkowski sitúa a sus personajes se encuentra simbolizado por el laberinto del Minotauro (37), pues las propias ciudades del país han sido absorbidas por la guerra al igual que el resto del territorio, lo que hace imposible escapar del ambiente bélico que absorbe a los personajes. Este es el caso de una de las capitales mencionadas en la obra, descrita en los siguientes términos:

Saliendo del aeropuerto de Bagram, donde quiera que se dirigiera uno, se acababa por llegar siempre a la «ciudad», el centro de la base, una acumulación de bloques y casas de oficiales, tiendas y módulos donde habitaban soldados, rodeados por dukanes afganos [tiendas de ultramarinos] y puestecillos que ofrecían todo tipo de baratijas y chucherías (36).

En este lugar el consumo de drogas se ha hecho predominante (88) y, en definitiva, la construcción del otro ha alcanzado tanta magnitud que este es buscado incluso dentro de los límites del endogrupo:

La abuelería, como se llamaba a las prácticas sádicas y al terror practicado por los soldados más veteranos, o sea, los abuelos, sobre los pelusas, los soldados novatos, era la plaga del ejército. Y la maldición de los de reemplazo. A la luz de los incontables y frecuentes suicidios producidos por la bestialidad de los abuelos, asombraba que el mando tolerara las abuelerías, las mirara de reojo e incluso a veces hasta las animara (49).

El otro se ha convertido, de esta manera, en principio y final de la concepción de un individuo dentro de un mundo bélico que absorbe su individualidad hasta acercarle constantemente a una muerte omnipresente. La seguridad desaparece en un país visto a través de la leyenda y de los ojos foráneos, cuyas problemáticas no resueltas se unen a la incompreensión y a las incoherencias que surgen de los conflictos promovidos por los intereses occidentales. Sapkowski, de esta manera, logra con su ficción mostrar al lector los peligros de la generalización y la necesidad de encontrar puntos de diálogo que permitan, cualquiera que sea la circunstancia, extraer la subjetividad particular de un determinado individuo del conjunto de su endogrupo.

3. CONCLUSIONES

La ficción se convierte, dentro de este complejo entramado de medias verdades sobre el que se construye el concepto del otro, en un instrumento de gran valor para narrar y explicar un determinado hecho histórico –o incluso la génesis contemporánea de todo un país– de manera más efectiva que a través de la exposición directa de los hechos objetivos (Bokulich, 2016). De esta manera, paradójicamente, la reflexión sobre el hecho histórico que es llevada a cabo desde la subjetividad que proporciona la novela de fantasía puede ofrecer al lector una nueva manera de comprender la compleja objetividad histórica de un país como Afganistán –en el caso que estamos estudiando– desde una perspectiva que ayude a dilucidar aquello que estaba oculto en los entresijos de la objetividad historiográfica (White, 2003: 114), de tal modo que se pueda llegar a vislumbrar una verdad que, dentro de un conflicto entre culturas y civilizaciones como el narrado por Sapkowski, siempre se muestra difícil de aprehender (Asay, 2014: 157-159). Por ello, en *Víbora* se pone en entredicho en varias ocasiones la realidad que envuelve a los

personajes (73-74, 135-136), pues la materialidad se descompone en la obra dentro de la leyenda conforme la narración avanza.

Todo esto está potenciado además por la personalidad y las circunstancias particulares de Levart. El protagonista es un individuo no solamente alienado por la guerra y la deshumanización que se han convertido en su entorno –y que le marcarán para siempre, incluso aunque retorne a Polonia después de su participación en el conflicto–, sino también por sus propias circunstancias personales: ya desde niño, debido a su don especial, fue tratado y estudiado como un simple loco, como una criatura con un trastorno grave de parafrenia (76). A los traumas asociados a su estancia en un psiquiátrico infantil, se le une la existencia real de su don –negado por los médicos–, que le llevan a sentirse, claramente, diferente e incomprendido. Por ello, sorprende tantísimo la sumisión a la visión deshumanizante que su endogrupo –el invasor– realiza sobre el otro. Cabría pensar que Pavel, siendo además polaco y no estrictamente ruso, fuera quien llevara la voz contraria al proceso de refuerzo de la otredad, seducido además por la víbora que tan vinculada está con el monte Hindukush y con la cosmovisión mítica y legendaria del paisaje afgano. Horroriza comprobar que, si bien no es quien primero aprieta el gatillo, participa sin inmutarse en la matanza de civiles inocentes del autobús. Se esperaría que el protagonista de esta obra bélica, como ocurre por lo general en las obras de este género, se alzara como un héroe y fuera la fuerza reaccionaria a todo este espanto (Melgar Blesa, 2013: 10), pero esta fuerza se coloca, en realidad, en su compañero Lomonosov, aquel que le reprocha su actitud conformista, y que no es más que un secundario en la trama. Pavel es, como protagonista de una ficción bélica, altamente desconcertante, si no decepcionante en algunos casos. No es el héroe, ni siquiera el antihéroe, que todo lector busca en una lectura sobre un conflicto militar –especialmente, aquellos más cercanos a la era contemporánea–; un personaje que, dentro de nuestros miedos e impotencia ante una guerra, nos aporte un soplo de esperanza, de escape y de alivio, mediante la revelación de que, aunque sea allá fuera, aún quedan seres humanos por encima de nuestras limitaciones que se enfrentan a las imposiciones de las potencias políticas invasoras y tiránicas y demuestran que, pese a todo, aún florece un resquicio de humanidad. No. Pavel no es el hombre que expiará nuestra falta de acción, nuestra comodidad de lectores ajenos a una

guerra, y nuestra inoperancia. Al contrario, la apatía de Pavel, su ensimismamiento, y la inercia con la que hace propios el odio y la desconfianza dictados desde los valores morales de su endogrupo, no hace más que dejar y exponer desnudas todas nuestras carencias como individuos y como sociedad, de las que consciente o inconscientemente participamos. En fin, el *praporshchik* Pavel Levart, aun con su don extraordinario y sus rasgos de personalidad tan bien perfilados e individualizados, y aun escogido por la magnífica víbora, precisamente debido a todo ello, nos enseña un pedacito de nuestro propio conflicto como seres humanos, por el que, por muy diferentes o inadaptados que nos sintamos, formamos parte de una construcción social y política teñida de sangre y de incompreensión.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASAY, Jamin (2014): «Against “Truth”». *Erkenntnis*, 79, 147-164.
- BOKULICH, Alisa (2016): «Fiction as a Vehicle for Truth: Moving Beyond the Ontic Conception». *The Monist*, 99, 260-279.
- CAMMANN, Schuyler (1957): «Ancient Symbols in Modern Afghanistan». *Ars Orientalis*, 2, 5-34.
- CENTLIVRES, Pierre (1980): «Identité et image de l'autre dans l'anthropologie populaire en Afghanistan». *Revue européenne des sciences sociales*, 53, 29-41.
- DORRONSORO, Giles (2011): *Afghanistan. The Impossible Transition*. Washington: Carnegie Endowment for International Peace.
- FOUCAULT, Michel (2004): *Philosophie (anthologie)*. Paris: Gallimard.
- GADOIN, Isabelle y RAMEL, Annie (2013): «Liminality-Introduction». *The Hardy Review*, 15, 5-10.
- LE GOFF, Jacques (1988): *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.
- LIVINGSTONE, David (2016): «Paradoxes of Dehumanization». *Social Theory and Practice*, 42, 416-443.
- LUCKHURST, Roger (2012): «In War Times: Fictionalizing Iraq». *Contemporary Literature*, 53, 713-737.
- MAOZ, Ifat y MCCAULEY, Clark (2008): «Threat, Dehumanization, and Support for Retaliatory Aggressive Policies in Asymmetric Conflict». *The Journal of Conflict Resolution*, 52, 93-116.

- MELGAR BLES, Luis (2013): *La deconstrucción del héroe en la «nueva novela de guerra» europea*. Trabajo Fin de Grado. Universitat Pompeu Fabra (<http://hdl.handle.net/10230/22046>).
- MUNDKUR, Balaji (1978): «The Roots of Ophidian Symbolism». *Ethos*, 6. 3, 125-158.
- RICHARDSON, John (2008): «Imagining Military Conflict during the Seven Years' War». *Studies in English Literature, 1500-1900*, 48, 585-611.
- ROY, Olivier (1985): «La stratégie soviétique en Afghanistan et ses limites». *Politique étrangère*, 50, 871-883.
- ROY, Olivier (1988): «L'annonce du retrait soviétique en Afghanistan». *Esprit*, 138, 91-93.
- SAPKOWSKI, Andrzej (2007): *Camino sin retorno*. Madrid: Bibliópolis Fantástica.
- SAPKOWSKI, Andrzej (2020): *Víbora*. Madrid: Alamut.
- SAID, Edward (2010): *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- STRUYE, Tanguy (2022): «Afghanistan». *Diplomatie*, 113, 78-81.
- WHITE, Hayden (2003): *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- WILHELMY VON WOLFF, Manfred (1985): «¿Es Afganistán un Vietnam para la Unión Soviética?». *Estudios Internacionales*, 18.70, 302-334 (<https://doi.org/10.5354/0719-3769.1985.15826>).

Francisco DAVID GARCÍA MARTÍN
Universidad de Salamanca

fdgarcia@usal.es
<https://orcid.org/0000-0002-0216-5066>

María FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Instituto Politécnico de Bragança

ferrodmary@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9865-8200>

LA MÁS ANTIGUA OBRA LEXICOGRÁFICA ESPAÑOLA DEDICADA A
NOMBRES DE LUGAR: LA *EXPOSICIÓN LA MAS FIEL Y CIERTA,
QUE SE HA PODIDO HAZER DE LOS NOMBRES ARAUIGOS, Y DEL
VERDADERO SIGNIFICADO, QUE TIENEN EN NUESTRO
ROMANÇE CASTELLANO*, DE FRANCISCO LÓPEZ TAMARID

MARÍA DOLORES GORDÓN PERAL
Universidad de Sevilla

Resumen

Francisco López Tamarid, intérprete de la Inquisición en Granada, publicó, como apéndice a una edición de 1585 del *Vocabulario español-latino* de Nebrija, una recopilación de 76 topónimos de supuesto origen árabe usados en español, explicándolos desde la perspectiva del significado del léxico en que se basan. Analizo aquí la información ofrecida en esta obra atendiendo a los criterios de selección del material, a su disposición a lo largo del texto y a la verosimilitud y posible procedencia de las etimologías propuestas. Como valoración global, destaco su carácter innovador y su importancia como fuente de inspiración y de materiales para los autores de diccionarios de las décadas siguientes a su publicación.

Palabras clave: toponimia, lexicografía histórica del español, etimología, arabismo, Francisco López Tamarid.

THE OLDEST SPANISH LEXICOGRAPHICAL WORK DEDICATED TO PLACE
NAMES: LA *EXPOSICIÓN LA MAS FIEL Y CIERTA, QUE SE HA PODIDO HAZER DE
LOS NOMBRES ARAUIGOS, Y DEL VERDADERO SIGNIFICADO, QUE TIENEN EN
NUESTRO ROMANÇE CASTELLANO*, BY FRANCISCO LÓPEZ TAMARID

Abstract

Francisco López Tamarid, interpreter of the Inquisition in Granada, published, as an appendix to a 1585 edition of Nebrija's *Spanish-Latin Vocabulary*, a compilation of 76 toponyms of supposed Arabic origin in use in Spanish, which he explained from the point of view of the meaning of the lexicon on which they are based. The present study analyzes

the information offered in this work, considering aspects such as the selection criteria of the material, its arrangement throughout the text, as well as the plausibility and possible origin of the proposed etymologies. As an overall assessment, the innovative character of the work and its importance as a source of inspiration and material for the authors of dictionaries in the decades following its publication are highlighted.

Keywords: Toponymy, Historical lexicography of Spanish, Etymology, Arabism, Francisco López Tamarid.

1. UN APÉNDICE AÑADIDO A LA EDICIÓN DE 1585 DEL *VOCABULARIO ESPAÑOL-LATINO* DE NEBRIJA

El *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* de Nebrija, generalmente conocido como *Vocabulario español-latino*, fue reeditado numerosas veces en las décadas y aun los siglos posteriores a su primera aparición¹. Una de las ediciones, que vio la luz en 1585 en la imprenta granadina fundada por el hijo del célebre gramático y lexicógrafo, incluía una llamativa novedad: un apéndice en el que se reunían numerosos términos de origen árabe en uso en español, cuyo autor se presentaba a sí mismo como Francisco López Tamarid, «Racionero dela fancta yglefia de Granada, familiar, y Interprete dela lengua Arabiga en el fancto Officio»².

Este apéndice se divide en dos partes claramente diferenciadas. En la primera –que lleva el encabezamiento *Compendio de algvnos vocablos arabigos introdvzidos en la lengua Castellana en alguna manera corruptos, de que comunmente vfamos, pueftos por orden alphabetico*– se enumeran más de medio millar de apelativos, en su mayoría castellanos³, de presunto origen árabe, voces que en muchos casos únicamente se mencionan, y en otros se definen de forma muy escueta. La segunda parte presenta un total de 76 nombres de lugar de igual manera procedentes supuestamente del árabe, y se introduce con las siguientes palabras:

¹ Esta primera edición data, probablemente, del año 1495 (Alvar Ezquerro, 1992: 200). Para una pormenorizada descripción de las reediciones de que fue objeto esta obra clave de la historia de la lexicografía española, véase Niederehe (1995 y 1999).

² Se trata de Nebrija (1585). En Niederehe (1995: 219) se cataloga como n.º 688. A ella hace referencia también Coseriu (2020: 208).

³ Cierran el repertorio dos breves listados: uno que recoge ocho arabismos «vfados enel Reyno de Murcia», y otro con diez empleados en portugués.

Exposicion la mas fiel y cierta, que se ha podido hazer de los nombres Arauigos, y del verdadero significado, que tienen en nuestro Romance Castellano: así los que se ven en la ciudad de Granada como en otras ciudades y villas de España, en puertas, plazas, calles, rios, montes, como en otros lugares particulares.

Este apéndice constituye una obra totalmente independiente del *Vocabulario* nebrisense por varias razones. Mientras que el *Vocabulario* es un diccionario bilingüe, en el apéndice tanto la macroestructura como la microestructura están redactadas en español. La parte dedicada a apelativos –que llamaré en adelante *Compendio*– no constituye un complemento concebido para completar el diccionario que le precede: no se limita a reunir los arabismos ausentes en Nebrija, sino que repite también los ya registrados por este (como por ejemplo *açofeifa*, *açofeifo*, *aceña*, *açucar*, *açuda*, *adivas*, etc.). Su microestructura es bastante irregular, y muchas voces de supuesto origen árabe aparecen simplemente alistadas sin explicación semántica o de otro tipo, de tal modo que parece que la intención de su autor, más que lograr una descripción lexicográfica sistemática de un conjunto léxico, era simplemente la de elaborar un inventario lo más completo posible de los préstamos que el español había recibido del árabe. La parte toponímica del apéndice –que llamaré *Exposición*–, a su vez, ofrece casi exclusivamente interpretaciones del significado etimológico de los nombres recopilados; los topónimos integrados en la macroestructura del *Vocabulario*, en cambio, se equiparan con nombres que Nebrija había extraído de textos latinos, y a menudo se localizan geográficamente, como muestran los siguientes ejemplos:

Granada ciudad de españa. illiberri. orum

Guadiana rio de castilla. anas. e

Guadalete. amnis lethes

Guadaxenil. singilis. singilis

En cuanto a la finalidad, el *Vocabulario* nebrisense, como diccionario bilingüe, pretende ser una herramienta didáctica y al servicio del trabajo filológico, mientras que el apéndice de Tamarid responde únicamente al deseo de satisfacer el afán de saber, como se afirma expresamente en el colofón:

Y ami me parecio ponellos aqui al fin deste Vocabulario de Romance para hazer le mas vniuersal, y prouechofo. Y aunque a algunos parecieran cosas impertinentes: los Doctos, para quien esto se escribe, echaran de ver, que no son de tan poca estima, que no merecen cortesía: la qual entiendo que haran a los que verdaderamente tratan de saber las cosas en su origen y rayz, y huyr la ignorancia. Reciba se en esto mi voluntad, que siempre ha fido de feruir y aprouechar a los curiosos y amigos de saber, de quien yo he fido siempre aficionado.

A pesar de su corta extensión y su escaso grado de elaboración, ambas partes del apéndice poseen una evidente relevancia para la historia de la lingüística española y la lexicografía del español. La del *Compendio* ha sido valorada justamente por diversos lingüistas: Corominas, por ejemplo, destaca en las indicaciones bibliográficas que preceden a su *DCECH* (I: LIII) que se trata del «más antiguo diccionario de arabismos». En cambio, la segunda parte del apéndice, la *Exposición*, aunque ha sido, como veremos, reiteradamente objeto de reediciones, apenas ha sido estudiada hasta ahora. En esta tarea voy a centrarme en el presente trabajo.

2. CARACTERÍSTICAS DE LA *EXPOSICIÓN*

2.1. *El material toponímico recopilado*

2.1.1. La distribución del material según tipos de referentes

El material toponímico reunido por Tamarid es de una gran variedad en lo que a tipología de los referentes de los nombres concierne. Predominan los nombres de localidades habitadas (ciudades, pueblos) y los hidrónimos (nombres de ríos y arroyos), pero no faltan tampoco nombres de comarcas y de accidentes del terreno (concretamente, de sierras y puertos de montaña). Lo que más llama la atención, sin embargo, son los 31 nombres relativos a lugares situados en el interior de poblaciones: se mencionan nada menos que once denominaciones de puertas que dan acceso a recintos urbanos amurallados, a los que se suman cuatro referentes a calles y otros tantos a plazas y barrios. Seis nombres corresponden a edificios destacados, y dos a áreas de huertas y jardines. La siguiente tabla ofrece una síntesis de la distribución del material según tipos de referentes:

Tipo de referente	N.º de nombres	Proporción
localidades habitadas	24	18,24%
corrientes fluviales	13	9,88%
puertas de acceso a ciudades	11	8,36%
edificios importantes	6	4,56%
comarcas	5	3,8%
calles	4	3,04%
plazas	4	3,04%
barrios	4	3,04%
accidentes del terreno	3	2,28%
huertas y jardines	2	1,52%
TOTAL NOMBRES DE LUGAR	76	100%

2.1.2. La distribución del material según criterios geográficos

En el encabezamiento de la parte toponímica de su apéndice al *Vocabulario* de Nebrija, Tamarid anunciaba una «expoficion [...] delos nombres Arauigos [...] que se vñan enla ciudad de Granada como en otras ciudades y villas de España». Y, en efecto, aunque recoge material onomástico de las áreas más diversas de la Península, concede un protagonismo especial a su propia tierra. De su colección toponímica de 76 nombres, 29 corresponden a la capital granadina: además del topónimo mayor *Granada*, se señalan dos hidrónimos (*Rio de Darro*, *Rio de Genil*), cuatro nombres de edificios importantes (*Alhambra*, *Daralhorra*, *Alixares* y *Castillo Bibataubin*), nueve de puertas de la muralla (*Pverta Bibarrambla*, *Pverta Bibalmazan*, *Puerta de Eluira*, *Pverta Bibataubin*, *Bibarreha*, *Pverta Fajalaufa*, *Puerta Bibalbunaitar*, *Puerta del Alçaçaua*⁴ y *Bibalhaçarín*), cuatro de calles (*Calle de Çacatim*, *Calle*

⁴ La forma que aparece impresa en el texto, *Puerta del Alçaçaua*, con toda seguridad es una errata por *Puerta de Alacaua*. El nombre se conserva hasta hoy como *Cuesta de la*

de *Hatabin*, *Calle de los Gomer*es y *Calle Abenamar*), tres de plazas (*Plaça Bibarrambla*, *Plaça Bibalbonut*, *Plaça Rahbadbedis*), cuatro de barrios (*Albayzin*, *Mavror*, *Rabad Albaida* y *Alcaiceria*), así como dos de huertas y jardines (*Ginalariph* y *Xarragu*). Al antiguo Reino de Granada corresponde un total de 16 nombres; de ellos, pertenecen a la actual provincia de Granada los corónimos *Alpujarra*, *Campo de Çafarraya* y *Campo de Çafayona*, el hidrónimo *Guadahortuna*, los nombres de puertos de montaña *Puerto Iubiley* y *Puerto de la Ragua*, el nombre de montaña *Gabalcoho*⁵, así como los topónimos mayores *Guadix*, *Loja*, *Hiznallos* y *Baza*; a la provincia de Málaga, el hidrónimo *Guadalmedina* y el corónimo *Ajarquia de Malaga*, el nombre de fortificación *Gibralfaro*, así como el topónimo mayor *El Borje*; y a la provincia de Almería, el nombre de su capital. Entre las áreas andaluzas independientes del Reino de Granada destaca claramente la más próxima geográficamente, el Reino de Jaén: a la actual provincia de este nombre corresponden los hidrónimos *Guadalquivir*, *Guadalimar* y *Guadarricaz*⁶, así como los topónimos mayores *Guadarrroman*, *Alcala de Albençaide*, *Castillo Locubin*, *Iabalquinto*, *Belmar* (variante antigua bien documentada del actual *Bedmar*) e *Hiznatoraf*.

Las demás regiones de Andalucía están muy escasamente representadas: al área de Cádiz corresponden los dos hidrónimos *Guadalet* y *Guadarranque*, así como los topónimos mayores *Gibraltar* y *Xerez*, y a Córdoba, *Almodouar*⁷. Aún menos densa es la representación de las restantes regiones peninsulares. Encontramos únicamente nombres refe-

Alacaba formando parte de la onomimia granadina (generalmente se grafía *Alhacaba*, con *h* antietimológica).

⁵ El orónimo *Gabalcohol* puede identificarse sin ningún género de dudas con el actual *Cerro Jabalcón*, nombre de una montaña situada en el término granadino de Zújar. La *G* es una clara errata teniendo en cuenta la evidente etimología basada en ár. *yebel*, y la segunda parte del topónimo refleja la pronunciación antigua, anterior a la deformación *Jabalcón* (debida a su interpretación como aumentativo). De hecho, en la *Recopilación de algunos nombres arábigos* de Diego de Guadix el nombre se lematiza como *Jabalcohol*, y todavía en textos escritos del s. XIX se emplea esta misma forma (ejemplos en AA. VV., 1863: 351 y 353).

⁶ También esta forma es una evidente errata; Diego de Guadix nos da la correcta, *Guadarricaz* (Guadix, 2005: 674), que concuerda con la que aún hoy está en uso (*Guadarrizás*, con variante *Guarrizás*; Ruhstaller, 2013: 262).

⁷ Si es que realmente se trata de la villa cordobesa hoy conocida como *Almodóvar del Río*. En la provincia de Ciudad Real existe una localidad homónima, diferenciada mediante el complemento *del Campo*, y en la de Cuenca una llamada *Almodóvar del Pinar*.

rentes a realidades geográficas en su mayoría generalmente conocidas, como los de ríos caudalosos (*Guadiana*, *Guadalabiar*⁸, *Guadarrama*), de localidades importantes (*Guadalajara*, *Albacete*, *Madrid*, *Badajoz*, *Valladolid*, *Calatañazor*), lugares de relevancia política (*Aranjuez*, *Escorial*), así como de una extensa región (*Alaua*). Debieron ser bastante conocidos también los nombres toledanos *Bisagra* y *Çocodouer*, y el madrileño *Balnadú* (puerta de la muralla medieval derribada en 1567). Un tanto sorprendente resulta, en cambio, la mención de *Guadalerze* y *Daraçultan*, nombres de dos lugares en el camino real entre Toledo y Ciudad Real⁹.

En suma: puede observarse, como tendencia general, que cuanto más nos acercamos a la ciudad de Granada, más numerosos son los nombres integrados en la colección y mayor es el carácter local del referente.

2.1.3. Vitalidad de los nombres recopilados

Es probable que algunos de los nombres de origen árabe recopilados por Tamarid ya no estuvieran en uso en el momento de la confección de la obra. De forma explícita consta este hecho únicamente en el caso del nombre *Alcala de Albençaide*, acerca del cual se comenta: «La torre de Albençayde Moro, ques la que llamamos Alcala la Real»; sin duda, el complemento *de Albençaide* (la forma original debió ser *de Abençaide*) era el que se empleaba en la época de la conquista cristiana de la región para distinguir esta *Alcalá* de las otras numerosas homónimas, mientras que *Alcalá la Real* se impondría algunos años después para dejar una señal inequívoca de quién era el nuevo señor de la ciudad.

⁸ *Guadalaviar* es el nombre con que se conoce el río Turia en su primer tramo, esto es, desde su nacimiento hasta la ciudad de Teruel (Rosselló i Verger, 2004: 47).

⁹ La forma verdadera debió ser *Daraçután*, pues así aparece en documentos de la época y en la *Recopilación* de Diego de Guadix, autor que ofrece información sobre el lugar: «una benta y rastros d'edificio antiguo qu'está en el arzobispado de Toledo [...] entre los pueblos de Yébenes y Malagón» (Guadix, 2005: 570). El mismo autor (Guadix, 2005: 670) recoge también *Guadalerze* (las variantes que indica son evidentes alteraciones ingenieras para justificar una etimología que sirva para explicar simultáneamente el hidrónimo malagueño *Guadalhorce*), localizándolo en el mismo tramo del camino (que formaba parte de la principal vía de comunicación entre Toledo y Andalucía). Ambos nombres se citan, como los de lugares de descanso de viajeros, también en los antiguos itinerarios (Villuga, 1546; Rozas, 1979).

El indicio que nos hace sospechar que también otros nombres habían caído en desuso en 1585 son ciertas indicaciones geográficas ofrecidas por Tamarid. Así, localiza *Daralhorra* «donde eſta ahora el Monasterio delas Monjas de ſancta Yſabel la Real»; de *Bibarreha* afirma que «es la puerta de la calle de ſant Hieronymo»; de la *Plaça Rahbadbedis*, que «es la plaça, que eſtá junto a la ygleſia de ſant Miguel»; y de *Bibalhaçarín*, que «ſon los arquillos del Alcaçaua». Dado que los demás lugares de la ciudad de Granada al parecer no requieren una localización explícita (desde la perspectiva del autor se trataba de hechos generalmente conocidos), parece razonable asumir que los nombres arábigos señalados ya habían sido abandonados por los hablantes; Tamarid pudo conocerlos a través de documentos antiguos, o a través del habla de los moriscos (en la que tal vez aún se mantuvieran vivos).

2.1.4. La disposición del material toponímico

A diferencia del *Compendio*, donde los lemas están ordenados alfabéticamente, en la *Exposición* se disponen en grupos formados según criterios varios, relacionados tanto con la propia forma lingüística como con ciertas características de su referente. Al segundo tipo de criterio de ordenación pertenece la relación del lugar designado por el topónimo lematizado con la ciudad de Granada, criterio que refuerza el enfoque centrado en Granada que hemos observado ya en el capítulo anterior. De hecho, los 32 primeros registros corresponden a nombres referentes a lugares situados en la propia capital del Reino de Granada. Los tres nombres siguientes lo son de comarcas cercanas a la ciudad (*Alpujarra*, *Campo de Çafarraya* y *Campo de Çafayona*). En los 41 registros restantes la localización geográfica, en cambio, ya carece de importancia.

Este criterio geográfico de ordenación se combina con otro referente al tipo de realidad designado por el nombre. Cada aspecto referencial que sirve para agrupar nombres se explicita en forma de encabezamientos: encontramos un apartado titulado «Pvertas de Granada», que engloba once nombres de puertas de acceso al recinto amurallado; otro, titulado «Plaças de Granada», que incluye cuatro nombres de plazas granadinas; otro, titulado «Calles de Granada», en el que se reúnen cuatro odónimos de la ciudad; y otro, titulado «Rios de Granada», en el que figuran dos hidrónimos.

Igualmente está dedicado a formas hidronímicas el conjunto encabezado por el rótulo «Rios de España»; no obstante, en este caso el criterio de selección de los nombres no es realmente una característica común de sus referentes, sino uno de sus rasgos lingüísticos: en este apartado encontramos exclusivamente nombres que presentan el elemento *Guad(i)-* (< ár. *wāḍī* 'río'), sin que sea requisito el designar realmente una corriente fluvial, pues se recogen también *Guadalajara* y *Guadix* –nombres cuyos referentes generalmente conocidos no son ríos, sino ciudades–, y se excluyen los nombres de ríos *Darro* y *Genil*.

En la disposición del material toponímico en el texto observamos, pues, cómo se aplican simultáneamente criterios diversos. Este hecho, unido a la existencia de un apartado que constituye un verdadero cajón de sastre (y así lo refleja también su título: «Nombres de ciudades, villas y lugares, y de algunas Puertas, y Plaças y Montes»), la inserción de numerosos encabezamientos seguidos de un único nombre (como «Torres bermejas», «Ginalariph» o «Alcaiceria»), así como la integración en los mencionados grupos de algunos elementos que no respondían realmente a lo anunciado en el título¹⁰, revela que Tamarid no había reflexionado en profundidad acerca del modo más coherente de exponer el material recopilado.

2.2. La microestructura: información ofrecida sobre los términos recopilados

La información que ofrece la *Exposición* acerca de los nombres registrados es sumamente concisa, y se limita a dos tipos: por una parte, una escueta caracterización del referente, y por otra, una explicación acerca del significado originario del léxico en que se basan los nombres.

2.2.1. Descripción de los lugares designados por los nombres

Como vimos en 2.1.3, Tamarid consideró necesario identificar geográficamente ciertos nombres porque con toda probabilidad no

¹⁰ En el apartado titulado «Pvertas de Granada», por ejemplo, se incluyen también «Puerta Bifagra en Toledo» y «Puerta Balnadu en Madrid»; en el titulado «Plaças de Granada», «Plaça çocodouer en Toledo»; y en el dedicado a las «Calles de Granada» figuran los nombres de una puerta (*Bibalhaçarín*) y de un barrio («*Rabad albaida*. Barrio blanco, o barrio delos hueuos»).

resultaban conocidos a los potenciales lectores debido a su carácter anticuado. Ofrece información geográfica también acerca de un reducido número de topónimos todavía en uso, aunque no siempre queda claro el motivo por el que procede así. En casos como «*Puerto Iubiley*, que es lugar del Alpujarra de Granada», la razón es sin duda el carácter de lugar menor difícilmente conocido a un lector residente lejos de la comarca en cuestión. En cambio, es imposible determinar por qué omitió una localización en los casos de *Gabalcohol* y *Guadarricaz*, lugares igualmente poco conocidos (lo cual explica seguramente la deficiente transcripción de los topónimos –achacable probablemente al impresor, no al autor–), o por qué decidió localizar explícitamente la localidad de *Iabalquinto* como «lugar cerca de Baeça», la de *Belmar* como «lugar junto a Baeça» y la de *Baça* como «ciudad en el Reyno de Granada», pues se trata de información de la que cualquier granadino culto sin duda disponía. Pero quizá la única explicación sea que Tamarid sencillamente no se preocupó por establecer un procedimiento concreto a este respecto. De lo que no cabe duda es de que apenas concedía importancia a esta información, pues falta en 63 de los 76 registros totales.

2.2.2. La información etimológica

En el encabezamiento que precede a la *Exposición*, Tamarid declara explícitamente el objetivo que persigue con su trabajo: el de explicar «el verdadero fignificado que tienen en nuestro Romance Castellano» los «nombres Arabigos». La información que se propone transmitir al lector es, pues, de carácter exclusivamente etimológico, y su concepto de etimología no va más allá de hacer conjeturas acerca del significado del léxico en que se basaron los nombres de lugar en el momento de su creación. En cambio, no considera necesario identificar expresamente el étimo, y menos aún justificar este desde el punto de vista fonético, morfológico o léxico-semántico. Tal procedimiento, carente por completo de una base metodológica, naturalmente no es sorprendente en una época en la que aún no existía una reflexión teórica sistemática sobre la materia, aunque es cierto que otros eruditos más o menos contemporáneos –como Diego de Guadix, Diego de Urrea, Sebastián de Covarrubias– mostraban una mayor preocupación al respecto (Ruhstaller, 2013, 2017a, 2017b).

El resultado del procedimiento puramente intuitivo de Tamarid nos causa hoy día una impresión de arbitrariedad. Incluso el propio autor debió ser consciente del carácter hipotético de muchas de sus propuestas, pues cuando se le ocurren alternativas simplemente las yuxtapone sin decantarse por ninguna en particular. Por ejemplo, para *Badajoz* ofrece dos conjeturas –«La tierra de los nogales, o de la vida»–; para el hidrónimo *Darro*, tres –«Rio que va haziendo ruido, o Arroyo que corre el agua desde alto abaxo por breñas y piedras o Rio del Arrayhan»–; o para *Guadiana*, incluso cuatro –«El Rio de Anna, que es fu Vocablo antiguo, o Rio de Diana, o Rio de la fertilidad, o Rio del llanto»–. Y si Ocasionalmente muestra una preferencia, no da argumento alguno que la justifique:

Puerta Bibalbunaitar. La puerta de las Eras conforme ala interpretacion de algunos. Mejor la puerta del estandarte, o vanderica pequeña.

Puerta Bibalmazan. La puerta del hospital de los incurables, conforme ala interpretacion de algunos. Pero mejor, la Puerta de la Iunta, o congregacion.

No extraña, pues, que al menos una parte de las ideas de Tamarid tengan que tacharse de claramente erróneas desde el punto de vista de la lexicología histórica moderna. Este es el caso, por ejemplo, de una etimología árabe que atribuye a un nombre manifiestamente no árabe («*Efcurial*, cafa que reluze»), o de ciertas formaciones que considera de origen árabe a pesar de que indudablemente surgieron del español, como *Alixares*¹¹ y *Gomeres*, cuyo morfema de plural castellano delata que se trata de formaciones romances. Otras interpretaciones que evidentemente carecen de fundamento son las de *Genil*, «Rio femejante al Nilo»; de *Guadix*, «Rio de vida»; o de *Alaua*, «Quiere dezir Arabia». Al proponer significados etimológicos como ‘barrio de los hueuos’ (para *Rabad Albaida*), ‘terrones de fuego’ (para *Madrid*) o ‘cofa verdinegra’ (para *Belmar*), muestra poca sensibilidad en lo referente al aspecto de la verosimilitud motivacional de las etimologías toponímicas.

Entre las propuestas de Tamarid, sin embargo, también hay muchas que podemos considerar acertadas o al menos muy verosímiles. Por lo

¹¹ Oliver Asín (1942) estudió monográficamente el arabismo *alijar* y las huellas que ha dejado en la toponimia española.

común se trata de nombres relativamente transparentes por basarse en léxico árabe ampliamente conocido y aún reconocible a pesar de la adaptación a la fonología del castellano, como *El Borge* ‘Torre metida en vn Caſtillo’ (del árabe *buŷ* ‘torre’) o *Guadalmedina* ‘Rio de la ciudad grande’ (< *wāḍī* + *al* + *maḍīna*), *Guadalquivir* ‘Rio grande, o caudal’ (< *wāḍī* + *al* + *kaḇīr*). Tamarid atina generalmente cuando se trata de identificar ciertos elementos que aparecen recurrentemente en la toponimia española de origen árabe, como *wāḍī* ‘río’, *ḥiṣn* ‘castillo’ (*Hiznallos* ‘Caſtillo del almendro’), *dār* ‘casa’ (*Daralhorra* ‘Cafa de la hermana doncella del Rey’), *bāb* (hispanoárabe *bīb*) ‘puerta’ (*Bibarrambla* ‘la puerta del arenal’), *ýebel* ‘montaña’ (*Gibralfaro* ‘la fierra de la ahumada, ques donde hazen almenaras confuego, para demoftración, y feñal de nauios, o gente de tierra’) o *aben* (*Calle de Abenamar* ‘Calle de vn Moro defte nombre’).

Acierta también Tamarid en casos más difíciles, lo cual es sin duda meritorio teniendo en cuenta que prescinde casi por completo de documentación histórica de las formas que se propone explicar etimológicamente. Las dificultades se deben a que esos nombres más problemáticos contienen léxico árabe no tan ampliamente conocido, o al hecho de haber sufrido una mayor deformación en el proceso de acomodación a la fonología del superestrato castellano. Ejemplos de tales etimologías que Tamarid identifica con acierto a pesar de presentar un grado de dificultad mayor son las siguientes:

- *Jabalcohol* (la forma impresa *Gabalcohol*, como vimos, es claramente una errata) ‘la fierra prieta’. Esta interpretación está en consonancia con el significado ‘prieto’ que da el *Vocabulista arauigo en letra castellana* de Pedro de Alcalá para la voz hispanoárabe *aqḥāl*, *cōhal* (Alcalá, 1505: s. v.). Corrobora esta interpretación el hecho de que el nombre designa una montaña de 1488 m situada en la altiplanicie de Hoya de Baza (Granada) que destaca por su color oscuro.

- *Puerta del Alacaua* (la forma que aparece impresa, *Alçaaua*, es una evidente errata, como vimos arriba) ‘la puerta de la cueſta’: en el *Vocabulista* encontramos el registro «Cueſta ariba [sic] enriſcada. āacāba» (Alcalá, 1505: s. v.). La orografía del lugar confirma el acierto de Tamarid, pues, hoy día, desaparecida la puerta medieval, el nombre

pervive como *Cuesta de la Alhacaba* –con *h* no etimológica, como dijimos–, designando una calle en pendiente.

- *Plaça Bibalbonut* ‘la plaça dela puerta delas vanderas y eftandartes’: el *Vocabulista* recoge como plural de la voz *bend* ‘eftandarte’ la forma *bunūd*. La interpretación como diminutivo de la misma voz del nombre *Puerta Bibalbunaitar* (Tamarid explica: «la puerta del eftandarte, o vanderica pequeña») parece igualmente plausible.

- *Calle de Hatabin* ‘La calle delos leñadores’. Pedro de Alcalá, en efecto, indica como plural de la voz *hattāb* ‘leñador’ la forma *hatabīn*.

- *Guadarranque* ‘El Rio de las yeguas’. En el *Vocabulista* encontramos *ramq* como plural de la voz *ramāca* ‘yegua’.

- *Rabad albaida* ‘barrio blanco’ (*Vocabulista*: «Barrio. Rabād»).

- *Guadarriçaz* (la forma *Guadarricaz* es errata) ‘Rio del plomo’ (*Vocabulista*: «plomo metal. Raçāç»)¹².

- *Guadarroman* ‘El Rio de las granadas’ (*Vocabulista*: «Granado. árbol conocido. rommāna, rommān» y «Granada. rommāna, rommān»).

- *Puerto de la Ragua* ‘Puerto dela espuma’ (*Vocabulista*: «Espuma qualquiera. Rāgua, ragguāt»)¹³.

- *Albayzin* ‘el barrio de delos [*sic*] fronteros venidos de Baeça’. Tamarid interpreta el topónimo como gentilicio derivado de *Baeza* (topónimo que se recoge en el *Vocabulista* como «Baeça. Baiça»). La idea de que se trata de un barrio fundado por los musulmanes huidos de la ciudad jiennense de Baeza tras la conquista cristiana de 1212 resulta verosímil.

- *Ajarquia de Malaga* ‘Tierra puefta al Leuante’ (*Vocabulista*: «Oriental assi. Xarquī»).

- *Bibarrambla* ‘la puerta del arenal’: es meritorio que Tamarid parta en la interpretación de este topónimo del significado del ár. *ramla* ‘arenal’ (*Vocabulista*: «Arenal. Rāmīa»), y no del que tiene el arabismo en español (‘lecho seco de un río’).

¹² Consta que en las proximidades del hoy conocido como *Arroyo de Guarrizás* se explotaban en épocas pasadas minas de plomo (Gutiérrez Guzmán, 1999: 263).

¹³ Para el aspecto motivacional de esta etimología, véase Chavarría y Martínez (2009: 65).

- *Calle de çacatim* ‘La calle de los Roperos’. Como confirma Corominas (*DCECH*: s. v. ‘cicatero’), «se trata del plural vulgar *saqqātîn* ‘ropavejeros’, pues el plural de los nombres de oficio se empleaba en el habla corriente para designar la parte de la ciudad donde vivían los que lo desempeñaban».

- *Campo de Çafayona* ‘campo de las fuentes’. En el *Vocabulista* se registra, por una parte, *fahz* ‘dehesa’, y, por otra, *aăyŋ* como plural de *aăyn* ‘fuente, manantial’. Nótese que para interpretar el primer elemento contenido en el nombre es necesario conocer la forma árabe precursora, que debió contener como primer elemento *Fahz*, alterado por metátesis en *Çaf* al pasar el nombre al castellano¹⁴.

- *Calatañaçor* ‘castillo o torre delos bueytres’. El *Vocabulista* recoge como plural de *něcer* ‘bueytre’ la forma *nuçŋr*.

- *Hiznaloxa* ‘castillo de las lofas’. En el *Vocabulista* figura *lěuxa* ‘losa para losar’.

3. ORIGEN DE LA INFORMACIÓN EXPUESTA POR TAMARID

Es indudable que Tamarid dominaba el árabe, pues, además de «Racionero dela fancta yglesia de Granada» –según se presenta a sí mismo en el encabezamiento al *Compendio*–, era también «familiar, y Interprete dela lengua Arabiga en el fancto Officio». Aunque el hecho de trabajar como intérprete para la Inquisición no era garantía de una competencia lingüística plena en árabe¹⁵, Tamarid gozaba de renombre como experto en la materia, a juzgar por los pocos hechos históricos que conocemos de su vida. Como señala Bajo Pérez (s. d.) en su breve biografía, «hay constancia de su dominio del árabe tanto hablado como escrito, pero se carece de datos concretos sobre sus orígenes familiares, infancia y formación eclesiástica»; consta que elaboró, en 1582, «un memorial con la relación

¹⁴ Una metátesis análoga subyace a *Çafarraya*, interpretado por Tamarid como ‘campo de pastores’; en el *Vocabulista* encontramos como equivalente del cast. *pastor* la voz árabe *raăy*, con plural *roăă* (Alcalá, 1505: s. v.). Discrepa de esta etimología Oliver Pérez (1997: 171).

¹⁵ La opinión del arabista F. Corriente (2005: 101-102) acerca de otro intérprete granadino de la Inquisición contemporáneo, Diego de Guadix, es contundente: a su juicio, Guadix debió poseer unos «limitadísimos conocimientos de árabe, teóricos y prácticos», y «no debió nunca llegar a la capacidad del entendimiento oral normal en esa lengua, a juzgar por su limitado conocimiento de su gramática y léxico».

de los manuscritos árabes en poder del Santo Oficio granadino» para el secretario de Felipe II, y fue consultado como experto en relación con la traducción del texto árabe hallado junto a unas reliquias con motivo de la demolición de la Torre Turpiana de Granada en 1588. Es, pues, perfectamente imaginable que buena parte de las etimologías propuestas se basen en ideas originales del propio Tamarid. Este, no obstante, reconoce también explícitamente su deuda intelectual con otras personas –dos son identificadas con sus nombres– en el colofón que cierra el apéndice:

Todos eftos vocablos fveron comunicados con muchos hombres infignes y de mucha erudicion en lenguas. Y particularmente fueron viftos, y añadidos por los Illuftres señores y nobles hijos Dalgos. El Capitan Gafpar Maldonado de Salazar. Y Lope Fuftero Secretario del Theforo de la cafa de la moneda de GRANADA, que como tan curiofos y viftos en varia erudicion pudieron dar fu parecer.

Y aun se menciona a una tercera persona, esta sí un indudable experto en lengua árabe: el morisco Alonso del Castillo¹⁶, «traductor oficial del árabe de las más importantes instituciones en la España de Felipe II» (Rubiera Mata, s. d.), que al menos había expresado su conformidad con el apéndice de Tamarid, a juzgar por la fórmula elegida: «Vifto por el Licenciado Alonfo del Caftillo Interpretes [*sic*] de fu Magestad». De estas palabras se desprende que, aunque Tamarid era sin duda quien había tomado la iniciativa de elaborar una exposición lexicográfica sobre materia toponímica y quien redactó el texto, habían contribuido a la recopilación de los materiales toponímicos y su interpretación otras personas de su entorno, y que existió un animado debate sobre el tema entre los eruditos de la Granada de finales del siglo XVI.

Alguna etimología concreta, además, podía formar parte de un conjunto de creencias populares colectivas: así, la que Tamarid señala para el topónimo mayor *Granada* –«GRANADA conforme ala mas commun interpretacion quiere dezir Cueva de Nata. Tomo nombre de vna donçella defte appellido»– tiene, con su referencia a un personaje legendario, claros visos de estar originada en una interpretación popular; dado que presupone el conocimiento de la forma precastellana *Garnata* y del significado del ár. *ġār* ‘cueva’, no sería descabellado pensar que existiera

¹⁶ Esta figura histórica ha sido estudiada en profundidad por Cabanelas (1991).

ya en la Granada anterior a la reconquista, o al menos circulara en la comunidad morisca. Debió ser generalmente conocida, pues la exponen, con variantes y con detalles adicionales, los más diversos autores de la época (Luis del Mármol Carvajal, el Padre Mariana, Francisco del Rosal, Sebastián de Covarrubias), generalmente para rechazarla como no sería.

Es posible, por otra parte, que en Tamarid influyeran también obras escritas anteriores. Fácilmente podemos imaginarnos que consultara el *Vocabulista arauigo en letra castellana* de Pedro de Alcalá (1505) en busca de voces hispanoárabes que pudieran representar los étimos de los nombres de lugar arábigos reunidos (del mismo modo que he recurrido a este vocabulario bilingüe castellano-hispanoárabe para comprobar la verosimilitud de las etimologías propuestas por Tamarid)¹⁷. De fuentes escritas procede también la información acerca de ciertas formas documentadas a través de textos de la Antigüedad (como, por ejemplo, Plinio) que habían sobrevivido integradas en topónimos aún en uso: era convicción compartida por todos los eruditos de la época que el nombre *Guadiana* era identificable con el *Anas* latino (Tamarid escribe: «Guadiana. El Rio de Anna, que es fu Vocablo antiguo»), *Guadalete* con *Lethes* («El Rio de Lete, ques fu nombre antiguo»)¹⁸, y *Elvira* con *Iliberrí* –«Puerta de Eluira [...] Este es vocablo Latino de nominado de Iliberis, que así se llamo antiguamente Granada»–; estas correspondencias podían consultarse, por ejemplo, en el propio *Vocabulario* nebrisenense –recuérdense las entradas citadas en el capítulo introductorio– al que la *Exposición* fue añadida como apéndice.

Lo más llamativo, sin embargo, es la similitud de la información presentada por Tamarid con la que encontramos en la *Historia del [sic] rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*, de Luis del Mármol Carvajal. Esta obra contiene una descripción de la ciudad de Granada en la que se interpretan etimológicamente un buen número de topónimos locales. Con especial detalle se tratan las puertas medievales que daban acceso a la ciudad; en la siguiente tabla se contrasta la información ofrecida por Mármol con la que figura en Tamarid:

¹⁷ Registros de Pedro de Alcalá como «Saber como quiera. Medrī. derēit» y «Enemigo publico. āadū» pudieron constituir el punto de partida de las poco creíbles interpretaciones *Madrid* ‘madre del fáber’ y *Balnadú* ‘Puerta del enemigo, o del Demonio’, respectivamente.

¹⁸ Esta equiparación, según los historiadores modernos, es errónea, pues realmente se trata de un río gallego.

<i>Historia del rebelión</i> (Mármol, 1600: 6r-v)	<i>Exposición</i> (López Tamarid, 1585)
[...] la primera y principal [puerta] llamaron Bib Elbeyra; esta es la puerta de Eluira, que cae ala parte de la fierra Eluira, donde estaua la ciudad de Yliberia,	Puerta de Eluira puerta de Granada. Este es vocablo Latino de nominado de Iliberis, que así se llamo antiguamente Granada: y este mismo nombre queda hasta nuestros tiempos en la fierra que llaman de Eluira, cerca de la qual fue su primera poblacion desta Ciudad.
y boluiendo hazia poniente esta Bib el Bonayta, <i>que</i> quiere dezir puerta delas eras, y agora se llama puerta de san Geronimo, <i>porque</i> se fale por ella al monasterio de señor san Gerónimo,	Puerta Bibalbunaitar. La puerta de las Eras conforme ala interpretacion de algunos. Mejor la puerta del estandarte, o vanderica pequeña.
luego figue Bib el Marftan, que quiere dezir puerta del hospital de los Incurables, porque donde agora esta fant Lazaro auia un ospital de incurables, y los Chriftianos la llaman Bib Almaçan.	PVERTA Bibalmazan. La puerta del hospital de los incurables, <i>con</i> forme ala interpretacion de algunos. Pero mejor, la Puerta de la Iunta, o congregacion.
Adelante esta la puerta de Bibarrambla, que los Moros llamauan Bib Ramela, puerta del Arenal.	Plaça, Bibarrambla. Plaça dela puerta del Arenal.
Luego esta Bib Taubin, puerta delos curtidores,	CASTILLO Bibataubin. El castillo de la puerta delos conuertidos, o arrepentidos.
y adelante Bib Lacha, o puerta del pefcado,	
luego figuen Bib Abulneft, que llaman puerta de la Madalena,	
Bib el Lauxar, que oy es la puerta del Alhambra, o de la calle de los Gomerres,	

Bib Gued Ayx, puerta de Guadix,	
bib Adam, puerta del ofario, y agora puerta del Albayzin,	
Bib el Bonut, puerta de los eftandartes, porque en la torre que eftaua fobre ella fe arbolaua el primer eftandarte quando auia elecion de nuevo Rey, v otra cofa feñalada en Granada,	Plaça Bibalbonut. La plaça dela puerta delas vanderas y eftandartes.
y passando mas adelante efta deshecha la puerta que llamauan del Beyz, que quiere dezir del trabajo o de los trabajadores,	
luego eftá Bib Cieda puerta de la feñoría, la qual eftuuo grandes tiempos cerrada, por vn pronoftico que tenian los Moros, que les dezia que por alli auia de entrar la deftruycion del Albaicin [...] y la mando abrir el año de mil y quinientos y setenta y tres don Pedro de Deça prefidente de la real audiencia de Granada, <i>que</i> despues fue Cardenal de la fanta yglefia de Roma.	
La otra es Bib el Alacaba, que quiere dezir la puerta dela cuefta, la qual fale a la cuefta <i>que</i> baxa por de fuera del muro de la Alcaçaba, encima dela puerta Eluira, y es de las mas antiguas puertas de Granada.	Puerta del Alcaçaua. La Puerta de la Cuesta.
	Bibarreha, que es la puerta de la calle de fant Hieronymo. Quiere dezir la puerta del barato.

Puede observarse cómo seis de estas etimologías correspondientes a nombres de puertas de la ciudad de Granada explicadas en la obra de Mármol aparecen también en Tamarid. Sin embargo, no es probable que este tuviera delante físicamente el mencionado texto en el momento en que confeccionó su *Exposición*, pues en tal caso sería difícil comprender por qué desaprovechó una parte importante de la información (falta la referente a *Bib Lacha* ‘puerta del pescado’, *Bib Abulnest*, *Bib el Lauxar*, *Bib Gued Aix* ‘puerta de Guadix’, *Bib Adam* ‘puerta del osario’, *Puerta del Beiz* ‘puerta del trabajo o de los trabajadores’, *Bib Cieda* ‘puerta de la señoría’; y también la interesante justificación motivacional relativa a «*Bib el Marftan*, que quiere dezir puerta del hospital de los Incurables, porque donde agora ehta fant Lazaro auia un ofpital de incurables»). Por otra parte, Tamarid presenta datos ausentes en la obra de Mármol («*Bibarreha*, que es la puerta de la calle de fant Hieronymo. Quiere dezir la puerta del barato»)¹⁹.

Las similitudes, sin embargo, son tan evidentes que debe existir algún tipo de vínculo entre los dos textos. Desde luego, Tamarid no pudo basarse en la versión impresa de la obra de Mármol, por el simple hecho de que esta apareció en 1600, un año después de la muerte de su autor y quince después de la publicación de la *Exposición*. Pero el texto pudo circular como manuscrito años antes²⁰, y llegar así, al menos puntualmente, a manos de Tamarid. También es concebible que este tuviera noticias acerca de su contenido a través de otros lectores, como, por ejemplo, el intérprete real Alonso del Castillo, persona que, como ya comentamos, intervino como revisor en la elaboración del apéndice de Tamarid, y que era amigo personal de Luis del Mármol Carvajal²¹: como

¹⁹ Si ampliamos la comparación de las dos obras a los textos íntegros encontramos como indicios de una relación entre los textos de Tamarid y Mármol otras etimologías coincidentes que difícilmente pudieron surgir de forma totalmente independiente (como *Guadix* ‘río de vida’, *Zafarraya* ‘campo de los pastores’; *Alhambra* «tomo ehta denominacion de vn Reey, que vuo en ella, que fe llamo Alahmar, que quiere dezir colorado»). Sin embargo, a lo largo de toda la obra de Mármol también aparecen numerosas etimologías que faltan en Tamarid (*Aynadamar*, *Cehel* y *Zueyehl*, *Andarax*, *Mauror*, etc.), al igual que este, a la inversa, incluye no pocas que faltan en Mármol.

²⁰ De la actividad como escritor e historiador de Mármol mucho antes de la publicación de la *Historia del Rebelión* es testimonio su otra gran obra, la *Descripción general de África*, cuya extensa primera parte apareció en 1573.

²¹ Su nombre es citado elogiosamente en numerosas ocasiones en la obra de Mármol como figura clave de la estrategia del bando cristiano, al que sirvió de traductor,

tal podía haber tenido acceso a un manuscrito inédito o incluso haber aportado ideas a este.

4. LA RECEPCIÓN DE LA *EXPOSICIÓN* DE TAMARID

A consecuencia sin duda de su fácil accesibilidad, como elemento integrado en forma de apéndice en el *Vocabulario* de Nebrija, el opúsculo de Tamarid ha gozado de una notable difusión. Por una parte, fue impreso nuevamente en posteriores ediciones del *Vocabulario*, lo cual indica que editores independientes seguían considerándolo un complemento útil o incluso una parte integral de la obra nebrisense²². Por otra parte, Mayans (1737: 235-264) lo reprodujo íntegramente en sus *Orígenes de la lengua española*, sin duda por juzgarlo un texto muy relevante para conocer la historia del español.

Los materiales de Tamarid fueron aprovechados también por diversos lexicógrafos posteriores, que no siempre declararon su procedencia. Es probable que exista una vinculación –al menos como fuente de inspiración– entre el apéndice de Tamarid y la *Recopilación de algunos nombres arábigos* que terminó de redactar el franciscano granadino Diego de Guadix ocho años después (en 1593), si bien podemos excluir un trasvase directo y, desde luego, una explotación sistemática (Ruhstaller, 2013). Tamarid es citado explícitamente nueve veces como fuente de

intérprete y redactor de textos árabes (Cabanelas, 1991: 119 ss., especialmente, 126). No podemos sino conjeturar acerca del papel desempeñado por Alonso del Castillo en relación con la *Exposición*. No es descartable que, además de revisar el texto de Tamarid antes de su impresión, aportara algunos datos adicionales, como por ejemplo los nombres referentes a lugares –algunos de importancia más bien local, como *Daraçután*, *Guadalerza*, *Çocodover* o *Balnadí*– situados en el camino de Granada a El Escorial, ruta que había recorrido en los años anteriores a la publicación de la *Exposición* en el marco de sus actividades como intérprete real (Cabanelas, 1991: 220).

²² Este es el caso por ejemplo de la edición de 1610 aparecida en la imprenta sevillana de Alonso Rodríguez Gamarra (citada en la bibliografía como Lebrija, 1610). Un editor madrileño justifica en 1683 explícitamente el mantenimiento del apéndice, que no dejaba de constituir un elemento postizo en el *Vocabulario español-latino* (Nebrija, 1683): «He juntado, Lector, con el antecedente Compendio, estos nombres de Ciudades, Villas, y Lugares, &c. Impreffos otra vez al principio de este Vocabulario, que un docto, y curioso ingenio ha recopilado, buscando la etimologia, y verdadero origen de ellos, pareciendome no estavan alli en lugar conveniente. Librete del fastidio de bufcarlos en otra parte. El docto, y curioso lo eftimara; el ignorante facará provecho, pero el vulgo no dexara de murmurar, como fuele».

etimologías toponímicas (*Alava, Axarquia, Badajoz, Bibalbunaitar, Borge, Escorial, Gibraltar, Madrid, Valladolid*) en el *Alphabeto segundo* del diccionario etimológico de Francisco del Rosal (1610: s. vv.), aunque el material realmente extraído de esta fuente es bastante más extenso²³. Aún más asiduamente explotó la *Exposición* Sebastián de Covarrubias (1611): de las 87 etimologías que figuran en la *Exposición*, la mayoría –49, exactamente– reaparecen en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, aunque la fuente sea declarada explícitamente solo en 29 casos²⁴. Covarrubias dispone de estos materiales con libertad; por ejemplo, integra la mayor parte de la información que da Tamarid sobre las puertas de la ciudad de Granada en un artículo en el que trata de forma conjunta los topónimos que contienen el hispanoárabe *bib* ‘puerta’:

BIBARRAMBLA, vale tanto como puerta del arenal: viua en Arabigo es puerta, y rambla arena, o arenal, y afsi dezimos arramblado, lo que ha empantanado con arena alguna auenida. Bibataubim [sic] la puerta de los conuertidos, o arrepentidos. Bibarrea, la puerta del barato. Bibafajalaufa, la puerta del collado de los almendros. Bibalbunaytar, la puerta de las eras, o la puerta del eftandarte o vandra pequeña. Eftas puertas fon de la ciudad de Granada, y fus interpretaciones, conforme al compendio de los vocablos Arabigos, que Francisco Lopez de Tamarid puso al fin del vocabulario de Antonio de Nebrixa. La puerta que en Madrid fe llama de Balnadu, vale tanto como puerta del enemigo, porque los Moros tenian hazia ella lo que era de Chriftianos, y por ventura el exercito, eftando puefto cerco fobre la villa.

Los diccionarios bilingües de la centuria siguiente reproducen igualmente la información que remonta a Tamarid, si bien la extraen de la fuente intermedia de Covarrubias. Presento a continuación una serie de ejemplos de las obras de John Minsheu (publicada en 1599), Lorenzo Franciosini (1620) y John Stevens (1706):

²³ Así, proceden de Tamarid sin duda alguna los registros «*Bibalhaçarin*. Sitio de Granada, que son los Arquillos de la Alcaçaba; en Arab. quiere decir, Puerta de los Estereros.»; «*Bibalmaçán*. Puerta en Granada, quiere decir en Arab. Puerta del Hospital de los incurables. Otros interpretan Puerta de la Junta ò Congregacion.»; o *Bibarreja* «Puerta en Granada, en Arab. quiere decir Puerta del barato».

²⁴ Registros como «GABALCOHOL, la fierra prieta» o «BELMAR, lugar junto a Baeça, vale cofa verdinegra» no pueden tener otro origen que Tamarid, por mucho que Covarrubias no declare esta fuente.

Tamarid (1585)	Minsheu (1599)	Franciosini (1620)	Stevens (1726)
Pverta Bibalmazan. La puerta del hospital de los incurables, conforme ala interpretacion de algunos. Pero mejor, la Puerta de la Iunta, o congregacion.	Bibalmaçán, <i>Porta hospitalis incuriabilium.</i> ¶ Covar. <i>The gate of the hospitall of the incurable.</i>		
Bibalbunaitar. La puerta de las Eras conforme ala interpretacion de algunos. Mejor la puerta del estandarte, o vanderica pequeña.	Bibalbunaitar. <i>Porta insignium.</i> <i>The gate of standards.</i>	bibalbunaytar. [la porta del campo, o della bandiera, tutti son nomi Arabici.	<i>Bibalbunaytár</i> , a Gate of the City <i>Granáda</i> , signifying the Gate of the traffing Floores, or of the Standard, or little Colours.
Pverta Fajalaufa. La puerta del collado delos Almendros.			<i>Biba fajaláuſa</i> , a Gate of the City <i>Granáda</i> , the Name signifies the Gate of the Almond Tree Hill.
Bibarreha, que es la puerta de la calle de fant Hieronymo. Quiere dezir la puerta del barato.	Bibarréha. <i>Porta rei vilis pretii.</i> <i>Cov.</i>	bibarreha [la porta del buon mercato.	Bibarréa, a Gate of the City <i>Granáda</i> , signifying the Cheap Gate.

Pverta Bibataubin. La puerta de los conuertidos, o arrepentidos.	Bibataubín. <i>Porta conuerforum.</i>	bibataubin. [la porta de'conuertiti, o di quelli che fi fon pentiti.	Bibataubín, a Gate of the City <i>Granáda</i> , fo call'd by the Moors, and fignifies, the Converts, or the Penitents Gate. These are de Gates of the City <i>Granáda</i> , interpreted by <i>F. Lopez de Tamarid</i> , inferted here becaufe they often occur in Hiftories and Romances.
--	--	--	--

5. VALORACIÓN GLOBAL DE LA OBRA

La *Exposición la mas fiel y cierta, que se ha podido hazer de los nombres Arauigos, y del verdadero significado, que tienen en nuestro Romance Castellano* es una obra modesta si atendemos a aspectos como la extensión, la cantidad de material recopilado, la sistematicidad con que este se expone, o la solidez del fundamento metodológico en que se sustenta. De hecho, su apariencia es más de un esbozo que de una obra madura, como ya notara acertadamente Ruhstaller (2013: 268). Sin embargo, es incuestionable su relevancia como testimonio del interés que existía a finales del siglo XVI, y particularmente en Granada, por el estudio de la influencia del árabe en la lengua española, y, así, como testimonio de la valoración positiva de este legado cultural. Igualmente indiscutible es el mérito que posee la obra gracias a su originalidad: de modo análogo a que la primera parte del apéndice añadido por Tamarid al *Vocabulario español-latino* de Nebrija –el *Compendio de algvnos vocablos arabigos introdvzidos en la lengua Castellana en alguna manera corruptos*– constituye el primer diccionario de arabismos, la *Exposición* puede considerarse la más antigua obra lexicográfica dedicada a la recopilación y la interpretación de la toponimia hispánica. Ambos

opúsculos de Tamarid desempeñaron un papel que no deberíamos subestimar como fuente de inspiración y de material para autores posteriores de diccionarios etimológicos (Diego de Guadix, Francisco del Rosal y Sebastián de Covarrubias): y es que a menudo hacer propuestas originales –en definitiva: innovar– es tan meritorio o más que desarrollar y perfeccionar ideas ya existentes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA.VV. (1863): *La Alhambra: Relatos de Granada. Recuerdos de Andalucía. Colección de artículos escogidos de la publicación de igual nombre, que á cargo del liceo artístico-literario de aquella ciudad, redactaban sus mejores literatos*. Barcelona: Ramírez y Rialp.
- ALCALÁ, Pedro de (1505): *Vocabulista arauigo en letra castellana*. Granada: Juan Varela de Salamanca.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (1992): «Nebrija, autor de diccionarios». *Cuadernos de Historia Moderna*, 13, 199-210.
- BAJO PÉREZ, Elena (s. d.): «Francisco López Tamarid», en *Historia Hispánica*. Real Academia de la Historia (en línea: <<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/26442-francisco-lopez-tamarid>>, consulta: 8 de mayo de 2025).
- CABANELAS, Darío (1991): *El morisco granadino Alonso del Castillo*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- CHAVARRÍA VARGAS, Juan Antonio y MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio (2009): *De la Ragua a Sacratif. Miscelánea de topónimos andalusíes al sur de Granada*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- CORRIENTE, Federico (2005): «Notas lingüísticas acerca de la *Recopilación de algunos nombres arábigos* de Diego de Guadix». *Estudios de Dialectología Norteafricana y Andalusí*, 9, 93-114.
- COSERIU, Eugenio (2020): *Geschichte der romanischen Sprachwissenschaft 2. Von Nebrija (1492) bis Celso Cittadini (1601). Die Epoche des Humanismus*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- DCECH = COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vols. I-VI. Madrid: Gredos.

- FRANCOSINI, Lorenzo (1620): *Vocabolario italiano, e spagnolo*. Roma: Ruffinetti.
- GUADIX, Diego de (2005): *Recopilación de algunos nombres arábigos que los árabes pusieron a algunas ciudades y a otras muchas cosas*. Ed. Elena Bajo Pérez y Felipe Maíllo Salgado. Gijón: Trea.
- GUTIÉRREZ GUZMÁN, Francisco (1999): *Las minas de Linares. Apuntes históricos*. Linares: Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos de Linares.
- LEBRIJA, Antonio de (1610): *Diccionario de romance en latín*. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra.
- LÓPEZ TAMARID, Francisco (1585): *Compendio de algvnos vocablos arabigos introdvzidos en la lengua castellana en alguna manera corruptos, de que comúnmente ufamos*. Apéndice a Nebrija (1585).
- LÓPEZ TAMARID, Francisco (1585): *Exposicion la más fiel y cierta, que se ha podido hazer delos nombres Arauigos, y del verdadero significado, que tienen en nuestro Romance Castellano: así los que se vñan en la ciudad de Granada como en otras ciudades y villas de España, en puertas, plaças, calles, ríos, mōtes, como en otros lugares particulares*. Apéndice a Nebrija (1585).
- MÁRMOL CARVAJAL, Luis del (1600): *Historia del rebelion y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*. Málaga: Juan René.
- MAYANS I SISCAR, Gregorio (1737): *Orígenes de la lengua española*. II. Madrid: Juan de Zúñiga.
- MINSHEU, J. (1599): *A Dictionarie in Spanish and English, first published by R. Percivale. Now enlarged by J. Minsheu. Hereunto is annexed an ample English Dictionarie, with the Spanish words adjoyned*. Londres: Edm Bollifant.
- NEBRIJA, Elio Antonio de (1585): *Diccionario de romance en latín*. Granada: Antonio de Nebrija.
- NEBRIJA, Elio Antonio de (1683): *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis [...] imo recens accessio facta ad quadruplex eiusdem antiqui Dictionarii*. Madrid: Typographia Regia.
- NIEDEREHE, Hans-Josef (1995): *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES): desde los comienzos hasta el año 1600*. Ámsterdam-Filadelfia: John Benjamins.
- NIEDEREHE, Hans-Josef (1999): *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES). Desde el año 1601 hasta el año 1700*. Ámsterdam-Filadelfia: John Benjamins.
- OLIVER ASÍN, Jaime (1942): «*Alijar, Alijares*». *Al-Ándalus*, 7, 153-164.

- OLIVER PÉREZ, Dolores (1997): «El árabe *faḥṣ* en la toponimia española». *Al-Qantara*, 18, 153-185 (<https://doi.org/10.3989/alqantara.1997.v18.i1.520>).
- ROSAL, Francisco del (c. 1610): *Del Origen y razon de Nombres propios de Lugares, Personas y Apellidos de Linages*. Ed. Sandra Merafina. Gnome (en línea: <<https://www.gr-gnome.eu/proverbium/index.php/list/Francisco+del+Rosal%252C+%3Cem%3EEl+origen+de+los+nombres%3C%252Fem%3E%252C+edici%C3%B3n+de+Sandra+Merafina/>>, consulta: 8 de mayo de 2025).
- ROSSELLÓ I VERGER, Vicenç (2004): *Toponímia, geografia i cartografia*. Valencia: Universitat de València.
- ROZAS, Juan Manuel (1979): «Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega». Biblioteca virtual Miguel de Cervantes (en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ciudad-real-y-su-provincia-en-el-teatro-de-lope-de-vega-0/html/ff8e0228-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html>, consulta: 8 de mayo de 2025).
- RUBIERA MATA, M.^a Jesús (s.d.): «Alonso del Castillo», en *Historia Hispánica*. Real Academia de la Historia (en línea: <<https://dbe.rah.es/biografias/11580/alonso-del-castillo>>, consulta: 8 de mayo de 2025).
- RUHSTALLER, Stefan (2013): «Los inicios de la investigación sobre el arabismo léxico en español. El *Compendio* de Francisco López Tamarid frente a la *Recopilación* de Diego de Guadix». *Bulletin Hispanique*, 115.1, 253-270.
- RUHSTALLER, Stefan (2017a): «Sebastián de Covarrubias como recopilador y transmisor del saber generado durante el Humanismo acerca del arabismo léxico en español». *Bulletin Hispanique*, 119.1, 317-335.
- RUHSTALLER, Stefan (2017b): «Las etimologías de Covarrubias: ¿mera especulación?». *Vox Romanica*, 76, 291-323.
- STEVENS, John (1726): *A new dictionary, Spanish and English, English and Spanish*. Londres: Darby [1706].
- VILLUGA, Pedro Juan (1546): *Repertorio de todos los caminos de España, hasta ahora nunca visto, en el que hallará cualquier viaje que quiera andar muy provechoso para todos los caminantes*. Medina del Campo.

María DOLORES GORDÓN PERAL
Universidad de Sevilla

mgordon@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-0164-2676>

RECICLAJES POSTDIGITALES: LITERATURA GENERATIVA CON IA EN LENGUA ALEMANA

MIRIAM LLAMAS UBIETO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este artículo indaga en las estrategias de reciclaje postdigital que se desarrollan en la interacción con herramientas de inteligencia artificial en literatura generativa actual en lengua alemana. Analiza los tipos de procedimientos creativos con estos reciclajes para generar textos literarios y presenta las características específicas de la estética generativa que proponen autores como Hannes Bajohr, Berit Glanz, Jörg Piringer, Jennifer Becker o Juan S. Guse, entre otros. Se ofrece así una aproximación al panorama más reciente de una literatura digital en alemán que reflexiona y se pregunta, a través de sus experimentos conceptuales y estéticos, sobre el funcionamiento subyacente de la IA, sobre sus potencialidades y límites estético-creativos y sobre su impacto en la percepción humana.

Palabras clave: reciclaje, postdigital, literatura generativa, inteligencia artificial, literatura alemana.

POSTDIGITAL RECYCLINGS: AI-GENERATED LITERATURE IN GERMAN

Abstract

This article investigates the postdigital recycling strategies that are developed in the interaction with artificial intelligence tools in current generative literature in German. It analyses the types of creative procedures which use these recycling modes to generate literary texts and presents the specific characteristics of the generative aesthetics proposed by authors such as Hannes Bajohr, Berit Glanz, Jörg Piringer, Jennifer Becker or Juan S. Guse, among others. It thus offers an approach to the most recent panorama of a digital literature in German that reflects and questions, through its conceptual and aesthetic experiments, the underlying functioning of AI, its aesthetic-creative potentials and limits, and its impact on human perception.

Keywords: Recycling, Postdigital, Generative literature, Artificial intelligence, German literature.

1. INTRODUCCIÓN

Los reciclajes culturales son inherentes a la pervivencia y creación de elementos culturales de todo tipo, pero se han visto afectados por la actual condición postdigital¹. A esto se suma el hecho de que el reciclaje es esencial en el funcionamiento del medio digital y del ecosistema económico-medial, pues estos se basan en lógicas de retroalimentación y de recursividad constantes. Así, como explica Beer (2013: 74): «the models analyze the world and the world responds to the models». Los actuales desarrollos en sistemas de ‘inteligencia artificial’ (IA)² basados en arquitecturas algorítmicas de redes neuronales recurrentes permiten extraer reglas y patrones repetidos al aplicarlas en enormes masas de datos sobre las que calculan estadísticamente frecuencias y múltiples relaciones entre los elementos, así como sus distancias y pesos (los llamados procesos de entrenamiento de *machine* y *deep learning*). Con ello crean un modelo que permite por inferencia generar nuevas producciones al conectarlo con un nuevo elemento: una entrada de datos (*input*). Por ello suponen un reciclaje sin precedentes de ingentes cantidades de producciones culturales creadas por humanos que son vertidas y usadas para la generación automática de otras producciones. Pero las prácticas de reciclaje postdigital mismas también mutan con este paradigma de algoritmos conectivistas frente a los secuenciales³.

El reciclaje cultural postdigital se entiende como acción de procesamiento y utilización de un material cultural preexistente que implica su desvinculación de un contexto previo y su colocación de nuevo en un ciclo de vida, pero cuando estas acciones están atravesadas por la condición postdigital (Llamas Ubieta, 2024). Al concepto de reciclaje le son inherentes la relación memorística con algo precedente (repetir, volver a) y la circulación. Pero dado el cambio de paradigma, el primer

¹ Entiéndase por ‘postdigital’ la condición que se inicia en la segunda mitad de la década de los 2000 una vez que el momento de ruptura y novedad de lo digital ha pasado (Cramer, 2014; Jordan, 2020), para ser un estado constante en el que lo digital es ya masivo, ubicuo e integrado en un *continuum* analógico-digital en todas las esferas cotidianas (Llamas Ubieta, 2020 y 2024).

² Se seguirá empleando el término ‘IA’ para estos sistemas de algoritmos de conexiones recurrentes, a pesar de que la antropomorfización que conlleva sea controvertida, por tratarse de la forma más comúnmente extendida.

³ Sobre la diferencia entre los dos paradigmas véase Bajohr (2022).

objetivo de este estudio consiste en indagar en las estrategias de reciclajes postdigitales con IA y en sus implicaciones para la relación memorística referencial y los procesos de semiosis.

Tras esas estrategias se encuentran diferentes modalidades de sinergia o interacción humano-maquinica, entre lo analógico y lo digital. Se puede rastrear esa tipología por el modo de procesamiento en la interacción, por el grado de automatización, pero también por el impacto de una característica decisiva propia del medio postdigital: la ambivalencia. Como sistemas de modelación, a partir de elementos del pasado y el presente convertidos en datos no intuitivos, emiten simulaciones de signos mediante renderización. El proceso subyacente mediante operaciones de categorización, tokenización, reorganización, conexión, instrucción, etc. se basa en formas lógico-matemáticas y topológicas que, como señala Flusser (1993: 263 ss.), son más amplias que la realidad preexistente y no se supeditan a otras normas o categorizaciones culturales. Por ello se sitúan entre *imitatio* e *inventio*. En las construcciones digitales virtuales conviven la suspensión de categorizaciones culturales previas, lo que permite conexiones insospechadas y no supeditadas a una relación con un contexto real, con la repetición del material emulado (y en relación con datos en tiempo real), pues a pesar de depender de aprioris matemáticos, la replicación de lo más frecuente acaba perpetuando signos y categorizaciones o sesgos culturales en lo generado de forma automática. Surge, entonces, la pregunta sobre qué es lo específico de una estética generativa con IA en los modos de generación que emergen con estos reciclajes. Este es el segundo objetivo del presente estudio.

Las dos cuestiones propuestas se abordarán a través de ejemplos recientes de literatura digital⁴ generativa en alemán, pues esta brinda experimentos que se sitúan en la estela de una larga tradición generativa predigital y digital⁵, lo que permite ahondar en el cambio que supone la

⁴ Se entiende aquí 'literatura digital' como aquella que aprovecha en su configuración estética las características de la tecnología (post)digital. La *netliterature* se incluye en ella. Como indica Bajohr (2018: 102 y 2023a: 242) es además aquella en la que se representa el cambio de percepción del mundo causado por lo digital en contenido y forma.

⁵ Para una historia de la literatura digital y generativa en alemán véanse: Simanowski (2002), Suter (2012), Bajohr y Gilbert (2021), Auer *et al.* (2022) y Catani (2023).

IA para la estética generativa. Además, la reflexión metamedial y metaliteraria ha sido una característica de esta literatura desde sus comienzos, vinculándose a las vanguardias, a la poesía concreta y al *conceptual writing*. La reflexión sobre las poéticas que emergen es esencial en estas obras, pues persiguen hacer visibles los entresijos que nos guían en la era postdigital.

2. LITERATURA GENERATIVA EN ALEMÁN: HACIA EL RECICLAJE CON IA

Son varios los precedentes de literatura generativa digital en alemán que desde los 90 anticipaban aspectos centrales de la generación con IA, pero el poemario *Halbzeug. Textverarbeitung* [*Producto semielaborado. Procesamiento textual*]⁶ (2018) del escritor y académico Hannes Bajohr (cofundador del colectivo 0x0a⁷) es muestra de la transición del paradigma de algoritmos secuencial al conectivista.

Publicado en papel, se presenta a sí mismo como textos reciclados en tránsito para convertirse en material reciclable para otros: toda una declaración programática sobre el cambio de estatus de la literatura en el entorno postdigital; de texto anclado a material móvil, maleable y accesible. Las cuatro partes siguen cuatro tipos de procesos diferentes de textos preexistentes. Pero estos distan mucho de las adaptaciones intermedias y de otras reescrituras, pues Bajohr utiliza las particularidades del software para creaciones innovadoras en las que son tan relevantes el concepto subyacente y el uso de la herramienta digital, como el texto precedente y el proceso mismo de ejecución-performativa semiautomática o el resultado generado. Por eso explicita todas ellas de forma que la lectura es un acto de comprensión del fenómeno y no solo del texto resultante, por tanto, una experiencia estética que exige entender las explicaciones comentadas y comparar resultado y material-fuente reciclado.

Las cuatro partes se basan en la premisa de que para explicar cómo lo postdigital atraviesa el mundo que percibimos es preciso entender que todo él se ha convertido en texto codificado con un sistema de signos

⁶ Todas las traducciones del alemán al español son de la autora del artículo.

⁷ En línea: <<https://0x0a.li/de/>>, consulta: 11 de enero de 2024.

submarino (Bajohr, 2018: 101) y de señales (lenguajes de programación) que interrelacionan esos signos que son datos. De ahí que su literatura digital sea «datamoshing» (Bajohr, 2018: 103) que se sirve de la maleabilidad tecnológica del material mientras plantea preguntas sobre su impacto. Se trata de escribir con la nueva máquina de escribir, y las formas de operar e interactuar y los roles de sujeto y máquina difieren.

Implementa cuatro operaciones automáticas diferentes que son la base de cada parte. La primera, «in corpore», se sirve de herramientas de lingüística computacional para hacer análisis cuantitativos de enormes masas textuales y extraer información, mediante cálculo y patrones a partir de lo repetido y lo diferente. Así reproduce el «hyper-reading» (Bajohr, 2017) al que conduce la necesidad actual de manejar las enormes cantidades de información y lo llama «big data lit» (Bajohr, 2018: 105). Al analizar todos los cuentos de los hermanos Grimm para extraer las frases de cuatro sílabas de longitud que se repiten, el poema resultante permite captar cierto ingrediente estilístico que destila el corpus completo porque son elementos que se replican a lo largo de él («es war einmal ein», «in den wald und» [«érase una vez un», «en el bosque y»], etc.). Esta minería de datos no solo es muestra de a qué nos reduce el *data mining*, sino que pone de manifiesto algo que la IA posterior ha necesitado: los criterios, categorías y relaciones de la lingüística (*tokens* y *types*).

«Automatengedichte» [poemas autómatas] son generados con su programa (creado con Python), automatengedichtautomat⁸, a partir de reglas (con algoritmos secuenciales) que categorizan, restringen y combinan, con permutaciones y aleatoriedad preprogramadas. Sigue la estela de las vanguardias y de la poesía generativa digital, pero anticipa dos ingredientes de la escritura con IA. Primero, la aleatoriedad se puede relacionar con la divergencia integrada en los modelos actuales, es decir, con la incorporación de una variable de probabilidad menor a la máxima en la frecuencia de relación entre *tokens* (la denominada como «temperatura») para introducir cierta creatividad frente a un resultado en el que se repetirían solo las relaciones más frecuentes entre tokens para un contexto lingüístico dado, en función de cálculos recurrentes de múlti-

⁸ En línea: <<https://www.hannesbajohr.de/automatengedichtautomat/>>, consulta: 11 de enero de 2024.

ples relaciones entre tokens, conectadas entre sí. Y, segundo, frente a estos poemas, en la combinación con IA se pierde el rastro del material reciclado.

Las otras dos partes son «maschinensprache» (lenguaje de máquinas), que emplea operaciones con IA, tal y como se verá, y «in den reader für das eleventum»⁹, que utiliza la herramienta de sinónimos de Word para sustituir palabra por palabra un corpus de literatura canónica alemana de postguerra.

No es casual que en este tránsito desde la literatura generativa anterior que representa la obra de Bajohr, los primeros experimentos de *Halbzeug* con IA sean precisamente con los primeros sistemas popularizados: los de reconocimiento de imagen y lenguaje. Los poemas de esta parte no solo se sirven de IA en su procesamiento, sino que se corresponden con el primero de los tres procedimientos de interacción humano-maquínicos con IA que se han detectado en las obras analizadas: interacción por transformación, interacción por continuación e interacción instruccional (y dialogal).

3. INTERACCIONES POR TRANSFORMACIÓN

Las interacciones por transformación consisten en la selección de un material preexistente y de un software de IA que lo procesa con una serie de operaciones automáticas para modificarlo en la dirección que el autor escoge. A diferencia de los ejemplos de literatura generativa vistos, este no programa y no interviene en las reglas. Bajohr utiliza software de reconocimiento y de emisión por emulación de signos de códigos lingüísticos (u otros) que se basan en un reciclaje masivo de materiales humanos sobre los que previamente se ha operado para entrenar un modelo matemático. Pero la huella de los materiales utilizados desaparece o, pese a conocerse las fuentes, su cantidad hace imposible la lectura. El procesamiento maquinal en un software de reconocimiento-producción de voz a texto, como en los asistentes de voz, consiste en conectar el nuevo *input* con el modelo (creado con reciclaje masivo

⁹ Una modificación del título del poema de Hans Magnus Enzensberger «ins lesebuch für die oberstufe» [«en el libro de lectura para el grado escolar superior»] que resulta de la operación a la que es sometido.

previo) para lograr un *output* lo más probablemente similar a un mensaje lingüístico humano adecuado al contexto lingüístico. No obstante, suceden dos cosas: el resultado es una representación en signos perceptibles tan idéntica a la de un humano que se vuelve superflua la necesidad de operar a nivel de programación; pero, a la vez, dicha producción esconde otras capas de códigos informáticos que han nivelado el material masivo fagocitado y lo han imitado desesemantizándolo y anulando sus relaciones con contextos precedentes, sin los que la semiosis desaparece. Transcriben mensajes orales en escritos, unos idiomas en otros, etc., pero no establecen una relación indexical con el contexto que sea «world-grounded» (Bajohr, 2023b: 61) y es a partir de esa premisa que la interacción por transformación resulta de interés.

Bajohr utiliza estos programas con propósitos para los que no estaban pensados. Los recicla porque los refuncionaliza creando resemitizaciones del material. Así, por ejemplo, el poema concreto «schweigen» [«silencio»] (1969) de Eugen Gomringer, que consta de la repetición de esa palabra y un hueco, es formateado como archivo de imagen (.jpg) y de texto (.docx) y los datos crudos de ambos son importados en el editor de audio Audacity 2.0.5. Una vez exportados como archivo de audio, este se hace audible si se busca en un navegador la URL creada por Bajohr y que sustituye literalmente¹⁰ a las palabras «schweigen» del original en la página escrita del poema «SCHWEIGEN» de Bajohr (2018: 83), pero el poema de Gomringer aparece en la siguiente página. Así, el mismo conjunto de datos informáticos produce resultados diferentes según se procese por un programa que representa imagen o audio y la ausencia de lenguaje y de ruido de la poesía concreta de Gomringer se convierte paradójicamente en ruidos que pueden escucharse. Bajohr amplía no solo el poema inicial sino la mirada sobre el código informático intermediador e invisible que subyace a las simulaciones, desvelando la intercodificación entre códigos informáticos y representaciones de códigos perceptibles a escala humana.

Con su decodificación múltiple la sustancia sígnica inicial se retrae hasta cambiar de signo escrito a audible y código informático visible. Esta resemitización metamedial materializa lo invisibilizado detrás de cada percepción mediada: lo que ‘ven’, ‘leen’, ‘oyen’ y detectan las

¹⁰ En línea: <<https://goo.gl/J2nMnb>>, consulta: 15 de febrero de 2024.

máquinas y no es legible para los seres humanos, pero está interfiriendo en nuestra relación de percepción con el mundo. A su vez cuestiona la relación entre forma y formato, pues la misma forma es convertida en dos tipos de archivo que en el fondo son material reciclable (texto-código informático) al mismo nivel en el procesamiento que realiza el ordenador. Su reactualización de la noción de poesía concreta que creara el propio Gomringer consiste en un reciclaje de la materialidad del poema y en una nueva representación multimodal a partir de ella que hace necesaria la memoria del material procesado original, pero su nueva dimensión analógico-digital refleja y hace tangible, en esa misma configuración, lo postdigital del presente. Establece así un vínculo semiótico con el contexto que rodea a la producción actual y reactualiza el significado de la noción de poesía concreta como aquella hoy atravesada por otros códigos mediadores del lenguaje.

En otros poemas de esta parte Bajohr hace que los materiales textuales sean leídos por programas de texto a voz y ‘escuchados’ por programas de reconocimiento de lenguaje natural, pero con una alteración, pues fuerza a que el idioma de detección sea uno diferente al de partida, por ejemplo alemán en lugar del inglés original, ahondando así en una estética del extrañamiento lingüístico¹¹. En «JA AUF» (Bajohr, 2018: 82) explora de qué modo el programa de reconocimiento de lenguaje natural por dictado Dragon Dictate 3 en alemán convierte en texto la grabación sonora de Robert Filliou¹² «Imitating the Sound of Birds» (1979). El poema resultante es la sorprendente transcodificación de sonidos humanos imitadores de los trinos naturales en las palabras «Ja auf auf auf auf auf auf Home» [«Sí hacia hacia hacia hacia hacia home»].

¹¹ En esta línea destaca otro ejemplo: el breviario de Paul Divjak *Ich liebe Österreich. Österreich ist meine Lieblingsstadt* (2023). Recicla citas sobre Austria de autores conocidos que han sido procesadas mediante traducción automática con Google Translate al tailandés y luego en re-traducción al alemán (un proceso de ida y vuelta repetido varias veces). Se trata de un lenguaje migrado de forma múltiple que muestra una estética de la desviación cómica, por el *glitch* automático, en la comparación con los originales y gracias a la introducción explicativa generada con ChatGPT. Definir Austria se convierte en un problema de lenguaje y la distancia que producen otro idioma y los errores de traducción permiten, no solo transmutarla en otra cosa, sino también poner en el punto de mira el lenguaje mismo con el que se habla de Austria.

¹² En línea: <https://www.ubuweb.com/media/sound/fluxus_anthology/Fluxus-Anthology_07_Robert-Filliou.mp3>, consulta: 11 de enero de 2024.

La estética generativa se caracteriza en todos estos casos por la desviación de las normas del lenguaje convencionales y por la apertura de nuevas posibilidades en los intersticios que asoman en estos procesos de transcodificación, mientras, simultáneamente se hace tangible la medialidad latente, así como su desconexión de los contextos que proporcionarían sentido, gracias a que se mantiene el contraste con el material seleccionado para el reciclaje.

Berit Glanz trabaja también modos de interacción por transformación multimodales en su obra *Nature Writing / Machine Writing* (Glanz, 2020-2021), generada en inglés, pero traducida de forma automática al alemán. Como Bajohr explora la percepción y el lenguaje propiamente maquínico, así como sus capacidades de captación o detección diferentes a las humanas. Para ello utiliza programas de generación y reconocimiento de imagen (GauGAN, Image Inpainting) e Img2poem, un programa de generación de poemas a partir de imágenes, creado por una comunidad en abierto en GitHub y alimentado con una base de datos de imágenes y poemas (en buena parte extraídos de Flickr). Su propuesta consiste en explorar qué tipo de «Nature Writing» puede escribirse con tecnología artificial que no se relaciona directamente con la naturaleza (en oposición al género clásico del «Nature Writing»), sino indirectamente a través de cuadros, fotogramas y diversos tipos de imágenes *born-digital* de paisajes naturales. Glanz manipula las imágenes y compara el poema que resulta de cada imagen original con el generado a partir de la manipulada. Así, por ejemplo, introduce en la fotografía de un iceberg un cuadrado rojo pequeño y su procesamiento automático a través del detector-generador (de imagen a texto) apenas muestra variación ante algo que para el ojo humano es claramente perturbador. Sin embargo, en otra pareja las imágenes son visualmente las mismas para un humano, pero están en formatos de calidad digital diferentes (.jpg y .png). Los poemas a partir de ellas son muy distintos, lo que pone de manifiesto un alcance de detección diferente al del ser humano: otro tipo de percepción.

A menudo, algunos contenidos de los poemas no están presentes en las imágenes. Hay algo de ellas que el software conecta con esas palabras, pero no es posible saber de qué se trata. Así, la materialidad lingüística de la palabra destaca por su desconexión aparente en el intento de relación semiótica. El reciclaje presenta materiales (imágenes) referen-

ciados de forma directa por la autora, pero también materiales lingüísticos e imágenes de alimentación que han servido para el modelo, sin que se pueda establecer del todo la manera en que han influido en él por la descontextualización propia del sistema. Por ello se acentúan dos aspectos: por un lado, una estética en la que lo sorprendente se apoya en la desconexión y en la descontextualización semántica de estas palabras frente a otras del poema que un receptor puede vincular de forma explícita, en un acto de semiosis receptiva, con las imágenes; y, por otro, una tendencia a la homogeneización estilística y estereotípica propia del tipo de material reciclado y del modelo probabilístico subyacente que tiende a lo más frecuente en la base de datos (por ejemplo aparecen una y otra vez en los poemas el sol y el mar, a veces gracias a su detección por parte del software, pero otras sin que estos estén presentes en la imagen como tales). Sobre otros usos de versiones más recientes del software de generación de texto se profundizará en el apartado siguiente.

4. INTERACCIONES POR CONTINUACIÓN E INSTRUCCIÓN

El artista, músico y poeta austriaco Jörg Piringer publicó pocas semanas antes del lanzamiento en abierto de ChatGPT su poemario creado con GPT-3 por cuyo uso pagó un ‘módico precio’ (visible en la factura incorporada en el libro). Así nació el irónico y polivalente título *günstige intelligenz*¹³ (2022). Entre poema y poema Piringer incluye sus reflexiones sobre la experiencia de interacción con la herramienta, sobre sus posibilidades y peligros, en parte por el control de estos modelos con propósito económico-lucrativo. En la segunda parte, Piringer sigue el modelo de interacción transformacional visto, pero, en lugar de multimodalidad, un poema es material a transformar en texto. A la manera de los «Exercices de style» de Queneau (1947) le da cada vez una instrucción diferente al sistema para que genere una variación textual. La petición especifica el tipo de texto o incluso el estilo que debe emular, por ejemplo: «escribe un dicho de galleta de la suerte sobre él [el poema]», «escribe un tuit de donald trump sobre él» o «un programa en python sobre él» (Piringer, 2022: 120, 121, 123). Cada reciclaje se moldea con una orientación que sirve de vértice, de modelo formal estilístico al

¹³ Se puede traducir como inteligencia módica, a buen precio, oportuna o propicia.

que el sistema debe ajustar la generación textual. La posibilidad de comparar con la fuente permite establecer cierta relación de reciclaje referencial.

Pero en la primera parte del volumen el tipo de interacción es por continuación y el reciclaje postdigital cambia. Esta modalidad consiste en dejar al sistema que continúe generando nuevo texto de forma autónoma a partir de una entrada (una palabra) que será el germen de las siguientes y estas a su vez de las siguientes.

Del contexto lingüístico creciente emergen nuevas palabras y el aumento por adición de los signos va conformando la apariencia de un texto con mensaje. Es un escribir aparente porque el hilado no se debe a interrelaciones lógico-semánticas ni pragmáticas, pero parece poseer coherencia suficiente como para atribuirle sentido el receptor. Piringer toma como punto de partida una lista de neologismos y retruécanos y hace que la IA la continúe. Cada una de esas palabras ‘inventadas’ imitando este estilo se convierte en un título de poema y Piringer hace generar el poema correspondiente a cada título a partir de otra palabra convencional que se convierte en inicio. El autor no los modifica, pero no siempre escoge el primer resultado. El estilo es a menudo banal y estereotipado, pero de vez en cuando asoma una coincidencia sorprendente por el sentido que se le puede atribuir. Sus propios textos reflexivos, en otro tipo de letra y escritos formalmente como si fueran también poemas sin puntuación y sin respetar las reglas ortográficas, reproducen un estilo de flujo de datos veloz y parecen haberse realimentado del estilo estereotipado y a menudo absurdo, incongruente y cómico de la IA, pero también de su ritmo. Son casi su parodia mientras a la vez la critican o problematizan. Piringer pone así de relieve el impacto de la forma homogeneizante, repetitiva y estandarizadora en el modo de pensar y de escribir del ser humano, pero que puede incluir prometedoras rupturas formales. A través de la forma y del contenido reflexivo se pregunta por el futuro de la literatura híbrida con IA y lo hace en el último capítulo sin que sea posible distinguir si las propuestas son suyas, de la IA o mezcladas.

También la interacción por continuidad predomina en el procedimiento de la novela de Hannes Bajohr (*Berlin, Miami*) (2023a), pues consiste en dejar que la cadena de producción continúe a partir de una

palabra y, cuando la ventana de contexto lingüístico termina, a partir de la copia de palabras precedentes. Pero hay una diferencia sustancial con la fórmula de Piringer: Bajohr tunea el sistema de IA de código abierto. Lo reentrena concediendo pesos (matemáticamente) a cuatro modelos, es decir, añade un nuevo material para que se recicle. Más allá del compost de materiales datificados del preentrenamiento del modelo generador, con iteraciones de aprendizaje profundo, el modelo se somete a un re-‘ajuste fino’.

Tal y como comenta Bajohr en el epílogo «niemand schreibt allein» [«nadie escribe solo»], que explica el procedimiento y el concepto, frente a la literatura generativa anterior, los nuevos modelos con redes neuronales artificiales hacen imposible desplegar el recorrido realizado por las dinámicas de correlaciones estadísticas y llegar a la manera en que los materiales utilizados (en caso de que esto al menos sea transparente) han participado en la construcción del modelo y cómo de este deriva el resultado concreto; aunque este surja de la conexión con lo nuevo: la entrada y la instrucción del usuario (*prompts*). Por ello Bajohr, como otros autores (Kuhn, 2021; Büllhoff, 2022; o Becker y Guse, 2023), busca entender las propiedades tecnoestéticas específicas y su potencial a través del reentrenamiento, reciclando materiales concretos que conoce. Si el sistema producía en función de lo más probable estadísticamente en el corpus previo y se altera de este o de otro modo, la comparación con los originales permite explorar qué elementos formales, de contenido, etc. se aproximan a dichos materiales que se han convertido en modelos-guía a repetir automáticamente.

Bajohr (2023a: 247) utiliza GPT-J y GPT-Neox en alemán incorporándoles un corpus de cuatro novelas actuales que son refracción de la sociedad postdigital: *Realitätsgewitter* (2016) de Julia Zange, *Pixeltänzer* (2018) de Berit Glanz, *Miami Punk* (2019) de Juan S. Guse y *Flexen in Miami* (2020) de Joshua Groß (Bajohr, 2023a: 248). Pero Bajohr no utiliza la interacción instruccional dialogal, ya típica de la IA conversacional (con *prompts*), sino la interacción por continuación, pues escoge el principio técnico «next token prediction» y la sinergia consiste en introducir una letra inicial, una palabra, unas comillas o una frase que el modelo completa con las frases siguientes y, según se amplía el contexto lingüístico, este texto creciente sirve para la generación del siguiente hasta el máximo contextual de 2048 tokens. A partir de ese

número el sistema olvida las frases anteriores y surge una narración superficial (Bajohr, 2023a: 250). Lo interesante es que en su propio autorreciclaje y realimentación la memoria falla, así como las relaciones temporales y la lógica casual. La coherencia formal, basada en repeticiones de personajes y elementos de las cuatro novelas, permite establecer ciertas relaciones y una pseudosemiosis receptora con referencia a los materiales, pero la cohesión y el sentido narrativo se desbocan a menudo. Incluso la ampliación de la ventana contextual no parece influir en exceso porque las correlaciones entre los datos son fijas y solo admiten cierta variabilidad modulando la ‘temperatura’ para que el nivel de aleatoriedad y creatividad aumenten. Aún así el resultado es un promedio estadístico de relaciones entre conceptos, personajes y acciones, pero también entre formas estilístico-lingüísticas de las cuatro novelas, predominando lo proveniente de *Miami Punk*, por el simple hecho de que esta tiene más páginas y Bajohr decide mantener esta diferencia cuantitativa que es inherente al corpus y no sustituirla por un equilibrio entre las cuatro novelas, que dé el mismo peso a cada una. Como Bajohr explica, lo común del material reciclado se hace perceptible en el resultado del proceso de extracción y combinación, pues este se resume en un «Vibe» o «Sound», en un ambiente, que comparten los materiales reciclados y el producto nuevo. La referencia memorística a lo reciclado se vehicula mediante una similitud estilística y de elementos sueltos de contenidos de las cuatro, pero conectados sin sentido profundo.

Bajohr siguió explorando las posibilidades con la herramienta. Así, en sus entradas (inicios de materiales que deben ser continuados por el generador) fue introduciendo cada vez con más frecuencia motivos que habían aparecido antes en el texto generado, pero, según explica, no disminuyó la cantidad de incoherencia, aunque sí la variedad de elementos incoherentes (Bajohr, 2023a: 256). Su potencial reside, sobre todo, en las nuevas conexiones y combinaciones que producen incluso nuevas entidades, como un misterioso Kieferling que Bajohr asemeja con el significante sin significado de Kafka, «Odadrek», pues no se sabe, ni por los atributos ni por las acciones, qué tipo de cosa o ente es. Es en esa capacidad de sugestión a partir de la suspensión y alteración de los límites lingüísticos convencionales y de lo conocido, así como en la

reproducción ambiental, donde residen las especificidades de la estética generativa, junto con el componente banalizador y estandarizador.

Pero Bajohr va un paso más allá y demuestra que la interacción por instrucción de tipo dialogal es solo aparente en los chatbots más populares; es decir, que replica el estilo dialogal, pero no es dialógica. Desvela que la generación textual consiste en un reciclaje del reciclaje (de los *tokens* precedentes generados o introducidos) que opera de un modo distinto a aquel reciclaje artístico que lleva implícita una respuesta al material del pasado que articula o reproduce. La generación se basa en recursión y no en reacción dialógica. Para demostrarlo lleva el experimento al extremo y reentrena el modelo con las 221 primeras páginas de la novela para crear la cuarta y última parte. La repetición de la repetición podría conducir a un 'lo mismo', pero en el modelo lo prefijado son las correlaciones que deben ajustarse en esta vuelta de un nuevo ciclo del material reciclado. Por ello el resultado comienza a degenerar. Un *loop* que se realimenta de un *loop* de sí mismo lleva al colapso, tal y como demuestra un final que apenas resulta legible, la apariencia de una narración, que es ruptura de la comunicación y, por tanto, rastros de códigos lingüísticos que son reflejo de otro código, el informático latente, cuya función aquí (la de ejecutar, por ejemplo) queda también vaciada.

La interacción instruccional-dialogal es la que exploran Jennifer Becker y Juan S. Guse en su relato breve «Alpha Centauri in Ewigkeit» [«Alpha Centauro por la eternidad»] (2023), creado con ChatGPT. Toman como punto de partida para el trabajo colaborativo un modelo y se inspiran en él: el relato «Sie befinden sich hier» [«Usted se encuentra aquí»] (2014) de Kathrin Passig, sobre las reflexiones de una viajera solitaria en un espacio natural inhóspito, un desierto nevado. Los autores se dividen el trabajo. El editor de la editorial Fischer, a la que pertenece la revista en la que se publica el relato, *Neue Rundschau*, Albert Henrichs, prepara con ChatGPT, e inspirado por el relato de Passig, un escenario y se decide por otro desierto, el de Australia. El propósito de Becker y Guse es explorar una forma de escribir que se basa ahora en interactuar mediante instrucciones y normas con la máquina y, por último, hacer visible lo específico de la estética propia de ChatGPT. Para ello se dan a sí mismos, en el más puro estilo de la literatura concreta y experimental, una regla: no pueden intervenir directamente en el material lingüístico generado por el software, por ejemplo, cambiando una palabra, sino que

pueden solo guiar y actuar sobre el texto mediante instrucciones, normas y mediante un constante *diálogo* con el software, con el que Becker y Guse dirigen lo que se escoge y lo que se cambia del texto.

La parte que desarrolla Becker, desde la perspectiva del personaje de Maria, se centra en la generación de texto mediante instrucciones y aparece como segunda parte del relato. A través de sus intervenciones instruccionales va guiando la modificación del estilo, el tono, la sintaxis, etc. El proceso duró más de dos horas y necesitó unas cien páginas de instrucciones en forma de 180 *prompts*. Como en la de Bajohr, también en la obra de Becker y Guse, la explicación conceptual del procedimiento y el texto resultante forman el artefacto artístico.

Becker emplea el reciclaje de los materiales con los que se ha entrenado el modelo, intentando modelarlos y perfilarlos en función de sus intereses y criterios estéticos. Pero con ello hace un poco más visibles los mecanismos y procesamientos del material en los que consiste el reciclaje automático que permite la sustanciación textual a partir de la extracción ‘promedio’ de los materiales con ideas de muchos otros. La sustanciación de las ideas propias de la autora o del estilo que ella quiere marcar no se corresponden del todo con la generación artificial. Como Becker explica, además, cuanto menos se interviene más genérico se vuelve el texto resultante y Becker y Guse en sus comentarios al proceso colaborativo y creativo revelan hasta qué punto ChatGPT se va volviendo cada vez de peor calidad en las producciones. Becker subraya otros aspectos centrales de esta estética con IA (la más popular del momento, la de ChatGPT), que arrojan algo más de luz sobre el reciclaje mediante procesado computacional de este tipo: la alta funcionalidad en su combinación de palabras, los pésimos diálogos y la profusión de adjetivos en las descripciones. Estos aspectos son visibles en el resultado textual que es «Alpha Centauri in Ewigkeit», junto al de la estereotipización propia de un promedio basado en enormes masas de textos, entre los que no se encuentran solo las obras canónicas consideradas de alta calidad literaria¹⁴.

¹⁴ No obstante, incluso aunque el material de alimentación consistiera solo en una selección de supuesta alta calidad, el reciclaje por procesamiento a partir del promedio más probable destila igualmente una cierta banalización, tal y como demuestra Bajohr (2015) con su novela conceptual *Durchschnitt*, que toma como corpus los veinte

La frustración por la dificultad o incluso imposibilidad de sustanciación de las propias palabras es considerada por Becker como un momento de descontrol en la interacción con el software que quizá puede ser pieza clave de esta forma de escritura. Pero también esa frustración por la imposibilidad de sustanciación, en este caso de las propias ideas, frente a confesiones en conferencias previas de que le proporciona ideas útiles, es destacada en su comentario por Juan S. Guse. En su parte él no debía centrarse en la generación textual en sí, sino en la generación de ideas, de acciones, a partir de la pregunta «¿qué sucede a continuación?» y tomando como punto de partida el texto de Becker, pese a que este nuevo texto generado, ahora desde la perspectiva del personaje de Thomas, se coloca en el comienzo del relato. Es decir, el texto resultante se basa en una interacción en la que la creatividad se reduce también a las instrucciones y a cómo estas se convierten en respuestas ante lo que ha producido el sistema, pero sin intervenir a nivel del lenguaje o estilo, y en este sentido es en el único caso en el que se ve la interacción como dialógica. Guse debe decidir y seleccionar entre las distintas alternativas cómo debe seguir el relato y establecer las combinaciones de estas sugerencias textuales. En ese proceso se ve incluso cómo Guse no está conforme con las selecciones que realiza ChatGPT, por resultarle menos interesantes que otras, y procura reconducir al sistema en otra dirección, entrando en una especie de discusión en la que ChatGPT es antropomorfizado como autor-generador. El resultado es, pues, en su caso, del mismo modo que comenta Becker para su parte, un collage de fragmentos a partir de lo obtenido sin intervención directa. Pero lo interesante de esta parte es que se trata de mostrar el texto ‘crudo’ y, por tanto, el resultado del reciclaje automático en estado puro, como los datos ‘crudos’ en informática. Y, sin embargo, la impronta del autor Guse es imprescindible, aunque solo sea en cuanto a la toma de decisiones.

volúmenes del canon novelístico alemán del famoso e influyente crítico literario Marcel Reich-Ranicki para extraer con python las frases de longitud más frecuente (18 palabras). Estas, descontextualizadas, se convierten en una lista niveladora del contenido, aunque salten combinaciones estéticas que evocan algo más profundo.

En el final de un extraño, y a la vez estereotipado, relato ambos personajes, Thomas y Maria, consiguen volver a reunirse pese a las dificultades del espacio en el que se encuentran, lo que puede entenderse como una metáfora metaliteraria de su proceso separado y conjunto por ese nuevo espacio árido de exploración maquínico. La mezcla de extrañeza y elementos estereotipados que resuenan como ecos de reciclaje resume de forma característica lo específico de la estética generativa artificial del momento, pero no deja de ser también reflejo del modo en que cada uno deja su huella personal en el texto generado a partir del *compost* de otros.

5. CONCLUSIONES

Los tres procedimientos de reciclaje con IA se caracterizan frente a la literatura generativa anterior por un menor control de las reglas de programación y de manipulación lingüística, incluidas la aleatoriedad o las restricciones típicas de la poesía concreta, así como por un desconocimiento de la materialidad reciclada para alimentar el modelo. Ante esta situación, para bucear en el sistema profundo surgen procedimientos de interacción por transformación, por continuación y por instrucción para entender cómo la percepción y la relación con el mundo se están modificando. Las experiencias exploran las interacciones humano-maquínicas en los procesos de reciclaje con IA y muestran varias opciones para reflejar con ello la dimensión postdigital en la configuración artística y la reflexión metamedial, tratando de arrojar luz sobre la intermediación que no vemos.

Si hay especificidades de la estética generativa con IA que sobresalen en estos ejemplos, debidas a la ambivalencia del medio, estas son: el *glitch* como recurso para escudriñarla; la propiedad especular respecto a los lenguajes humanos (y a otros aspectos colectivos culturales) que imita o destila como su figura del doble; pero, por eso mismo, el carácter estereotipado y homogeneizador, hasta llegar al colapso por recursividad; su potencial por el hecho de crear conexiones inauditas, hibridismos lingüísticos insospechados o partes deslavazadas a las que se puede atribuir un sugerente sentido; intersticios donde la semántica roza sus límites que pueden ser productivos, pues el extrañamiento del lenguaje

sirve, como es sabido, para hacer hincapié en la propia materialidad lingüística; e incluso la posibilidad de construcción de significado por medio de una abstracción conceptual (más allá de las relaciones concretas entre significantes) que abandona la relación entre significante y referente contextual, y que disuelve la relación referencial con el pasado inherente al reciclaje. Se trata de una estética que pierde anclaje, pero con potencial productivo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUER, Johannes *et al.* (2022): *Netzliteratur.net_Netzliteratur // Internetliteratur // Netzkunst* (en línea: <<https://www.netzliteratur.net/>>, consulta: 29 de diciembre de 2023).
- BAJOHR, Hannes (2015): *Durchschnitt* (en línea: <<https://0x0a.li/en/text/durchschnitt/>>, consulta: 11 de enero de 2024).
- BAJOHR, Hannes (2017): «Das Schreiben erweitern». [Entrevista de Elias Molle]. *Epitext. Blog zum internationalen Literaturpreis*, 3 de julio (en línea: <<https://www.epitext.hkw.de/das-schreiben-erweitern/>>, consulta: 29 de diciembre de 2023).
- BAJOHR, Hannes (2018): *Halbzeug. Textverarbeitung*. Berlin: Suhrkamp.
- BAJOHR, Hannes (2022): «Algorithmic Empathy: Toward a Critique of Aesthetic AI». *Configurations*, 30.2, 203-231 (en línea: <<https://hannesbajohr.de/wp-content/uploads/2022/06/Algorithmic-Empathy.pdf>>, consulta: 29 de diciembre de 2023).
- BAJOHR, Hannes (2023a): *(Berlin, Miami)*. Berlin: Rohstoff.
- BAJOHR, Hannes (2023b): «Dumb Meaning: Machine Learning and Artificial Semantics». *Image. The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37.1, 58-70 (<https://doi.org/10.1453/1614-0885-1-2023-15452>).
- BAJOHR, Hannes y GILBERT, Annette (eds.) (2021): *Digitale Literatur II*. München: text+kritik.
- BECKER, Jenifer y GUSE, Juan S. (2023): «Alpha Centauri in Ewigkeit». *Neue Rundschau*, 2023.4 (en línea: <<https://www.fischerverlage.de/magazin/neue-rundschau/alpha-centauri-ewigkeit>>, consulta: 29 de diciembre de 2023).
- BEER, David (2013): *Popular Culture and New Media: The Politics of Circulation*. London: Palgrave Macmillan.

- BÜLHOFF, Andreas (2022): *How To Fix Technology* (en línea: <<https://0x0a.li/de/text/how-to-fix-technology/>>, consulta: 29 de diciembre de 2023).
- CATANI, Stephanie (2023): «Generative Literatur. Von analogen Romanmaschinen zu KI-basierter Textproduktion». En Catani, Stephanie (ed.): *Handbuch KI und die Künste. Interdisziplinäres Handbuch zu Literatur, Film und weiteren Kunstformen im Zeichen künstlicher Intelligenz*. Berlin: De Gruyter, 153-170.
- CRAMER, Florian (2014): «What is “Post-digital”?». *APRJA, A Peer-Reviewed Journal About*, 3.1 (<https://doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068>).
- DIVJAK, Paul (2023): *Ich liebe Österreich. Österreich ist meine Liebelingsstadt*. Klagenfurt-Graz-Wien: Ritter.
- FLUSSER, Vilém (1993): «Eine neue Einbildungskraft - Komputieren» *et al.* En Bollmann, Stefan y Flusser, Edith (eds.): *Schriften*. Vol. 1: *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*. Bensheim-Düsseldorf: Bollmann, 251-331.
- GLANZ, Berit (2020-2021): *Nature Writing/Machine Writing* (en línea: <<https://www.beritglanz.de/netzresidenz/ueber-das-projekt/>>, consulta: 11 de enero de 2024).
- JORDAN, Spencer (2020): *Postdigital Storytelling: Poetics, Praxis, Research*. London-New York: Routledge.
- KUHN, Mattis (2021): *Selbstgespräche mit einer KI* (en línea: <<https://0x0a.li/de/text/selbstgespraeche-mit-einer-ki/>>, consulta: 29 de diciembre de 2023).
- LLAMAS UBIETO, Miriam (2020): *Postdigital ahora*. Madrid: Docta UCM (en línea: <<https://docta.ucm.es/entities/publication/cfb16b9c-fa20-4922-ab25-053e7d33d133>>, consulta: 9 de febrero de 2024).
- LLAMAS UBIETO, Miriam (2024): «Postdigital Cultural Recycling». En Llamas Ubieto, Miriam y Vollmeyer, Johanna (eds.): *Cultural Recycling in the Postdigital Age*. Lausanne: Peter Lang, 15-74.
- PASSIG, Kathrin (2014): *Sie befinden sich hier*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- PIRINGER, Jörg (2022): *günstige intelligenz*. Klagenfurt: Ritter.
- QUENEAU, Raymond (1947): *Exercices de style*. Paris: Gallimard.
- SIMANOWSKI, Roberto (2002): *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SUTER, Beat (2012): *Von Theo Lutz zur Netzliteratur. Die Entwicklung der deutschsprachigen elektronischen Literatur* (en línea: <https://www.netzliteratur.net/suter/Geschichte_der_deutschsprachigen_Netzliteratur.pdf, consulta: 29 de diciembre de 2023, trad. inglesa: <<https://www.netzliteratur.net/suter/FromLutztoNetzliteratur.pdf>>).

Miriam LLAMAS UBIETO
Universidad Complutense de Madrid
mllamasu@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-0749-8254>

SUJETOS DE RENDIMIENTO Y AUTOOPTIMIZACIÓN EN LA
NARRATIVA ALEMANA CONTEMPORÁNEA: *WIR SCHLAFEN NICHT*
(2004) DE KATHRIN RÖGGLA Y *DAS SCHIFF DAS SINGEND ZIEHT*
AUF SEINER BAHN (2013) DE PHILIPP SCHÖNTHALER

DANIEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Universitat de València *

Resumen

Las lógicas productivas del capitalismo han ocupado cada vez más esferas originariamente ajenas al mundo laboral, disolviendo de forma paulatina las barreras entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio o la vida privada. Dos conceptos afines expresan la internalización subjetiva de los procesos de racionalización productiva en el marco del nuevo espíritu del capitalismo: «sociedad del rendimiento» y «autooptimización». Partiendo de un renovado interés en las letras alemanas por el mundo laboral contemporáneo, un número creciente de novelas ha analizado la extensión al ámbito cotidiano y privado de esta lógica optimizadora y de rendimiento, siendo *wir schlafen nicht* (2004) de Kathrin Röggla y *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn* (2013) de Philipp Schönthaler ejemplos paradigmáticos de ello. Esta tendencia, no obstante, no ha recibido aún atención en la germanística hispanohablante.

Palabras clave: Röggla, Schönthaler, autooptimización, sociedad del rendimiento, nuevo espíritu del capitalismo.

* El presente artículo se ha realizado en el marco de las subvenciones para la contratación de personal investigador predoctoral de la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana y del Fondo Social Europeo (CIACIF/2021/110).

PERFORMANCE AND SELF-OPTIMIZATION SUBJECTS IN CONTEMPORARY
GERMAN NOVELS: *WIR SCHLAFEN NICHT* (2004) BY KATHRIN RÖGGLA AND
DAS SCHIFF DAS SINGEND ZIEHT AUF SEINER BAHN (2013) BY PHILIPP
SCHÖNTHALER

Abstract

The productive logics of capitalism have increasingly occupied spheres originally alien to the working world, gradually dissolving the barriers between working time and leisure time or private life. Two related concepts express the subjective internalization of the processes of productive rationalization in the context of the new spirit of capitalism: 'performance society' and 'self-optimization'. Building on a renewed interest in German writing in the contemporary world of work, an increasing number of novels have analysed the extension of this optimizing and performance driven logic into the everyday and private sphere, with *wir schlafen nicht* (2004) by Kathrin Röggla and *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn* (2013) by Philipp Schönthaler being paradigmatic examples of this. This trend, however, has not yet received attention in Spanish speaking German studies.

Keywords: Röggla, Schönthaler, Self-optimization, Performance society, New spirit of capitalism.

1. INTRODUCCIÓN

El modo de producción capitalista tradicionalmente ha implicado una separación entre los ámbitos particulares de producción y la esfera privada, personal o doméstica, a la que ha solido asignar las tareas de reproducción social¹. Hoy día, como han señalado varios autores², la vida cotidiana en su totalidad también es concebida como un continuo de trabajo. Las lógicas productivas del capitalismo han ocupado cada vez más esferas originariamente ajenas al mundo laboral, disolviendo paulatinamente las barreras entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio o la vida privada en general.

¹ Para un debate acerca de esta separación en el seno del modo de producción capitalista y sus repercusiones sobre el «trabajo doméstico» y la sexualización (*gendering*) del trabajo, véase Vogel (2014).

² Véase una selección de la bibliografía en Bröckling (2007), Cray (2015) o Southwood (2011).

Los conceptos «sociedad del rendimiento» y «autooptimización» expresan, en primer lugar, esta introducción de la racionalidad productiva del capitalismo a ámbitos otrora ajenos a él; en segundo lugar, teorizan cómo esta lógica de producción permanente ha sido interiorizada por el propio sujeto: se ha individualizado y asumido como propia la responsabilidad de responder a las múltiples coacciones que pretenden ordenar la totalidad de la vida de acuerdo con patrones económicos de rendimiento. Voß y Pongratz (1998) han calificado el nuevo modelo de trabajador que surge de la internalización de la lógica productiva como *Arbeitskraftunternehmer* ('empresario de la fuerza de trabajo'); el *Arbeitskraftunternehmer* responde, a su vez, al «nuevo espíritu del capitalismo» definido por Boltanski y Chiapello (2002), esto es, aquellos patrones discursivos ideológicos que garantizan la perpetuación del sistema capitalista.

Un número cada vez mayor de novelas contemporáneas en lengua alemana han analizado de forma crítica los cambios acaecidos en el mundo laboral a lo largo de las últimas décadas. En concreto, las ideas «sociedad del rendimiento» y «autooptimización» han encontrado durante esta época una amplia plasmación literaria, por ejemplo *EGO* (2001) de John von Düffel, *Schule der Arbeitslosen* (2006) de Joachim Zelter, *Die Hochhausspringerin* (2018) de Julia von Lucadou o *Super, und dir?* (2018) de Kathrin Weßling. Por su parte, *wir schlafen nicht* [*no dormimos*] (2004) de Kathrin Röggla y *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn* [*El barco que cantando sigue su camino*] (2013) de Philipp Schönthaler, novelas que se analizarán en el presente artículo, son también ejemplos paradigmáticos de esta tendencia.

En *wir schlafen nicht*, el deseo de alcanzar el éxito o la estabilidad profesional en un mercado laboral altamente inestable y competitivo va unido a consecuencias desastrosas para la salud mental y el bienestar físico de los trabajadores. Los protagonistas han hecho propias las demandas del mundo laboral contemporáneo y han internalizado la necesidad de ser productivos durante todas las horas del día, lo cual ha conducido a la desaparición de los tiempos y los espacios considerados «no productivos».

En *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn* (en adelante *Das Schiff*), la subsunción de la esfera privada y su subordinación a lógicas económicas productivas resulta evidente en la importancia del «trabajo emocional». La novela muestra cómo todos los aspectos corporales (los gestos, la voz o la apariencia física) y afectivos (el control de las emociones o la inmersión en un rol) de los trabajadores son capitalizados en el nuevo entorno laboral en aras de incrementar y optimizar el rendimiento laboral personal.

2. «SOCIEDAD DEL RENDIMIENTO» Y «AUTOOPTIMIZACIÓN»: DOS CONCEPTOS CLAVE DEL PANORAMA LABORAL CONTEMPORÁNEO

2.1. Rendimiento y optimización en el marco del nuevo espíritu del capitalismo

Boltanski y Chiapello (2002) argumentan que la razón de la aceptabilidad y la legitimidad social del capitalismo radica en su capacidad de generar patrones de argumentación que garanticen la participación y la implicación de los individuos dentro del sistema. El espíritu del capitalismo, fórmula que toman de Max Weber, sería precisamente «el conjunto de creencias asociadas al orden capitalista que contribuyen a justificar dicho orden y a mantener, legitimándolos, los modos de acción y las disposiciones que son coherentes con él» (Boltanski y Chiapello, 2002: 46).

En opinión de Boltanski y Chiapello (2002: 86), el capitalismo contemporáneo ha sabido asimilar lo que denominan como «crítica artista», es decir, aquellas críticas históricas del capitalismo que lo consideraban la fuente del desencanto e inautenticidad de la vida cotidiana, así como una causa de opresión en la medida en que se opone a la libertad, a la creatividad y a la autonomía de los seres humanos a través de su subordinación al mercado y al trabajo asalariado. A través de la relativización de las jerarquías, la eliminación de la autoridad formal o el énfasis en el desarrollo personal, el autocontrol y la autoorganización, las políticas de empresa y los manuales de gestión empresarial modernos prometen en efecto la consecución de la autenticidad y la autorrealización de los trabajadores, liberados de las ataduras burocráticas de las instituciones del pasado (Boltanski y Chiapello, 2002: 97-152).

Sin embargo, la promesa de liberación de las ataduras normativas se ha convertido, como anticipaban Boltanski y Chiapello, en una nueva forma de dominación. Bourdieu (2000: 136-150) señalaba que el neoliberalismo promueve en los individuos una forma de «complicidad aceptada». Sigue la estela de teorizaciones sobre la crisis de legitimidad de los mecanismos disciplinarios y el auge de una economía de poder «post-disciplinaria» o «de control» (Deleuze, 1995: 248), en la que el poder adopta formas de ejercicio más indirectas e informales; el poder no opera a través de prohibiciones, mecanismos punitivos, controles u órdenes directas, sino que se legitima en la propia libertad y responsabilidad del individuo, de tal forma que estos interiorizan las formas de dominio (Hardt y Negri, 2002: 38). La libertad individual, la autodeterminación, el autocontrol o la responsabilidad de uno mismo no constituyen los límites del ejercicio del poder, sino que son ellos mismos un medio de control (indirecto) del sujeto (Lemke *et al.*, 2000: 26).

La esfera personal, la realidad individual, el mundo privado y cotidiano se han fundido con el capitalismo. Las lógicas económicas y productivas que atraviesan a este han abarcado cada vez más esferas originalmente ajenas al trabajo. Dos conceptos hermanos expresan de forma acertada cómo el capitalismo contemporáneo, según el mecanismo ideológico descrito por Boltanski y Chiapello, ha alcanzado esta etapa de desarrollo: «sociedad de rendimiento» y «autooptimización»³.

El término «sociedad del rendimiento», muy prevalente desde hace décadas en la sociología germanoparlante, corre paralelo a los discursos mencionados sobre una economía del poder más inherente al campo social en el marco del nuevo espíritu del capitalismo que responde a la crítica artista. Calificar la sociedad actual como «sociedad del rendimiento» implica «poner de relieve que las lógicas de la búsqueda de provecho, del beneficio, se han extendido hasta convertirse en norma» (Friedrich *et al.*, 2018: 14). En efecto, el objetivo prioritario del neoliberalismo ha consistido, según Harvey (2007: 175), en abrir «nuevos campos a la acumulación de capital en dominios hasta el momento considerados más allá de los límites establecidos para los cálculos de rentabilidad», en

³ El término *Selbstoptimierung* es de especial relevancia en la sociología alemana. Frente a otras traducciones posibles, como «optimización de uno mismo», «optimización de sí» u «optimización personal», se ha optado por el de «autooptimización», sencillamente por motivos de economía lingüística.

instaurar relaciones mercantiles en cada instante y cada punto del espesor social. El neoliberalismo habría dado lugar, de esta forma, a una sociedad de rendimiento en la que «no habrá ningún ámbito de nuestra vida, ni público ni privado, que no esté directamente ligado al beneficio y a la búsqueda del provecho» (Klopotek, 2018: 108).

Por su parte, el concepto «autooptimización» trata de recoger los procesos por los cuales estos mecanismos racionalizadores de producción y rendimiento se internalizan en la gestión de la vida cotidiana y personal. Se unen aquí dos elementos: «por un lado, la introducción de la lógica optimizadora en ámbitos que le eran ajenos, y por otro, la individualización de la responsabilidad en la gestión de las múltiples coacciones que pretenden ordenar nuestras vidas» (Friedrich *et al.*, 2018: 15). La autooptimización es la contracara de la sociedad de rendimiento: el concepto de rendimiento se ha expandido de tal manera en el campo social que ahora abarca la vida en su totalidad. Implica, por ello, una nueva forma de subjetivación: el sujeto es interpelado, en cada uno de sus espacios y tiempos vitales, a permanecer productivo y optimizar su rendimiento, así como a desarrollar permanentemente aquellas cualidades y aptitudes requeridas por el nuevo mercado laboral: responsabilidad propia, creatividad, flexibilidad, autonomía o disposición para adquirir nuevos conocimientos (Opitz, 2004: 109-111).

Como apuntan Du Gay y Salaman (*apud* Opitz, 2004: 150), «the market has also come to define the sort of relation that an individual should have with himself/herself and the “habits of action” he or she should acquire or exhibit». La clave de la autooptimización del rendimiento radica precisamente en que «traslada la coacción externa adentro del individuo, lo que hace imposible una separación entre heteronomía y autonomía» (Distelhorst, 2018: 130). Un concepto clave cifra el nuevo modelo de trabajador que surge de tal permeabilidad de las lógicas económicas y de la disolución entre la esfera personal y la productiva: el de *Arbeitskraftunternehmer*.

2.2. Arbeitskraftunternehmer y autooptimización: una nueva forma de la mercancía fuerza de trabajo

Voß y Pongratz han analizado en numerosos trabajos los cambios estructurales que ha experimentado la mercancía fuerza de trabajo en las últimas décadas. La nueva forma hegemónica del trabajo es lo que denominan *Arbeitskraftunternehmer* ('empresario de la fuerza de trabajo'), una figura-tipo en la que encapsulan tres exigencias clave del mundo laboral contemporáneo: a) un mayor autocontrol ejercido por el trabajador; b) una economización forzada de sus capacidades de trabajo; c) una correspondiente 'empresarización' (*Vertrieblichung*) de la vida cotidiana (Voß y Pongratz, 1998: 133).

Las reorganizaciones empresariales en las décadas de 1980 y 1990 tuvieron como punto de partida la sustitución de las estrategias de explotación de la fuerza de trabajo basadas en el control directo, consideradas ineficientes. Se buscó por ello aumentar la productividad a partir del autocontrol y la autoorganización de los trabajadores (Pongratz y Voß, 1997: 30-57). Los controles y la vigilancia directos sobre la productividad, excesivamente costosos, fueron sustituidos por una filosofía empresarial que predicaba la autonomía y el aplanamiento de las jerarquías. En la práctica, esto implicó una externalización de las funciones de explotación; la responsabilidad y las exigencias de rendimiento y de productividad pasaban a recaer sobre los propios trabajadores.

Como consecuencia directa de esta nueva filosofía empresarial post-disciplinaria, los trabajadores deben saber economizar su principal activo, su fuerza de trabajo. Es decir, deben poder desarrollar y potenciar conscientemente sus capacidades de trabajo de cara a sus posibles usos económicos, así como llevar a cabo un *self-branding* (Reckwitz, 2006: 602), sobre todo en un mercado laboral altamente inestable. Se produce, a largo plazo, una empresarización de la vida cotidiana, en el sentido de que la exigencia continua y (auto)impuesta de potenciar el propio rendimiento laboral conduce a una disolución gradual de las barreras entre el tiempo de vida y el tiempo de trabajo, o entre el tiempo productivo y el improductivo (Voß y Pongratz, 1998: 145). Los lugares y espacios de tiempo antes ajenos a la esfera del trabajo ceden ante una

organización cada vez más intensa de todos los aspectos vitales según criterios económicos.

Los trabajadores o *Arbeitskraftunternehmer* deben por tanto actuar como «intrapeneurs» o «empresarios de sí mismos» (Bröckling, 2007; Reckwitz, 2006; Rose, 1996), esto es, deben ser capaces de controlar, potenciar y comercializar sus capacidades y su fuerza de trabajo como si coexistieran en ellos la propia figura del trabajador y la empresa para la que esta trabaja. «The enterprising self», señala Rose (1996: 154), «will make an enterprise of its life, seek to maximize its own human capital, project itself a future, and seek to shape itself in order to become that what it wishes to be». El autocontrol, la economización y la empresarización de las fuerzas y facultades de trabajo remiten a una lógica de autooptimización económica en el seno de una sociedad del rendimiento. Cada vez más aspectos vitales deben ser optimizados, esto es, «mejorados» según criterios cuantificables con vistas a su eficiencia y pragmatismo económico (Tönsing, 2022: 139-145).

3. LA AUTOOPTIMIZACIÓN COMO TOPOS EN LA NOVELA ALEMANA ACTUAL

La autooptimización y las ideas sobre el autocontrol, la autoorganización y la potenciación del propio rendimiento laboral han recibido en las últimas décadas una gran atención por parte de la sociología, la psicología o los estudios de la gubernamentalidad, como demuestran los trabajos de Bröckling (2007), Reckwitz (2006) o Röcke (2021).

Desde finales de la década de 1990 y, con mayor vigor, desde el año 2000, la literatura alemana se ha interesado por las realidades y fenómenos del mundo laboral. Especialmente en la prosa se ha publicado un número creciente de textos que abordan algunos de los aspectos más destacados de la economía y el mundo laboral contemporáneo, entre ellos el fenómeno de la (auto)optimización del rendimiento. Como señala Schumacher (2023: 78), «seit der Jahrtausendwende hat [...] nicht nur das Interesse der Literatur an der Arbeitswelt wieder zugenommen, [...] sondern auch die Selbstoptimierung wurde in einer Vielzahl von Texten Thematisiert» [desde el cambio de milenio, no solo ha crecido de nuevo el interés de la literatura por el mundo laboral, sino que también la autooptimización ha sido tematizada en un sinnúmero de textos].

Algunos ejemplos de ello son las novelas de Düffel, Zelter, Lucadou o Weßling anteriormente mencionadas. Estas narrativas, por lo general bastante críticas con las dinámicas de trabajo contemporáneas, vinculan el fenómeno de la autooptimización a la precariedad laboral, al miedo al desempleo, a la pérdida de los espacios comunales y de ocio o al agotamiento físico y mental (Tönsing, 2022: 146-152).

Junto al creciente interés de la literatura por el mundo laboral y la autooptimización del rendimiento característica del *Arbeitskraftunternehmer*, también los estudios literarios y la germanística se han aproximado a esta temática (Biendarra, 2011; Probst, 2013; Schlicht *et al.*, 2023: VII-XIV). *Das Schiffy wir schlafen nicht* ya han sido previamente objeto de discusión académica⁴. Sin embargo, la recepción crítica de la literatura alemana contemporánea sobre el mundo laboral en general, y de los ejemplos citados en particular, se ha limitado casi exclusivamente al ámbito académico germanoparlante y, en menor medida, al anglosajón. En el ámbito hispanohablante no se ha publicado hasta la fecha, a excepción de Vilar (2010) sobre la novela de Röggla, ningún estudio sobre la temática o las novelas escogidas para la presente investigación. Con esta contribución se pretende, por tanto, paliar este vacío bibliográfico y promover la recepción hispanohablante de esta importante tendencia en las letras alemanas.

4. «DORMIRÉ CUANDO ESTÉ MUERTO»: *WIR SCHLAFEN NICHT* Y LOS LÍMITES DE LA AUTOOPTIMIZACIÓN

Para *wir schlafen nicht*, que apareció de forma casi simultánea en 2004 como novela, como pieza teatral y como radioteatro, Kathrin Röggla realizó entre 2001 y 2003 alrededor de cuarenta entrevistas a consultores, *business coaches*, periodistas, programadores y becarios, que en su conjunto debían ofrecer un panorama representativo de las subjetividades del mundo laboral contemporáneo (Krauthausen, 2004). Su objetivo era hacer evidente una fricción entre ideología y experiencia real, entre discurso y práctica (Kaiser y Böhnke, 2004); la propia retórica

⁴ *wir schlafen nicht* ha recibido una atención notable por parte de la germanística alemana y anglosajona. La de *Das Schiff* ha sido más limitada, con las excepciones de Rys (2023) o Schonfield (2018).

de estos representantes del panorama laboral contemporáneo, convencidos de los beneficios de las prácticas labores actuales, debía sacar a la luz también sus aspectos más negativos.

Röggla convirtió esta base documental en seis personajes de la novela: un socio de empresa, un asociado sénior, una gerente de cuentas, un informático, una periodista digital y una becaria. Estos personajes, pertenecientes a distintos niveles jerárquicos de una misma empresa de consultoría, se encuentran en una feria de trabajo en la que son entrevistados por una figura anónima que no interviene en el texto. Las preguntas de la persona entrevistadora únicamente se pueden intuir a partir de las respuestas de los personajes, en las que, tal y como pretendía Röggla en su propio trabajo de campo, el discurso triunfalista va dando paso paulatinamente a revelaciones semiconscientes sobre las consecuencias físicas y psicológicas inmanentes a la nueva organización del trabajo.

Inmersos en un ambiente laboral altamente competitivo y desestabilizado, los personajes de Röggla han internalizado por completo las demandas del mundo laboral contemporáneo hasta el punto de convertirse ellos mismos en sus propias fuerzas de sometimiento. Se encuentran inmersos en un círculo de autoexplotación según el cual todo ámbito, espacio y tiempo de vida debe ser sojuzgado a una lógica productiva. Todo debe ceder a una mayor productividad, a una mejor optimización de las capacidades y rendimiento personales.

Los protagonistas de Röggla son física y psicológicamente incapaces de dejar de trabajar. Trabajan catorce, quince, incluso dieciséis horas al día. El sueño es consecuentemente visto como una pérdida de tiempo. El asociado sénior presume de su capacidad de rendimiento y se jacta de trabajar días enteros sin parar, algo que él exige también a sus pares (Röggla, 2004: 34): «dass er mehrere tage durcharbeiten könne, auch das wundere ihn nicht wirklich [...] spitzenleistungen seien für ihn das übliche, aber er erwarte auch von seinem gegenüber die absolute performance» [que él pueda trabajar varios días sin descanso no le sorprende realmente; para él, el máximo rendimiento es la norma, pero también espera de los que le rodean un rendimiento absoluto].

El asociado asegura, además, que se ha acostumbrado a dormir tres horas al día y que, en casos de necesidad, puede sobrevivir algún tiempo

sin sueño, lo que ejemplifica su alto estándar de productividad. Se trata, dice, de una capacidad adquirida (Röggla, 2004: 35-36): «schlafen kann ich, wenn ich tot bin» [dormiré cuando esté muerto].

El informático también cree que es posible entrenar la capacidad de dormir cada vez menos, una posibilidad que se convierte en necesidad ante la competencia constante entre los compañeros de trabajo. Asegura que la falta de sueño estimula sus capacidades de concentración (Röggla, 2004: 24); considera además un defecto genético el hecho de que los humanos no sean capaces de almacenar sueño o de transferirlo a otras personas, como si se tratara de una transacción económica (Röggla, 2004: 22):

nein, man könne nicht vorschlafen, das ginge nicht. [...] genetischer defekt von anfang an sozusagen – keine ahnung! aber man müsse sich mal vorstellen, was da los wäre, wenn man es könnte, wenn man das entwickeln könnte, die fähigkeit, schlaf zu speichern. da wären die meisten doch nicht mehr zu halten. ganze kindheiten würden da investiert, nur um genügend schlaf für später zusammenzukratzen. oder wenn man schlaf übertragen könnte: so von einem menschen zum anderen, das wäre es doch, ganze schlafbanken würden da angelegt.

[no, no se puede pre-dormir, no se puede. Un defecto genético de entrada – ¡a saber! pero hay que imaginarse lo que pasaría si se pudiera, si se pudiera desarrollar la capacidad de almacenar sueño. la mayoría de la gente sería imparable. infancias enteras se invertirían únicamente en reunir suficiente sueño para más adelante. o si se pudiera transferir el sueño: de una persona a otra, ahí es todo, se crearían bancos enteros de sueño].

Por su parte, la gerente de cuentas asegura que, incluso cuando está enferma, no duerme porque no puede permitirse tal pérdida de tiempo; considera, incluso, que los experimentos militares sobre la privación de sueño pueden adaptarse al mundo laboral (Röggla, 2004: 150). El trabajo ha absorbido todo el tiempo de ocio o tiempo no productivo. La gerente de cuentas afirma que la empresa es su vida privada; en el trabajo, se encuentra inserta en una lógica y unos patrones conversacionales propios del ámbito empresarial de los que le cuesta desconectar (Röggla, 2004: 73).

La novela y el discurso de sus protagonistas están en efecto repletos de jerga empresarial, lenguaje técnico y retórica corporativa que más que demostrar sus conocimientos laborales los aísla por completo del exterior⁵, del ámbito no-laboral (Schonfield, 2018: 153), y crea una esfera propia que absorbe cada vez más espacios y tiempos. Su empleo constante de este lenguaje demuestra, como evidencia la gerente de cuentas, su incapacidad de salir de la lógica productiva.

No existe para ellos ningún momento de desconexión, ningún ámbito de descanso. Tomarse días libres significa que uno no es necesario en su puesto de trabajo (Röggla, 2004: 173). La gerente de cuentas fue incapaz de desconectar mentalmente del trabajo y llamaba constantemente a la oficina durante sus vacaciones (Röggla, 2004: 171). El asociado sénior cuenta que sufrió ataques de pánico durante su tiempo fuera de la empresa; afirma que aquellos acostumbrados a trabajar 14 horas al día simplemente no pueden parar y que necesita un nivel constante de adrenalina, para el cual busca voluntariamente nuevas situaciones de estrés (Röggla, 2004: 124-126).

Ante la ausencia de formas directas de control en los espacios laborales, el *Arbeitskraftunternehmer* ha asumido las tareas de explotación de la fuerza de trabajo y ha internalizado los mecanismos de optimización de las capacidades y rendimiento laborales. Los protagonistas de *wir schlafen nicht* niegan repetidamente que tengan una adicción al trabajo. No se trata de una obligación impuesta desde el exterior, sino de unas condiciones laborales exigentes, pero libremente aceptadas, cuyo cumplimiento demuestra sus altas capacidades de rendimiento y la dureza de su carácter (Röggla, 2004: 127-128):

und dann werde arbeitssucht vorgeschlagen, so als interpretation seiner lage, als antwort auf alle fragen, als ob man mit dieser erklärung alle fragen an die wand schmettern könne. dabei sei das so ziemlich unsinnig. [...] und außerdem: man ist ja nicht direkt hierher entführt worden, nein, das kann man nicht sagen, man ist ja aus freien stücken hierhergelangt.

⁵ Como demuestran las respuestas de los entrevistados, la feria de trabajo parece constituir un mundo propio, con una geografía particular desvinculada del exterior (Röggla, 2004: 16). Solo un kilómetro más allá de la feria comienza lo que denominan «vida normal» en la ciudad (Röggla, 2004: 39-40).

[y entonces se sugiere una adicción al trabajo como interpretación de su situación, como respuesta a todas las preguntas, como si con esta explicación pudieran lanzarse todas las preguntas a la pared. pero eso es bastante absurdo. Y además: nadie ha sido arrastrado hasta aquí, no, no es posible afirmar eso, uno ha venido aquí por propia voluntad].

Enmarañados en la espesa textura de la racionalidad empresarial, la retórica de los protagonistas convierte el trabajo constante y su implicación personal total en muestras de su superioridad laboral.

Dado el compromiso total de los trabajadores con respecto a su trabajo y la disolución de las barreras entre la esfera laboral y la vida privada en favor de la primera, las relaciones interpersonales sufren. El asociado sénior considera imposible, debido a su apretado horario, crear una familia; el socio mantiene una relación a distancia con la suya, ya que apenas la ve (Röggla, 2004: 70-71). Todos los personajes de Röggla, en mayor o menor medida, han renunciado a la posibilidad de mantener relaciones afectivas. La familia, los amigos o las parejas constituyen trabas al acelerado ritmo de trabajo.

Además de las relaciones interpersonales, la salud física y mental se ve también afectada. *Burnout*, depresión, trastornos de la percepción, disonancias cognitivas o gripes son algunas de las consecuencias experimentadas por los miembros de la empresa de consultoría debido a la carga permanente de trabajo y la falta de sueño. Para combatir tales efectos perjudiciales, recurren a drogas psicoestimulantes como las anfetaminas o la efedrina, al café o a bebidas alcohólicas (Röggla, 2004: 176-177). Pero a pesar de que todos comparten en mayor o menor grado los efectos físicos y psicológicos de su trabajo⁶, no sienten ninguna simpatía por aquellos que finalmente sucumben ante ellos; de dos compañeros de trabajo que colapsaron en su puesto de trabajo por una crisis nerviosa se dice solamente que deberían haber sido despedidos hace tiempo (Röggla, 2004: 151). El supuesto fracaso y debilidad de estos compañeros es motivo de orgullo para los protagonistas de la novela, que por el contrario han sido capaces de seguir adelante y continuar trabajando. Como se ha visto, característica de la idea de rendimiento

⁶ Al final de la novela, la atmósfera de la narrativa adquiere un carácter cada vez más ominoso. Sobre los aspectos sobrenaturales de *wir schlafen nicht* véanse López Fernández (2023) y Clarke (2011).

personal y autooptimización es que la responsabilidad se hace descansar exclusivamente en el individuo, «que ahora tiene que arreglárselas con su situación, y si no lo hace, deberá buscar en caso de duda la culpa de su fracaso en sí misma y en nadie más» (Distelhorst, 2018: 128). La culpa no recae sobre las condiciones laborales externas, sino sobre el propio individuo que no ha sido capaz de adaptarse correctamente a estas.

En resumen, *wir schlafen nicht* muestra cómo los sujetos de rendimiento, en una economía de poder post-disciplinaria, buscan voluntariamente incrementar sus capacidades laborales hasta renunciar a toda estabilidad física, psicológica o emocional, así como a todo ámbito ajeno al trabajo. La autooptimización es resultado menos de una disciplina y control exigidos que de una lógica productiva autoimpuesta y asumida como propia, según la ideología del nuevo espíritu del capitalismo.

5. LA COMERCIALIZACIÓN DEL CUERPO Y DEL AFECTO: TRABAJO EMOCIONAL EN *DAS SCHIFF DAS SINGEND ZIEHT AUF SEINER BAHN*

La trama de la novela *Das Schiff* de Philipp Schönthaler está compuesta de una amalgama de entrevistas de trabajo, sesiones de *coaching*, reuniones de personal o presentaciones corporativas de la ficcional compañía de cosméticos Pfeiffer Beauty Kosmetik (en adelante, PBK). Según narra Frederick Quass, director asistente de recursos humanos en PBK, la crónica de la compañía constituye una auténtica historia de éxito: su fundadora, Helena Rubinstein, pertenece al selecto grupo de *self-made women* que, partiendo de una condición social baja, ha logrado amasar fortuna y alcanzar el éxito (Schönthaler, 2013: 29-30).

La clave de la filosofía empresarial de PBK radica en hacer creer a sus empleados, independientemente de su jerarquía, que todos pueden alcanzar el éxito profesional mediante una optimización activa de sus propias capacidades. A través de la selección cuidadosa de los empleados, de su formación y de la activación de su potencial único, estos pueden desarrollar sus habilidades al mismo tiempo que contribuyen a la prosperidad general de la empresa (Schönthaler, 2013: 32).

En las tareas de (auto)optimización desempeñan un papel fundamental los *coaches*, asesores de empresa y expertos motivacionales presentes en diferentes niveles jerárquicos de PBK. Su objetivo consiste en hacer de los empleados de la compañía «corporate athletes and accomplished orators: elite communicators, trained [...] with a view to maximizing their performance» (Schonfield, 2018: 172). En ello, se muestra que los procesos de optimización a los que deben someterse los trabajadores de PBK no atañen realmente a competencias técnicas reales, sino meramente a un simulacro performativo fundamentado en la apariencia exterior, los gestos y el lenguaje corporal, la voz y la entonación y, en general, el autocontrol de los afectos y emociones.

Hochschild (1983: 7) describe las obligaciones laborales y coerciones implícitas en el «trabajo emocional», esto es, «the management of feeling to create a publicly observable facial and bodily display». Argumenta que, a través del lenguaje corporal, las expresiones faciales, el tono de voz o la inmersión de uno mismo en un rol, los trabajadores deben crear y transmitir un estado emocional apropiado para su situación laboral, como las azafatas que deben aparentar estar alegres y serenas ante los pasajeros para mejorar y hacer más agradable su experiencia de vuelo. Según Southwood (2011: 25), «the construction of the persona of the emotional labourer through training, supervision and customer expectations draws upon the personal material of relationships and domestic life and transforms this into a profitable commodity». El intento capitalista de comercializar la vida íntima se expande hasta lo que Hochschild (2003: 212) denomina «local geographies of emotion».

El trabajo emocional es la piedra angular de los procesos de autooptimización a los que deben someterse los trabajadores en *Das Schiff*. Los *coaches* de PBK tienen la función de guiar a los empleados sobre la forma correcta en que deben gestionar sus afectos y sus comportamientos. Los detalles en apariencia más nimios del lenguaje corporal o de la manera de hablar adquieren una importancia mayor. El contenido fáctico de lo que se dice en los espacios de trabajo carece de importancia frente a detalles como el tono de voz, la gesticulación o el contacto visual (Schönthaler, 2013: 5). El empleado debe convertirse en un *performer* inmerso en la teatralidad del trabajo. En consecuencia, los personajes de *Das Schiff* se preocupan constantemente por su apariencia y los efectos

que esta puede tener sobre los demás (Rys, 2023: 8-9), un fenómeno tanto más evidente cuanto que tiene lugar en una empresa de cosméticos.

La presión a la hora de realizar el correcto trabajo emocional es permanente. Erik Jungholz, director gerente de la filial de PBK HH Beauté, destaca en la empresa por su espíritu competitivo y su conciencia emocional y corporal. Ha incorporado a su rutina laboral una serie de rituales con el objetivo de ofrecer al exterior la mejor imagen de sí mismo y transmitir a los demás una sensación de serenidad, seguridad y autosuficiencia. Por ejemplo, se repite a sí mismo de forma reiterada que él es el mejor en su campo y ejecuta una serie de gestos premeditados, como alisarse la corbata con la mano izquierda y abrir la puerta siempre con la derecha (Schönthaler, 2013: 22):

Im Kopf beherrscht er die Situation, er ist gut. Er ist wirklich gut, er weiß, dass er gut ist – bei dem Gedanken steigert sich seine Stimmung zusätzlich, er ist jetzt besser, nahezu euphorisch streicht er mit der linken Hand seine Krawatte glatt, reißt mit der rechten die Tür auf.

[En su cabeza tiene la situación bajo control, él es bueno. Es realmente bueno, sabe que es bueno –este pensamiento mejora aún más su humor, ahora está mejor, casi eufórico, se alisa la corbata con la mano izquierda y abre la puerta con la derecha].

Siempre antes de una presentación (Schönthaler, 2013: 116): «[er] wirft den Kopf in den Nacken, strafft seinen Rücken. Natürlich weiß er, in dieser Situation muss er erst mal einen Gang runterschalten, sein Adrenalin zügeln» [inclina su cabeza hacia arriba, tensa la espalda. Por supuesto sabe que en esta situación debe bajar una marcha y contener su adrenalina]. El ritual de Pamela Smart, asesora y *coach*, consiste en golpearse el pómulo para hacer salir de la cavidad su ojo de cristal y después colocarlo de vuelta en su sitio (Schönthaler, 2013: 41); aunque parezca una nimiedad, esta práctica le es indispensable para aliviar el estrés y, con ello, dar la sensación de estar calmada ante los clientes y compañeros de trabajo.

Las primeras palabras de la novela (Schönthaler, 2013: 1) rezan, en mayúscula, «IN SACHEN KOMMUNIKATION» [en materia de comunicación]. Sigue una aseveración programática sobre la importancia de la modulación de la voz en el diálogo empresarial. Como señala Schonfield

(2018: 180), los personajes de Schönthaler «resemble the classical orators who trained rigorously to improve their vocal delivery, exercising daily and often learning speeches by heart». Erik Jungholz y Beate Postner, también asesora y *coach* asociada a la empresa, son caracterizados en la novela como profesionales de éxito precisamente porque conocen su «guion» (Schönthaler, 2013: 2, 274), es decir, saben qué decir en cada momento, cuál es el rol que deben jugar y cómo realizar el adecuado trabajo emocional. Al igual que en la retórica clásica, los trabajadores emocionales de Schönthaler deben conocer la audiencia a la que se dirigen para saber qué rol (*ethos*) adoptar, qué emociones (*pathos*) transmitir y qué lenguaje (*logos*) o estructura emplear. Jungholz es capaz de establecer una relación estrecha con sus clientes, prestando atención a los detalles, buscando el contacto visual o dando cumplidos, así como controlando minuciosamente sus actos y gestos. Así rezan las pautas que sigue (Schönthaler, 2013: 4):

Positionieren Sie sich in Frontalstellung vor ihrem Gegenüber, das signalisiert Selbstbewusstsein. [...] Nehmen Sie Ihr Gegenüber entschlossen in den Blick, sprechen Sie laut und deutlich. Kommen Sie auf den Punkt. Stottern und Stammeln schmälern das Vertrauen: die Seriosität. Spiegeln Sie im Verlauf des Gesprächs die Gestik ihres Gegenübers, mit einem Kopfnicken vermitteln Sie den Eindruck des Wohlwollens, der Sympathie, dass Sie tatsächlich zuhören, wissen, worum es geht.

[Colóquese en posición frontal frente a su interlocutor, esto indica confianza en sí mismo. Mire a su interlocutor con determinación, hable alto y claro. Vaya al grano. El tartamudeo y el balbuceo disminuyen la confianza: la seriedad. Durante la conversación, imite los gestos de su interlocutor; asintiendo con la cabeza, da la impresión de buena voluntad, de simpatía, de que realmente escucha y sabe de lo que habla].

La base de la buena comunicación no es el contenido, sino el nivel de aceptación emocional del receptor, como declara Jungholz (Schönthaler, 2013: 4).

Antítesis del exitoso Erik Jungholz es Rike Nijlhouz, cuyo nombre es un anagrama de Erik. Rike asiste a una logopeda para que la ayude con sus problemas de locución, que le impiden tener éxito en sus entrevistas de trabajo dada la importancia otorgada en el mundo empresarial

contemporáneo a las facultades de comunicación y a los aspectos externos. Su pedagoga le hace recitar fragmentos de *Der kleine Hey*, el manual del profesor de canto y pedagogo musical Julius Hey para actores y cantantes escénicos. La referencia a este manual en la novela de Schönthaler enfatiza, por una parte, el carácter performativo del trabajo; por otra, denota los efectos negativos que tiene sobre los trabajadores tal énfasis en el trabajo emocional y los aspectos externos del individuo; en una sesión dedicada a la pronunciación de la letra 'a', Rike debe repetir (Schönthaler, 2013: 125) «Barbara saß nah am Abhang» [Barbara se sentó al borde del precipicio], frase de Hey que remite indirectamente a la situación laboral y emocional precaria de Rike, incapaz de encontrar trabajo y cerca de un colapso mental que, al final, padecerá. La consecuencia de su fracaso laboral y de su inestabilidad psicológica es una forma simbólica de muerte social, dados los vínculos que establece el capitalismo contemporáneo entre el trabajo y el valor o calidad personal.

Las primeras impresiones son fundamentales, como señala un *coach* en las páginas iniciales de la novela: treinta segundos bastan, supuestamente, para determinar el nivel de rendimiento laboral de un trabajador a simple vista (Schönthaler, 2013: 3). La teatralidad a la que se deben someter los trabajadores de PBK subraya no solo el papel de la corporalidad y del trabajo emocional, sino también la importancia de lo efímero y el carácter momentáneo y accidental del éxito: cada momento cuenta, cada trivialidad puede adquirir importancia y, consecuentemente, cada persona puede fracasar en cualquier instante (Rys, 2023: 10). Schönthaler muestra un régimen laboral y un modo de temporalidad a él asociado que Jameson (2014: 773) describe como una «reducción al presente» así como una «reducción al cuerpo». De la erosión del valor de la experiencia pasada, del fin de la temporalidad, se sigue que «nada queda más que tu propio cuerpo» (Jameson, 2014: 773), afectos o emociones, que pasan a ser instrumentalizados en el trabajo emocional del capitalismo contemporáneo.

En *Das Schiff*, por tanto, todas las facetas afectivas y corporales de los trabajadores deben ser cuidadosamente reguladas de cara a criterios de eficiencia y optimización. Al igual que señalaba Hochschild en su estudio con respecto a las azafatas de vuelo, el trabajo emocional de los personajes de Schönthaler supone una vía de comercialización y explotación de la vida interior. Incluso lo más íntimo y personal del

individuo debe ser puesto en funcionamiento según una lógica productiva y de optimización.

6. CONCLUSIONES

Los conceptos «sociedad del rendimiento» y «autooptimización» expresan la extensión de las lógicas productivas del capitalismo a cada vez más esferas originariamente ajenas al mundo laboral, subsumiendo la vida personal y privada al trabajo. De forma más concreta, apuntan a una internalización de dicha lógica por parte del sujeto productivo, que asume las funciones de autocontrol, economización y empresarización o, en otras palabras, de optimización de su fuerza de trabajo, según el concepto *Arbeitskraftunternehmer* propuesto por Voß y Pongratz. Este fenómeno, a su vez, remite a la ideología del nuevo espíritu del capitalismo teorizado por Boltanski y Chiapello.

wir schlafen nicht muestra cómo la autooptimización, fundamentada en una lógica productiva asumida como propia, conduce a la desaparición de todo tiempo o ámbito liberado del trabajo y de los criterios económicos, así como a una desestabilización física y psicológica del sujeto. En *Das Schiff*, el trabajo emocional de los personajes de Schönthaler supone una vía de comercialización y explotación de la vida interior y del cuerpo individual, dado que hasta las emociones y las facetas corporales del individuo deben subordinarse a la lógica productiva optimizadora.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BIENDARRA, Anke S. (2011): «Prekäre neue Arbeitswelt: Narrative der New Economy». En: Schöll, Julia y Bohley, Johanna (eds.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 69-82.
- BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*. Barcelona: Anagrama.

- BRÖCKLING, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- CLARKE, David (2011): «The Capitalist Uncanny in Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht*: Ghosts in the Machine». *Angermion*, 4.1, 147-164.
- CRARY, Jonathan (2015): *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel.
- DELEUZE, Gilles (1995): *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- DISTELHORST, Lars (2018): «La bombilla y el chico de las mudanzas. Sobre el concepto de "rendimiento" como abstracción vacía». En Friedrich *et al.* (2018: 123-139).
- FRIEDRICH, Sebastian *et al.* (2018): *La sociedad del rendimiento. Cómo el neoliberalismo impregna nuestras vidas*. Pamplona: Katakarak.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2002): *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- HARVEY, David (2007): *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- HOCHSCHILD, Arlie Russell (1983): *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*. Berkeley-Los Ángeles-Boston: University of California.
- HOCHSCHILD, Arlie Rusell (2003): *The Commercialization of Intimate Life: Notes from Home and Work*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press.
- JAMESON, Fredric (2014): *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- KAISER, Céline y BÖHNKE, Alexander (2004): «Interview mit Kathrin Röggla» (en línea: <<https://www.kathrin-roeggla.de/text/interview-navigationen-siegener-beitraege-zur-medien-und-kulturwissenschaft>>, consulta: 7 de junio de 2024).
- KLOPOTEK, Felix (2018): «*On Time Run*. Siempre en ruta, sin llegar nunca, recorriendo las zonas de optimización de sí mismo». En Friedrich *et al.* (2018: 97-122).
- KRAUTHAUSEN, Karin (2004): «“ob das jetzt das interview sei?” Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla's Roman *wir schlafen nicht*» (en línea: <<https://www.kathrin-roeggla.de/text/karin-krauthausen-ob-das-jetzt-das-interview-sei>>, consulta: 10 de junio de 2024).
- LEMKE, Thomas *et al.* (2000): «Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien». En Lemke, Thomas *et al.* (eds.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 7-40.

- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Daniel (2023): «The Ghosts of Capitalism in Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht* (2004) and Isaac Rosa's *La habitación oscura* (2013)». *Literature & Aesthetics*, 33.2, 19-32.
- OPITZ, Sven (2004): *Gouvernementalität im Postfordismus. Macht, Wissen und Techniken des Selbst im Feld unternehmerischer Rationalität*. Hamburgo: Argument.
- PONGRATZ, Hans J. y VOß, G. Günter (1997): «Fremdorganisierte Selbstorganisation. Eine soziologische Diskussion aktueller Managementkonzepte». *German Journal of Human Resource Management*, 11.1, 30-53 (<https://doi.org/10.1177/239700229701100102>).
- PROBST, Inga (2013): «Überwindet Arbeit alles oder wird sie überwunden? Narrative der Arbeit - aktuelle Forschungsperspektiven eines virulenten Themas». En Erdbrügger, Torsten *et al.* (eds.): *Omnia vincit labor? Narrative der Arbeit - Arbeitskulturen in medialer Reflexion*. Leipzig: Frank & Timme, 17-48.
- RECKWITZ, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- RÖCKE, Anja (2021): *Soziologie der Selbstoptimierung*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- RÖGGLA, Kathrin (2006); *wir schlafen nicht*. Fráncfort del Meno: 2004.
- ROSE, Nikolas (1996): *Inventing our selves. Psychology, power, and personhood*. Cambridge: CUP.
- RYS, Michiel (2023): «Arbeit in Realzeit. Realismus, Körperlichkeit und Affekt in Philipp Schönthalers *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn*». En Schlicht *et al.* (2023: 1-20).
- SCHLICHT, Corinna *et al.* (eds.) (2023): *Ästhetische und diskursive Strategien zur Darstellung von Arbeit in der deutschsprachigen Literatur seit 2000*. Paderborn: Brill.
- SCHONFIELD, Ernest (2018): *Business Rhetoric in German Novels*. Rochester: Boydell & Brewer.
- SCHÖNTHALER, Philipp (2013): *Das Schiff das singend zieht auf seiner Bahn*. Berlín: Matthes & Seitz.
- SCHUMACHER, Heinz (2023): «Ich muss beides schaffen, Körper und Karriere. Zur narrativen Auseinandersetzung mit der Selbstoptimierung als zentralem Topos in Zeiten der New Economy». En Schlicht *et al.* (2023: 75-94).

- SOUTHWOOD, Ivor (2011): *Non-Stop Inertia*. Winchester-Washington: zero books.
- TÖNSING, Johanna (2022): «Das Wissen der Literatur über Selbstoptimierung». En Dalski, Loreen *et al.* (eds.): *Optimierung des Selbst. Konzepte, Darstellungen und Praktiken*. Bielefeld: transcript, 139-155.
- VILAR, M. Loreto (2010): «Economía de la empresa en la literatura postmoderna: Kathrin Röggla». *Cuadernos de Filología Alemana*, anejo III: *Sincronías en el pasado... diacronías en el presente. Estudios literarios*, 311-325.
- VOGEL, Lise (2014): *Marxism and the Oppression of Women: Toward a Unitary Theory*. Chicago: Haymarket Books.
- VOß, G. Günter y PONGRATZ, Hans (1998): «Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft?». *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 50.1, 131-158.

Daniel LÓPEZ FERNÁNDEZ
Universitat de València
daniel.lopez-fernandez@uv.es
<https://orcid.org/0000-0003-0230-4502>

EL COLOQUIO DE LOS PERROS DE MIGUEL DE CERVANTES Y TOMBUCTÚ DE PAUL AUSTER: MANIERISMO Y POSTMODERNISMO

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Resumen

Este trabajo compara la *novella* cervantina *El coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, 1613) con *Tombuctú* (1999), de Paul Auster. Más allá de la coincidencia obvia de que las dos obras están protagonizadas por perros, comparten una serie de rasgos propios del manierismo, categoría estética relacionada con el posmodernismo. Estos rasgos son el desequilibrio de la composición (la naturaleza episódica, la interrupción, el procedimiento de las cajas chinas), el perspectivismo y el juego especular, la concepción de la obra de arte como construcción intelectual e intertextual, la propensión retórica y el gusto por los finales abiertos. A pesar de la distancia cronológica, se documenta en Cervantes y Auster una cierta comunidad estética, en un contexto de similar crisis cultural. En el marco del debate de las relaciones entre manierismo y posmodernismo, el presente trabajo se plantea como un ejercicio comparatista en respuesta al análisis de Hillis Miller (2008) e incorporando las aportaciones de Maestro (2010, 2017-2022).

Palabras clave: Miguel de Cervantes, Paul Auster, manierismo, posmodernismo, perro, Literatura Comparada.

EL COLOQUIO DE LOS PERROS BY MIGUEL DE CERVANTES AND TIMBUKTU BY PAUL AUSTER: MANNERISM AND POSTMODERNISM

Abstract

This work compares Cervantes' *novella* *El coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, 1613) with Paul Auster's *Timbuktu* (1999). Beyond the obvious coincidence that both works feature dogs, they share a series of traits typical of mannerism, an aesthetic

* Agradecemos a los revisores anónimos sus sugerencias críticas.

category related to postmodernism. These traits include the compositional imbalance (episodic nature, interruption, the Chinese boxes procedure), the perspectivism and the specular play, the conception of the work of art as an intellectual and intertextual construction, the rhetorical propensity and the tendency to open endings. Despite the chronological distance, a certain aesthetic continuity is documented in Cervantes and Auster, within a similar context of cultural crisis. Within the framework of the debate on the relationship between mannerism and postmodernism, this paper is a comparative exercise in response to the analysis of Hillis Miller (2008) and in connection with contributions of Maestro (2010, 2017-2022).

Keywords: Miguel de Cervantes, Paul Auster, Mannerism, Postmodernism, Dog, Comparative literature.

1. INTRODUCCIÓN

En la estela de los estudiosos que desde la década de los noventa han postulado conexiones entre manierismo y posmodernismo, reflexionamos en estas páginas sobre la relación entre estas dos categorías a través del cotejo de la *novella* cervantina *El coloquio de los perros* (1613) con *Tombuctú* (1999), de Paul Auster. Más allá del hecho evidente de que las instancias enunciatoras sean, en ambos casos, perros, existen entre estas dos novelas, representativas de los contextos en que se gestan, coincidencias significativas, aunque también notables divergencias. A la hora de revelar las coincidencias, este trabajo se inscribe en la tradición del comparatismo que trasciende el modelo tradicional, centrado en el establecimiento de relaciones de dependencia directa entre textos¹. Estas páginas se presentan como un ejercicio de crítica comparada que, tomando el testigo de Maestro (2010; 2017: 2457-2478; 2017-2022: V, 3.3)², cuestiona el planteamiento del teórico deconstruccionista norteamericano. Cuando Hillis Miller (2008) define *El coloquio de los perros* (1613) de Miguel de Cervantes y *The Secret Integration* (1964) de Thomas

¹ Aunque en este trabajo atendamos a otros aspectos, la de la dependencia textual constituye, con todo, también en este caso, una cuestión interesante. Auster fue siempre un ávido lector y entre sus referentes se encontraba Cervantes (Icardo Campos, 2009). De hecho, el autor norteamericano ha manifestado en distintas ocasiones su entusiasmo y admiración por el *Quijote* (Urbina, 2008: 246).

² Se facilita en cada caso la referencia de la edición en papel (Maestro, 2017) y de la décima edición digital definitiva, según el código que la propia obra proporciona (Maestro, 2017-2022).

Pynchon como novelas posmodernistas, aplica una categoría contemporánea, la de posmodernismo, a una obra producida tres siglos antes en un contexto radicalmente diferente, lo que supone una exégesis retrocrónica.

En los siguientes apartados, tras situar el debate sobre la relación entre ambas categorías estéticas, explicaremos en qué medida el análisis de Miller lee la *novella* manierista de Cervantes con lente posmoderna, a partir de *The Secret Integration*, de Pynchon. Nuestro artículo busca invertir jerárquicamente el *modus operandi* de Miller e interpretar la novela actual –que en nuestro caso es *Tombuctú*– desde una óptica manierista. El intertexto escogido, de hecho, ofrece una gama más concreta y evidente de *tertía comparationis* sobre los que articular el análisis. Aunque las relaciones entre Cervantes y Auster se han abordado desde ámbitos más generales (Urbina, 2007, 2008; Icardo Campos, 2009; González, 2019), el propósito de la presente investigación es llevar a cabo un estudio de caso concreto.

2. UN DEBATE ACTUAL: MANIERISMO Y POSMODERNISMO

El siglo XX ha establecido un controvertido diálogo con el manierismo³. El último gran capítulo de esta discusión viene conectando manierismo y posmodernismo desde la década de los noventa. Hitos significativos de este debate son Beuchot (2003), Cornago Bernal (2004), Roszbach (2005) y, más recientemente, Hillis Miller (2008) y Maestro (2017: 2457-2478; 2017-2022: V, 3.3). Tanto las aportaciones de Cornago Bernal como las de Maestro pueden leerse en contraste con las de Hillis Miller.

En primer lugar, Cornago Bernal (2004) presenta su trabajo como revisión de dos estudios de De la Flor (1999, 2002) y analiza la

³ Para una historia de los avatares críticos del manierismo, Cámara Muñoz (1988). El estudio de Carilla (1983) sobre esta tendencia y el barroco en las literaturas hispánicas ofrece también datos interesantes para centrar los debates iniciales. La proliferación de formalismos durante los sesenta contribuyó a la consideración del manierismo desde una nueva óptica, pues ambos compartían la reivindicación de un arte artificial, no mimético. Ya los trabajos pioneros de Hocke (1961) y D'Ors (1964) establecieron conexiones entre manierismo y vanguardia. También han llevado a cabo estudios en esta línea De Cózar (1991) y Falguières (2004).

recuperación del arte barroco (en el que subsume al manierismo) desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la posmodernidad. El crítico explica esta recuperación por lo que comparte el arte del manierismo con las vanguardias y el formalismo. Hillis Miller, en cambio, ve en la coincidencia de definiciones un síntoma de crisis y una advertencia de la necesidad de desarticular la categoría de posmodernidad: «las definiciones de los estilos literarios de cada período, e incluso la misma periodización en literatura en general, son altamente problemáticas, y siempre deben ser cuestionadas y vistas con recelo» (Hillis Miller, 2008: 97-98)⁴. A esta conclusión llega, justamente, tras someter a un meticuloso desmontaje la *novella* cervantina que nos ocupa en estas páginas y *The Secret Integration* de Thomas Pynchon, un ejemplo temprano de relato posmoderno norteamericano. Basándose en el concepto derrideano de «auto-co-inmunidad»⁵, extrae una segunda conclusión, en relación con su operatividad para definir comunidades de ficción. La lógica autofágica causaría estragos en las comunidades propuestas por ambos textos y sería también la responsable de las incertidumbres presentes en los relatos, relacionadas con la dificultad para distinguir entre lo literal y lo alegórico. Siguiendo a Derrida, Miller pretende demostrar la imposibilidad de fijar un sentido literario: la interpretación recta dependería de la efectividad de actos de habla específicos, como la creencia o la lectura.

Maestro (2010; 2017: 2457-2478; 2017-2022: V, 3.3), por su parte, articula una crítica radical a la idea de «lógica autoinmunitaria» de Hillis Miller, que le parece innecesaria, en tanto que ya en filosofía existen, desde los tiempos de la *Política* de Aristóteles, los conceptos de «eutaxia» y «distaxia». Constata Maestro que Hillis Miller no efectúa una verdadera

⁴ Hillis Miller (2008: 35) insiste, siguiendo a Jameson (1998), en la necesidad de distinguir entre posmodernismo y posmodernidad: «La distinción entre la condición posmoderna y el posmodernismo como una corriente de pensamiento o de acción es importante». En la mayoría de contextos, sin embargo, tales conceptos se usan de forma intercambiable.

⁵ El concepto de «auto-co-inmunidad», desarrollado por Derrida (2001), se refiere a la idea de que dentro de un sistema, comunidad o entidad, existen procesos que simultáneamente protegen y ponen en riesgo esa misma entidad. En el contexto literario aludiría a la forma en que las narrativas o las comunidades ficticias se construyen a sí mismas y se mantienen cohesionadas –mediante la trama, los personajes o el estilo, por ejemplo–, al tiempo que incorporan elementos que podrían desafiar o desestabilizar esa cohesión, como la metaficción, la intertextualidad o la ambigüedad.

comparación, sino una exposición yuxtapuesta del texto de Pynchon y la novela de Cervantes (Maestro, 2017: 2461; 2017-2022: V, 3.3). Los argumentos de los que se sirve Miller para conectar el texto de Pynchon con el del alcalaíno le parecen a Maestro muy endeble, no porque no haya relación de «causalidad, inferencia o consecuencia» entre ambas obras⁶, sino porque la supuesta comparación se articula sobre un concepto peregrino de posmodernismo, basado en rasgos de naturaleza tan genérica⁷ que podrían detectarse por igual, además de en las dos obras consideradas, en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo (Maestro, 2017: 2462; 2017-2022: V, 3.3).

En lo que sigue, ponemos en relación la manierista *novella* cervantina con la posmodernista *Tombuctú*. El análisis resulta interesante para la definición de las dos categorías estéticas que se discuten y por convertir el texto cervantino en eje de la comparación. Tras repasar brevemente el argumento de cada relato, discutiremos los rasgos manieristas específicos que ambos textos comparten⁸.

⁶ El examen de la poligénesis, en efecto, sería muy legítimo (Maestro, 2017-2022: IV, 2.42).

⁷ A la hora de referir los rasgos de las narraciones posmodernas, Hillis Miller cita y modifica las categorías del posmodernismo de Jameson (1998): «el pastiche [...], la parodia [...]; la alusión; la mezcla de géneros; la falta de profundidad; la falta de afecto (o, mejor dicho, un cambio hacia ese tipo particular de afecto irónico llamado *cool*); el debilitamiento del “narrador omnisciente” o [...] uso del narrador telepático [...]; cambios temporales prepósteros [...] por medio de metalepsis, prolepsis o analepsis, *flashbacks* y *flashforwards*; el uso de historias interpoladas [...]; cambios o desviaciones bruscas de registro o tono; lo indirecto [...]; un cierto grado de anti-realismo de alucinación [...]; el uso hiperbólico de la comedia [...]; el uso de un tipo u otro de historia marco que controla, interpreta y, al mismo tiempo, irónicamente, socava la historia propiamente dicha; una atención especial a la experiencia de los marginados o desamparados [...]; una percepción de la comunidad como levantada contra ella misma, en autosacrificio, o de manera suicida, en lo que Derrida llama un proceso de autodestrucción autoinmune; un sentido problemático de lo que conlleva tomar una decisión ética o asumir una responsabilidad ética; una cierta llamada de atención directa o indirecta a los problemas de la ficcionalidad o la virtualidad, esto es, un movimiento de la narración de vuelta hacia sí misma para plantear preguntas sobre su modo de existencia y su función social» (Hillis Miller, 2008: 35-37).

⁸ De hecho, incluso fuera del mundo especializado de la filología, los lectores han asignado a Auster de forma persistente la etiqueta de *manierista*, a menudo con matiz peyorativo; cf. Prada (2006). Chirbes (2021: 396) lo define como un «manierista que se entretiene en exceso en el dibujo».

3. *EL COLOQUIO DE LOS PERROS Y TOMBUCTÚ*: EL ARTIFICIO DE LOS PERROS PARLANTES

Al estudiar conjuntamente estas dos novelas, el *tertium comparationis* que se impone de inmediato al intérprete es el recurso de los perros parlantes. El artificio del animal razonante remonta a la antigüedad grecolatina, donde descuellan obras como el *Asinus aureus* de Apuleyo⁹. En la literatura suele representarse al animal, particularmente al perro –mejor amigo del hombre¹⁰–, como testigo silencioso del proceder secreto de los personajes humanos. En virtud de tal peculiaridad, tanto en Cervantes como en Auster los perros funcionan como artificio para que autores y lectores se conviertan en espectadores y críticos de la sociedad de su tiempo.

El coloquio de los perros es un experimento narrativo que enlaza con la *novella* anterior, *El casamiento engañoso*, y funciona a modo de despedida del conjunto de las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes (1547-1616). La crítica ha establecido que debió de ser compuesta entre 1603 y 1605, poco después de terminada la parte I del *Quijote* (González de Amezá, 1982: 390, 399). *El coloquio*, más concretamente, es el relato que el alférez Campuzano transmite al licenciado Peralta, una transcripción de la conversación que mantienen durante una noche los perros Cipión y Berganza, de la que fue testigo durante su convalecencia en el Hospital de la Resurrección. Berganza cuenta sus aventuras a Cipión, interlocutor que actúa como moderador de su discurso. Berganza, que por su trayectoria vital ha llegado a conocer profundamente al ser humano, nos describe a los diversos amos a los que ha servido: un matarife, del que se despide porque un día le quitaron la carne que su dueño le hacía llevar a una amante; unos pastores, que matan al ganado y culpan al lobo; un mercader, al que abandona porque no tolera que una sirvienta negra que hay en la casa se refocile con un amante ante sus propios ojos; un alguacil, que está en connivencia con rufianes y prostitutas para chantajear a los incautos forasteros; un

⁹ Los vínculos de *El coloquio de los perros* con Apuleyo y Luciano los analiza Escobar Borrego (2020). Sobre la relación específica entre Apuleyo y Cervantes insiste Vivar (2016).

¹⁰ Sobre la «canifilia» renacentista, Martín (2004). Una aproximación histórica a la figura del perro como personaje literario, con especial énfasis en *Tombuctú*, puede verse en Brown (2010: 113-143). Sobre otros perros parlantes en la literatura, Schneider (2012).

soldado, con el que representa teatro por los pueblos y que lo lleva a Montilla, donde tendrá lugar la curiosa escena con la bruja Cañizares, que le asegura que su condición de perro se debe al encantamiento que, en el momento de nacer, le hizo la bruja Camacha; un morisco, al que tacha de avaro; un poeta; unos cómicos y, finalmente, Mahúdes, su amo actual. Como remate, el perro cuenta el diálogo entre cuatro asilados del hospital: un matemático, un arbitrista, un poeta y un alquimista. La visión del mundo que subyace al texto es desoladora: el hombre –nos plantean estos perros– es un lobo para el hombre¹¹. Se trata de una tesis terriblemente pesimista, sin parangón en el resto de la obra cervantina (Riley, 1990: 93; Maestro, 2017: 1602; 2017-2022: IV, 2.14).

En *Tombuctú* (*Timbuktu*, 1999), novela de Paul Auster (1947-2024), un narrador relata, con técnica de omnisciencia selectiva, las vivencias y pensamientos de un perro callejero llamado Mr. Bones que comprende el lenguaje y las reacciones humanas, pero, salvo en sus sueños con Willy, no es capaz de hablar. Willy Gurevitch –que se hace llamar Willy Christmas desde que cree que Santa Claus, desde una pantalla televisiva, le ha asignado la misión de hacer el bien– es un vagabundo, poeta y enfermo psiquiátrico, que, siete años antes del comienzo del relato, adopta al cachorro y establece con él un profundo vínculo afectivo. Al empezar la novela, Willy y Mr. Bones se hallan en Baltimore viviendo la que, previsiblemente, será su última aventura en común. Willy, que está muy enfermo, antes de marcharse al otro mundo –que él y Mr. Bones llaman Tombuctú–, quiere reencontrarse con Bea Swanson, la profesora que lo animó durante su adolescencia a dedicarse a la literatura, para entregarle su legado: 74 cuadernos de poemas y su amado perro. Mr. Bones asiste, pues, a los interminables monólogos de Willy, en los que rememora su existencia y reflexiona sobre la muerte. En uno de esos monólogos, el perro, presa de un profundo cansancio, se duerme y sueña que, huyendo de la policía, abandona a un Willy agonizante en la calle. Dentro del propio sueño, sueña, a su vez, que, convertido en mosca, presencia la muerte de su amo en el hospital. Al despertar, los acontecimientos suceden en gran medida como había soñado. Como

¹¹ Cipión, por un lado, afirma: «como el hacer mal viene de natural cosecha, fácilmente se aprende el hacerle». Berganza, después, verifica y amplía esta afirmación al sostener «que el hacer y decir mal lo heredemos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche» (Cervantes, 1980: 302, 315).

Berganza, Mr. Bones inicia entonces un periplo, punteado con períodos de soledad, que lo lleva de amo en amo. Pasa de las manos de un niño, Henry Chow, que resulta ser hijo del propietario de un restaurante chino, a las del clan Jones. Alojado por estos amos en una residencia canina durante las vacaciones de la familia en Disneylandia, cae profundamente enfermo y decide abandonar el albergue. En el camino, tras una serie de visiones contradictorias que terminan con Willy asegurándole que se ha ganado el pasaje a Tombuctú, se arroja a la autopista y juega a esquivar los coches que pasan en todas las direcciones, con la esperanza de que alguno lo atropellará y podrá reunirse con su primer amo antes de que termine el día.

Tanto Berganza y Cipión como Mr. Bones se sitúan al margen de la colectividad humana. Ellos no participan, en principio, del mundo cruel en que se mueve el animal supuestamente racional. El hombre se comporta a los ojos de este espectador imparcial de una manera absurda y contradice constantemente los principios morales más elementales, según la lógica del mundo al revés¹², ya que en ambos universos narrativos los perros hacen gala de mayor sensatez y sentido ético que los humanos. Paralelamente, en la tradición de la fábula antigua protagonizada por animales, el devenir de los canes puede interpretarse como alegoría de la humanidad, solitaria y dominada por las leyes del caprichoso azar, sujeta a la lógica autoinmunitaria, según la definición de Derrida (2001) retomada por Hillis Miller (2008), o, simplemente, víctima de la entropía y la distaxia. El periplo de amo en amo, propio del género picaresco¹³, permite a estos perros comprender que en el mundo la deslealtad es inevitable y, por otro lado, que siempre, en algún lugar, habrá alguien dispuesto a adoptarlos, aunque sea por interés.

¹² Sobre este tópico, Curtius (1955: 143-199).

¹³ Lázaro Carreter (1983: 206-207). Talens (1975: 26) matiza, muy apropiadamente, que en este principio de servicio a varios amos lo más importante, más allá del número de amos, es que mediante este recurso se nos da a entender la posición inestable del pícaro en la sociedad. Sobre la relación de *El coloquio* con la picaresca, Maestro (2017: 1596-1600; 2017-2022: IV, 2.30).

4. RASGOS MANIERISTAS EN *EL COLOQUIO DE LOS PERROS* Y *TOMBUCTÚ*

4.1. El desequilibrio de la composición: lo episódico, la interrupción, las cajas chinas

El manierismo se define por la búsqueda consciente de la complejidad. Muestra preferencia por la composición desequilibrada, con interrupciones e intercalación de elementos diversos, a veces sorprendentes y con frecuencia engarzados mediante procedimientos inusitados. Tanto en Cervantes como en Auster se detecta una preocupación, casi obsesiva, por la búsqueda de la novedad en la estructuración de la obra, que los empuja a romper con el equilibrio, la unidad y el desarrollo lineal.

En el caso de Cervantes, la fragmentación y la pluralidad de temas y formas desembocan en una estructura desintegradora, semejante a la de un gran laberinto¹⁴. Ingente cantidad de digresiones de toda índole rompen la marcha del hilo central, la narración de la autobiografía de Berganza. Cipión, perro sensato, portavoz de una estética diferente, reprocha a Berganza que no siga una línea recta y se pierda en digresiones: «Basta, Berganza, vuelve a tu senda y camina» (Cervantes, 1980: 309)¹⁵. No puede admitir la «novela-pulpo», plagada de «colas» que desvían su atención del centro¹⁶. La novela de Auster asume una parecida estructura narrativa, en tanto que durante toda la estancia de Mr. Bones con Willy no ocurre prácticamente nada. El narrador cede a Willy la palabra y las digresiones de este sobre su niñez, sus años mozos y su

¹⁴ La lógica del laberinto en las *Novelas ejemplares* de Cervantes la apreciaron ya, no en vano, sus primeros lectores. La décima preliminar de Bermúdez de Carvajal las define como «doce laberintos», relacionándolas con el «laberinto famoso» de Creta.

¹⁵ Muchas alocuciones de Cipión insisten en el mismo reproche: «murmura, pica y pasa» (308); «di adelante» (308); «Sé breve, y cuenta lo que quisieres y como quisieres» (310), «quédese aquí esto, que no quiero que parezcamos predicadores. Pasa adelante» (311); «Basta; adelante, Berganza, que ya estás entendido» (313); «sigue tu historia y no te desvíes del camino, carretero, con impertinentes digresiones»; «y por tu vida que calles ya y sigas tu historia» (319); «y adelante y no hagas sogá, por no decir cola, de tu historia» (320), «Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones» (321), «No te diviertas; pasa adelante» (322); «No más, Berganza; no volvamos a lo pasado; sigue, que se va la noche» (333).

¹⁶ Esta metáfora la emplean los perros en repetidas ocasiones: «que la sigas de golpe [tu historia], sin que la hagas que parezca pulpo, según le vas añadiendo colas» (319). Replica Berganza que las del pulpo no son «colas» y es preciso hablar con propiedad (según Covarrubias se llamaban «rabos»). Cipión prosigue, no obstante, con el juego de palabras: «y adelante y no hagas sogá, por no decir cola, de tu historia» (320).

madurez –también según la lógica de una autobiografía desordenada– ocupan la mitad de la novela. En ambos casos destacan la complejidad estructural y la construcción meticulosa, en lo que se asemeja a las estructuras recapitulativas o diseminativas, identificadas por Curtius (1955: 403-408) como características del estilo manierista en poesía. Tanto la novela de Auster como la de Cervantes parecen ajustarse a un perfecto diseño matemático¹⁷.

Es más, ambas novelas hacen uso, en diversa medida, de la estructura de las «cajas chinas», habitual tanto en la narrativa manierista como posmoderna (Zhang, 1993). Desde el punto de vista estructural, *El coloquio de los perros*, diálogo entre dos canes, no tiene inicio propio: es el producto de un acto de lectura del licenciado Peralta, protagonista, junto con el alférez Campuzano, de *El casamiento engañoso*, novela ejemplar anterior que le sirve de marco. Un nuevo juego de cajas chinas encontramos en el episodio central de la vida de Berganza, su encuentro con Cañizares, que narra la historia de la Montiel, supuesta madre de los perros. En otras palabras, tenemos un relato, el de la Montiel, inserto dentro de otra historia, la de Cañizares, que, a su vez, se inserta en el relato autobiográfico de Berganza, que funciona dentro de otra historia –el diálogo entre los perros–, que es a su vez parte de otra historia, la del alférez Campuzano, quien pone el diálogo por escrito sin saber muy bien si creer o no en él. En el caso de *Tombuctú*, aunque prima, a nivel global, la secuencia de los episodios enlazados –el paso de un amo a otro–, el primer y central episodio, el de Willy, manifiesta también esta lógica de inserción de unas historias en otras. Ejemplo palmario es el del sueño en que cae sumido Mr. Bones, en el que sueña, tras una serie de peripecias, que se duerme y vuelve a soñar un sueño. Lo peculiar del juego narrativo de Auster es que, si bien no llega a producirse la fusión de planos narrativos o metalepsis, tras este episodio de «cajas chinas» tiene lugar en la historia del primer nivel una reduplicación de los acontecimientos narrados en historia del segundo nivel. El lector no llega nunca a tener certeza sobre si los hechos narrados en el sueño de tercer nivel tienen

¹⁷ No se han estudiado específicamente los procedimientos compositivos de Auster en *Tombuctú*, mientras que la complejidad estructural de la *novella* de Cervantes ha sido señalada por la crítica: Belic (1969), Casaldueiro (1974) y Álvarez Martínez (1994). Sobre las estrategias narrativas, Dunn (1994).

también su correlato en la historia del primer nivel, aunque Mr. Bones está convencido de que así será.

4.2. *Perspectivismo y juego especular*

En relación con la estructura de las cajas chinas se halla el rasgo del perspectivismo, que muchas veces entraña, como hemos tenido ocasión de ver, un juego especular. La mirada de los perros narradores se fragmenta hasta llegar a un detallismo extremo, equivalente al gigantismo que observamos en la *Visitación* de Pontormo o a la potenciación del detalle en *Autorretrato en espejo convexo*, de Parmigianino. Apreciamos estos efectos tanto en Cervantes –concretamente en la atención de Berganza a detalles que pasan desapercibidos a los humanos– como en la novela de Auster, uno de cuyos pasajes ilustra muy claramente esta forma de percepción:

Just as he was about to climb out from under the shrub and move on, he spotted a white sneaker not two feet from his nose. It was so like the sneaker that had just landed in his gut that Mr. Bones nearly gagged on his saliva. Had the scoundrel come back to continue the job? The dog recoiled, retreating farther into the tangle of thorns and low-lying branches, snagging his fur in the process (Auster, 1999: 100-101).

La presencia del detalle, que viene provocada por una mirada «con lupa», atomizadora y acumulativa –la que un perro puede tener, desde su ubicación a ras de suelo, del mundo humano– destruye, como señala Dubois (1980), el efecto de la armonía compositiva. Narrador y lector se detienen en la contemplación de lo anecdótico –una zapatilla aleatoria– convertido súbitamente, por aproximación gratuita de la mirada, en dato esencial.

Pero el perspectivismo tiene mayores implicaciones en ambas novelas. En el caso de Auster, aunque la técnica narrativa utilizada pueda parecer tradicional, el hecho de que la perspectiva adoptada sea la de un perro introduce un componente fantástico que suscita dudas sobre la autenticidad de los hechos descritos por este personaje. Mr. Bones, que nos presenta los argumentos en los que funda su juicio, cree firmemente que la aparición de Santa Claus a Willy desde la pantalla del televisor es real y no producto de su mente enferma, pero el lector, como sucede en

la obra de Cervantes, puede, a través de indicios, cuestionar dicha convicción (Auster, 1999: 20-21). De hecho, le corresponde intervenir, puesto que se discute si es verdad o no lo que se cuenta, y existen datos, como el de la enfermedad mental (intermitente) de Willy, que permitirían defender una tesis contraria a la de Mr. Bones. Este cuestionamiento necesario lo suscita también en el lector la serie de sueños o visiones enlazadas que el perro tiene al final de la novela, una vez que Willy ha muerto (Auster, 1999: 117-123, 171, 179-180). El mundo en que habita Mr. Bones, como el de Cipión y Berganza, es un mundo en que la mentira y el engaño son constantes, hasta el punto de que ya no es posible distinguir la verdad de la mentira, de los simulacros y de la impostura:

Willy was dead, and who knew if dead people didn't grow bitter and nasty after they had been dead for a while? Then again, maybe it hadn't been Willy at all. The man in the dream could have been an impostor, a demon dressed in Willy's form who had been sent from Timbuktu to trick Mr. Bones and turn him against his master (Auster, 1999: 173).

En *El coloquio de los perros* el proceso es todavía más complejo: desde que el alférez comienza a narrar, en la *novella* anterior, su casamiento, se inicia una cadena de relatos cuya verosimilitud depende, en cada caso, de los restantes, gracias a un magistral juego de espejos. El matrimonio del soldado y Estefanía Caicedo resulta, visto desde la lente de *El coloquio de los perros*, no una historia extraña, sino sumamente «real». Por su parte, este portentoso coloquio se ve dotado de verosimilitud cuando proyectamos sobre él la luz increíble del relato de la bruja Cañizares, según el cual otra bruja, la Camacha, habría transformado a los dos hijos de la Montiel, esto es a Berganza y a Cipión, en perros. Este relato, punto neurálgico de la *novella*, tiene un valor funcionalmente decisivo, al proporcionar una explicación lógica al hecho de que los perros protagonistas estén dotados de habla y de razón¹⁸. De esta manierista manera, en virtud del juego de cajas chinas o de muñecas rusas, Cervantes demostraría, no sin ironía, que la verosimilitud literaria

¹⁸ Sobre la cuestión de la verosimilitud en *El coloquio de los perros*, Sáez (2010) y, sobre todo, Maestro (2017: 1593; 2017-2022: IV, 2.30), para quien se objetiva, ya desde el propio título de la obra («novela y coloquio»), «la complejidad de todo un proceso destinado a la comunicación narrada de un dialogo imposible, milagroso y verosímil». No en vano, «[l]a verosimilitud representa para Cervantes la legalidad inmanente del discurso literario».

depende fundamentalmente de normas internas a la propia obra de arte y no de su comparación con la realidad externa. Si en ciertos momentos otorga verosimilitud al relato mediante la inserción de personajes históricos (como la bruja Camacha), ello no resulta tan relevante como los mencionados juegos internos de perspectivas y de contrastes, propiciados por el uso de relatos-marco.

4.3. *El arte como artificio: construcción intelectual e intertextual*

A diferencia de la obra renacentista, que aspiraba a facilitar el acceso del espectador al cuadro, creando miméticamente un espacio semejante al real, el arte manierista hace evidente la falsedad de la ilusión y el carácter artificioso de la obra de arte. Paralelamente, mediante la narración episódica, los relatos incrustados y el juego especular, Cervantes y Auster desvían la atención del lector hacia la forma, contemplada ahora con extrañamiento. La narración se presenta simultáneamente como juego creativo, estrategia de lenguaje y reto intelectual.

La concepción manierista del arte como artificio conecta con el mecanismo de la intertextualidad, entendida en sentido amplio (Kristeva, 1969; Genette, 1982). Frente a la tradición, los manieristas adoptan una «actitud complexual» (Dubois, 1980: 39-46). Mientras que la literatura renacentista mantiene una relación positiva con la tradición, al respetar el principio de la *imitatio*, con el manierismo prima, como en la literatura posmoderna, el uso del pastiche, la mezcla, la parodia y la alusión. Para Hillis Miller (2008: 68-71), *El coloquio de los perros* une, parodiándolos, coloquio humanista (Mañero Lozano, 2004), diálogo platónico (González Blanco, 2006), novela picaresca (Maestro, 2017: 1596-1600; 2017-2022: IV, 2.30), detalles de novela pastoril, relato sobrenatural sobre brujas¹⁹, fábulas con animales de Esopo, alegoría profética encubierta o tropelía, sátira sobre la maldad y los despropósitos de la humanidad, elementos de lo confesional y testamentario y una historia de metamorfosis en la

¹⁹ No anota Hillis Miller el hecho fundamental de que en *El coloquio de los perros* la brujería está completamente desmitificada: «la Cañizares no deja de ser sino una bruja de novela, es decir, una criatura desmitificada, ridícula, paranoica, e inútil en sus artes de hechicería» (Maestro, 2017: 1595; 2017-2022: IV, 2.14). A diferencia de lo que ocurría en los países protestantes, la brujería era objeto de burla por parte del racionalismo literario español.

línea del *Asinus aureus* de Apuleyo²⁰. El relato de Auster, por su parte, une (auto)biografía, parodia de novela picaresca –también aquí el perro, como el pícaro, pasa de amo en amo–, sátira de las maldades del ser humano y relato sobrenatural. Hay en él, además, toda una serie de alusiones a autores de la literatura norteamericana, especialmente a Edgar Allan Poe, tradición a la que el poeta-vagabundo gustaría de incorporarse con sus 74 cuadernos de poemas, una vez que Bea Swanson los ponga a buen recaudo. Entre *El coloquio de los perros* y *Tombuctú* existen, incluso, más específicamente, algunas coincidencias de detalle, como la reflexión sobre el lenguaje (Brown, 2010: 113-115).

Tanto Cervantes como Auster muestran, en suma, preocupación por la compleja relación entre literatura y realidad, en lo que atañe a la presencia de la realidad en la literatura y a la presencia de la literatura en la realidad. Desde el punto de vista estructural, *El coloquio de los perros* es el producto de un acto de lectura del licenciado Peralta, protagonista, junto con el alférez Campuzano, de *El casamiento engañoso*, novela ejemplar anterior que le sirve de marco. El texto cervantino puede leerse como una metanovela dedicada al oficio literario, a la observación de las relaciones entre vida y ficción, íntimamente comprometida con la experiencia de la escritura, en tanto que nos ofrece un mundo perfecto y autosuficiente. Por su parte Auster, aunque no recurre a los artificios metanovelísticos de otras de sus obras (Varvogli, 2001), nos presenta también aquí, como uno de los personajes principales, a Willy, un poeta vagabundo caracterizado por una continua reflexión sobre el proceso de escritura y la realización de todo tipo de experimentos creativos, incluyendo una sinfonía de olores²¹. En ambos casos se recurre, pues, a la metaliteratura o a lo que Hutcheon (1980) ha denominado, a propósito del arte posmoderno, «narrativa narcisista». El efecto principal de la mezcla entre literatura y realidad, entre realidad y

²⁰ En realidad, los escritos de mayor relevancia para *El coloquio de los perros* son, según los cervantistas más acreditados, *El asno de oro*, de Apuleyo, traducido al español en 1513; los diálogos lucianescos y la historia de Falqueto, contenida en el *Baldo*. Maestro (2017: 1597; 2017-2022: IV, 2.30).

²¹ Para Icardo Campos (2009: 197) la «sinfonía de olores» que compone Willy apuntaría a una «bonescización» del personaje, que habría asimilado modos de percepción perrunos. La teoría de Madariaga (1978) sobre la quijotización de Sancho y la sanchificación de Alonso Quijano podría aplicarse a la pareja Mr.Bones/Willy, ya que el perro, paralelamente, experimenta una «willyficación».

ficción, es, como resulta propio del arte manierista, un extremo relativismo.

4.4. *El decir indirecto: metáfora e ironía*

La elusión o decir indirecto es una técnica expresiva típica del arte manierista, que no afirma, sino que sugiere o insinúa, por lo que necesita un interlocutor activo, dispuesto a entrar en el laberinto y resolver el enigma. En otras palabras, la obra manierista tiene vocación de pregunta, no de respuesta. Una de las estrategias principales de este decir elusivo es la metáfora, con su infinita capacidad transmutadora. Este recurso permite la construcción de un mundo profundamente relacional que se complace en las metamorfosis, juego enigmático que vuelve a su vez oscuro el propio referente²². En relación con la metáfora se halla la alegoría, que en el caso de Cervantes asume la forma de tropelía o alegoría profética encubierta, manifiesta en los versos, a un tiempo apocalípticos y revolucionarios, de la bruja Cañizares (Cervantes, 1980: 346):

Volverán a su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados
y alzar a los humildes abatidos
por poderosa mano para hacello.

Aquí se entrelazan dos conceptos dicotómicos: hombre / bestia y poderoso / humilde. Según la profecía, los perros volverán a ser hombres cuando se derriben los soberbios levantados y se alcen los humildes abatidos. Es decir, los perros se convertirán en hombres cuando triunfe la justicia social (esto es, probablemente nunca), lo que parece funcionar como la figura de los *adýnata* o *impossibilia* (comparable a las expresiones coloquiales «cuando las ranas críen pelos en la barriga» o «when hell freezes over»). Se han detectado en los versos de la bruja tres asociaciones: subversión carnavalesca del orden establecido (Riley, 1990: 90); derrumbamiento del orden social por medio de la Revolución; o día

²² Sobre la metáfora en el arte manierista, Curtius (1955: 394-397) o Hauser (1965: 59), entre otros.

del Juicio Final, desde una perspectiva cristiana²³. En todo caso, el discurso de Willy sobre Tombuctú en la novela de Auster apunta también a un «afuera» («beyond beyond the beyond») que a Mr. Bones le suscita estas reflexiones, significativamente relacionadas con la subversión del orden social vigente:

Wild beasts no doubt had their own Timbuktu, giant forests in which they were free to roam without threat from two-legged hunters and trappers, but lions and tigers were different from dogs, and it made no sense to throw the tamed and untamed together in the afterlife. The strong would devour the weak, and in no time flat every dog in the place would be dead, dispatched to yet another afterlife, a beyond beyond the beyond, and what would be the point of arranging things like that? If there was any justice in the world [...] then man's best friend would stay by the side of man after said man and said best friend had both kicked the bucket. More than that, in Timbuktu dogs would be able to speak man's language and converse with him as an equal. That was what logic dictated, but who knew if justice or logic had any more impact on the next world than they did on this one? (Auster, 1999: 50).

La segunda estrategia elusiva, esta vez de carácter pragmático, se relaciona con el humor y la ironía. La mirada lúdica e irónica permite a Cervantes y a Auster decir sin hacerse notar, insinuar sin caer en la crítica abierta, provocar la reflexión con disimulo, minar desde dentro, subrepticamente, el orden establecido. Es lo que Hillis Miller (2008: 70) expresa con la palabra inglesa *backbite*, que puede traducirse al español como 'despotricar' o 'murmurar', pero que literalmente significa 'morder por la espalda', con una estructura fónica que remite en sí misma al ladrido de un perro: *bite back*. Murmurar es también lo que hace Auster con su novela, levantándose, como Cervantes, «en contra de la sociedad de la que él forma parte, con la intención de destruirla, pero al mismo tiempo poniéndose a sí mismo en peligro» (Hillis Miller, 2008: 76). Como en la *novella* del alcalaíno, hallamos en Auster diversos ejemplos de la lógica autoinmunitaria de la comunidad, aunque el más notable es el que el propio Willy recuerda a Mr. Bones en una de sus apariciones, el de su propia madre, judía que, antes de llegar a Estados Unidos, tuvo que pasar

²³ Para Rey Hazas (1983: 141), en efecto, la «poderosa mano» podría ser «el rey, Dios, una revolución» o «la muerte».

por los horrores de los campos de concentración y de la huida, siendo tratada por sus congéneres como un perro:

«Do you remember *Mom-san*, Mr. Bones?»

«Of course I remember her. What do you take me for?»

«Well, they tried to kill her, too. They hunted her down like a dog, and she had to run for her life. People get treated like dogs, too, my friend, and sometimes they have to sleep in barns and meadows because there's nowhere else for them to go. Before you start feeling too sorry for yourself, just remember that you're not the first dog who's ever been lost» (Auster, 1999: 122-123).

Las actitudes irónicas, satíricas y subversivas velan, tanto en Cervantes como en Auster, la expresión de los sentimientos –rasgo habitual en las literaturas manierista y posmodernista–, pero también –y esto es más importante– propician la adopción de una postura crítica por parte del lector. En ambas novelas su cooperación resulta indispensable para una interpretación adecuada.

4.5. *Final abierto*

Las narraciones manieristas tienden a la conclusión imprevista, al final abierto, a la falta de cierre. La historia continúa sin que sepamos cómo. Se trata de un final apropiado para una narración que desea presentarse como voluntariamente ambigua, trasunto de la confusión de la percepción y del pensamiento, de la incertidumbre del mundo y las construcciones humanas. Es hasta cierto punto lógico e inevitable que el discurso sea prolijo y tortuoso, comprensible que se corte de forma brusca una narración que, por su propia definición, no puede ofrecer claridades. En el caso de *El coloquio*, en efecto, la «monstruosidad» de la estructura no radica tan solo en las «colas» que Berganza va añadiendo al pulpo, sino en que el relato de Cipión, el otro perro, queda en suspenso para siempre. Paralelamente, en el caso de *Tombuctú*, el narrador nos dice en la página final que el perro se lanza a la autopista para jugar al «esquivacoches», previendo que algún vehículo acabará por atropellarlo. Pero el final mismo nos es escamoteado:

Weak as he was, there was still some spring left in his legs, and once he hit his stride, he felt stronger and happier than he had felt in months. He ran toward the noise, toward the light, toward the glare and the roar that were rushing in on him from all directions. With any luck, he would be with Willy before the day was out (Auster, 1999: 186).

Este detalle, según los teóricos deconstruccionistas, podría relacionarse con la «indecibilidad» del sentido literario.

5. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos ofrecido un análisis comparativo de la novela cervantina *El coloquio de los perros* con *Tombuctú*, de Paul Auster. Más allá de las coincidencias obvias, como el artificio de los canes pensantes y parlantes, las novelas comparten una serie de rasgos propios del manierismo, categoría estética relacionada por la crítica con el posmodernismo.

En el contexto del debate sobre la relación entre manierismo y posmodernismo desarrollado desde finales del siglo XX y durante comienzos del XXI, hemos partido de la posición de Maestro (2010; 2017: 2457-2478; 2017-2022: V, 3.3), quien cuestiona la validez de la aportación de Hillis Miller (2008). Hillis Miller postulaba una coincidencia sustancial entre las definiciones de novela irónica prerrealista (es decir, manierista) y novela posmoderna, lo que podía explicarse por el hecho de que ambos géneros surgían en períodos de crisis cultural. Hay, ciertamente, concomitancias entre ambos tipos de novelas, pero no son relevantes todos los rasgos que Miller señala, en tanto que compartidos por muchas otras obras literarias. Las conclusiones que de la comparación pueden extraerse son, por otro lado, de signo diverso a las que Miller plantea: resulta reduccionista considerar a Cervantes como mero precursor de la novela posmoderna, pues conviene situarlo en el lugar que le corresponde en el decurso de la historia literaria y a la luz del canon. En realidad, al definir la novela de Cervantes como posmoderna, Miller ejecutó un ejercicio comparatista consistente en extrapolar los modelos teóricos y críticos norteamericanos, hoy dominantes, a la literatura española áurea, radicalmente otra en sus planteamientos.

Puesto que la novela de Cervantes antecede al posmodernismo en el tiempo y ocupa en el canon un lugar de excepción, resulta más coherente evitar la exégesis retrocrónica, invertir la lógica de Miller y proponer una interpretación desde el hispanismo, tomando la novela de Cervantes como punto de partida del análisis. El cotejo comparativo de diferentes elementos propios de la estética manierista –como el desequilibrio de la composición, el perspectivismo y el juego especular, la concepción de la obra de arte como construcción intelectual e intertextual y los finales abiertos– nos ha permitido trazar un puente entre dos obras, *El coloquio de los perros* y *Tombuctú*, cuyo punto de unión más obvio es el protagonismo de los perros.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis (1994): *La estructura cíclica de El coloquio de los perros de Cervantes*. Mérida: Editorial Regional de Extremadura.
- AUSTER, Paul (1999): *Timbuktu*. London: Faber & Faber.
- BELIC, Oldrich (1969): «La estructura de *El coloquio de los perros*». En: *Análisis estructural de textos hispanos*. Madrid: Prensa Española, 61-90.
- BEUCHOT, Mauricio (2003): «El barroco en el neobarroco actual». *Devenires*, 4.7, 155-161.
- BROWN, Laura (2010): *Homeless Dogs & Melancholy Apes. Humans and Other Animals in the Modern Literary Imagination*. Ithaca-London: Cornell University Press (<https://doi.org/10.7591/9780801462160>).
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia (1988): *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CARILLA, Emilio (1983): *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos.
- CASALDUERO, Joaquín (1974): *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid: Gredos.
- CERVANTES, Miguel de (1980): *Novelas ejemplares*. Vol. 2. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra.
- CHIRBES, Rafael (2021): *Diarios: a ratos perdidos 1 y 2*. Barcelona: Anagrama (https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_3143-1).
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2004): «Nuevos enfoques sobre el Barroco y la post-modernidad: a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor». *Dicenda*, 22, 27-51.

- CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*. México: FCE [1948].
- DE CÓZAR, Rafael (1991): *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- DE LA FLOR, Fernando R. (1999): *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DE LA FLOR, Fernando R. (2002): *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, Cátedra.
- DERRIDA, Jacques (2001): *Foi et savoir. Le siècle et le pardon*. Paris: Seuil.
- D'ORS, Eugenio (1964): *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar.
- DUBOIS, Claude Gilbert (1980): *El manierismo*. Barcelona: Península [1979].
- DUBOIS, Claude Gilbert (1983): *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- DUNN, Peter (1994): «Shaping Experience: Narrative Strategies in Cervantes». *Modern Language Notes*, 109.2, 186-203 (<https://doi.org/10.2307/2904775>).
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2020): «Metamorfosis y transformaciones para vidas de perros: Cervantes a la luz del imaginario de Apuleyo y Luciano». *Anales Cervantinos*, 52, 227-253 (<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2020.009>).
- FALGUIERES, Patricia (2004): *Le maniérisme: une avant-garde au XVI^{ème} siècle*. Paris: Gallimard.
- GENETTE, Gerard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GONZÁLEZ, Jesús Ángel (2019): «Del caballero de los espejos a *La ciudad de cristal*: reflejos cervantinos en la obra de Paul Auster». En Moro Marín, Adrián (ed.): *Cervantes y la posteridad: 400 años de legado cervantino*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 159-174 (<https://doi.org/10.31819/9783964569134-006>).
- GONZÁLEZ BLANCO, Azucena (2006): «Cervantes: lector de Platón: parodia y tropelía». *LLJournal*, 1.2, 9-30.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1982): *Cervantes: creador de la novela corta española* (2 vols.). Madrid: CSIC [1956-1958].
- HAUSER, Arnold (1965): *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama [1964].
- HILLIS MILLER, Joseph (2008): «*El coloquio de los perros* como narrativa postmoderna». En Jiménez Heffernan, Julián (ed.): *La tropelía. Hacia el coloquio de los perros*. Tenerife-Madrid: Artemisa, 33-98.

- HOCKE, Gustav René (1961): *El mundo como laberinto: el manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid: Guadarrama [1957].
- HUTCHEON, Linda (1980): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York-London: Methuen.
- ICARDO CAMPOS, Teresa (2009): *Miguel de Cervantes en la narrativa de Paul Auster*. Tesis doctoral. Madrid: UAM (<https://repositorio.uam.es/handle/10486/4605>).
- JAMESON, Fredric (1998): *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern. 1983-1998*. London-New York: Verso.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1983): *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- MADARIAGA, Salvador de (1978): *Guía del lector del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MAESTRO, Jesús G. (2010): «Contra la sofística de Hillis Miller en su interpretación posmoderna de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes». *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6, 287-312.
- MAESTRO, Jesús G. (2017): *Crítica de la Razón Literaria*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2017-2022): *Crítica de la Razón Literaria: una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica* (20 vols.). Vigo: Academia del Hispanismo (<https://bit.ly/3BTO4GW>).
- MAÑERO LOZANO, David (2004): «Diálogo y picaresca en *El coloquio de los perros*». *Bulletin Hispanique*, 106.2, 497-520 (<https://doi.org/10.3406/hispa.2004.5200>).
- MARTÍN, Adrienne (2004): «Cervantes y la canifilia renacentista en *El coloquio de los perros*». En Villar Lecumberri, Alicia (ed.): *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 2, 1559-1574.
- PRADA, Juan Manuel de (2006): «Absorbente, hipnótico, irresistible». *ABC Cultura*, 1 de junio (en línea: <https://www.abc.es/cultura/abci-absorbente-hipnotico-irresistible-200606010300-1421815691568_noticia.html>, consulta: 3 de abril de 2024).
- PYNCHON, Thomas (1964): *The Secret Integration. The Saturday Evening Post*, 19 de diciembre [London: Aloes Books, 1977].

- REY HAZAS, Antonio (1983): «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela». En Bustos Tovar, José Jesús (ed.): *Lenguaje, ideología y organización textual de las Novelas ejemplares*. Madrid-Toulouse: UCM-Université Toulouse Le Mirail, 119-144.
- RILEY, Edward C. (1990): «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)». En Casasayas, José M.^a (ed.): *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 83-94.
- ROSSBACH, Sabine (2005): *Moderner Manierismus –in Literatur, Film, bildener Kunst*. Frankfurt am Main-Bern-New York: Peter Lang.
- SÁEZ, Adrián J. (2010): «Estrategias de la verosimilitud en *El coloquio de los perros*». *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6, 215-228.
- SCHNEIDER, Ivan (2012): *Narrative Complexity in the Talking-Dog Stories of Cervantes, Hoffmann, Gogol, Bulgakov, and Kafka*. Diss. Harvard University: Cambridge, Mass. (<https://nrs.harvard.edu/URN-3:HUL.INSTREPOS:37367519>).
- TALENS, Jenaro (1975): *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madrid: Júcar.
- URBINA, Eduardo (2007): «Parodias cervantinas: el *Quijote* en tres novelas de Paul Auster: *La ciudad de cristal*, *El palacio de la luna* y *El libro de las ilusiones*». *Rilce*, 23.1, 245-256 (<https://doi.org/10.15581/008.23.26391>).
- URBINA, Eduardo (2008): *La ficción que no cesa: Paul Auster y Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- VARVOGLI, Alikí (2001): *The World that is the Book: Paul Auster's Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press (<https://doi.org/10.5949/UPO9781846314469>).
- VIVAR, Francisco (2016): «El arte de la metamorfosis y el arte de la novela: Apuleyo y Cervantes», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 33, 318-330.
- ZHANG, Benzi (1993): «Paradox of Chinese Boxes: Textual Heterarchy in Postmodern Fiction», *Canadian Review of Comparative Literature*, 20.1-2, 89-103.

Mónica María MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
monica.martinezsariego@ulpgc.es
<https://orcid.org/0000-0002-7541-3147>

KURTZ DE *HEART OF DARKNESS* (1899) COMO ARQUETIPO DEL COLONIZADOR: LIMINALIDAD, TRAUMA, FANTASMA, VIOLENCIA Y RITUAL

JUANJO MONSELL
Universitat de València*

Resumen

El presente artículo analiza la figura del comerciante de marfil Kurtz de la obra de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1899). Esta narración es una obra canónica dentro de las representaciones culturales occidentales del universo colonial y el personaje de Kurtz sirve como arquetipo del colonizador en las obras literarias posteriores. La relación de interdependencia e interconexión entre universo colonial y universo de la metrópolis establecida por Conrad permite que el análisis de esta figura ofrezca también detalles que sirven para comprender la figura del perpetrador de crímenes de masas de los regímenes totalitarios del siglo XX. El artículo se focaliza en aspectos culturales, psicológicos, sociales, antropológicos y políticos relacionados con la colonia y el colonizador como la liminalidad, la animalidad, el trauma, la fantasmalidad, la herencia, los entierros, la violencia y los rituales.

Palabras clave: colonialismo, liminalidad, trauma, fantasma, violencia, ritual.

KURTZ IN *HEART OF DARKNESS* (1899) AS AN ARCHETYPE OF THE COLONIZER: LIMINALITY, TRAUMA, GHOST, VIOLENCE AND RITUAL

Abstract

This article analyses the figure of the ivory trader Kurtz in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899). This narrative is a canonical work within Western cultural representations of the colonial universe and the character of Kurtz serves as an archetype of the

* Este trabajo se adscribe a los proyectos de investigación «Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masas: conceptos, relatos e imágenes» (HAR2017 83519 P) y «De espacios de perpetración a lugares de memoria. Formas de representación» (PROMETEU/2020/059).

colonizer in later literary works. The relationship of interdependence and interconnection between the colonial universe and the universe of the metropolis established by Conrad allows the analysis of this figure to also offer details that serve to understand the figure of the perpetrator of mass crimes of the totalitarian regimes of the twentieth century. The article focuses on cultural, psychological, social, anthropological and political aspects related to the colony and the colonizer, such as liminality, animality, trauma, ghostliness, inheritance, burials, violence and rituals.

Keywords: Colonialism, Liminality, Trauma, Ghost, Violence, Ritual.

1. KURTZ ENTRE EUROPA Y ÁFRICA

En *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad, obra canónica dentro de las representaciones culturales del universo colonial en Occidente, la figura del comerciante de marfil Kurtz representa al ‘europeo barbarizado’ por influencia del territorio colonizado. Sin embargo, su corrupción proviene de Europa. Esta se manifiesta en África porque, allí, Kurtz no dispone de las restricciones sociales de Europa (Hawkins, 2006: 371): «[...] without a policeman –by the way of silence– utter silence, where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering of public opinion? These little things make all the great difference» (65)². Kurtz encarna la paradoja que los teóricos sobre la ‘degeneración’ trataban de explicar: la civilización y el progreso parecen generar su propia regresión y ruina (Dollimore, 2012: 68). De hecho, en oposición al comerciante de marfil, los caníbales evitan comer carne humana gracias a su autocontrol: «Why in the name of all the gnawing devils of hunger they didn’t go for us [...] Restraint! What possible restraint? Was it superstition, disgust, patience, fear [...]?» (57). Kurtz es, en esencia, un europeo que ha interiorizado los mandatos del capitalismo industrial y ha sido conducido a un estado de barbarie: «He wasn’t rich enough or something. And indeed I don’t know whether he had not been a pauper all his life. He had given me some reason to infer that it was his impatience of comparative poverty that drove him out there» (92). La razón de su decadencia no es que haya devenido nativo, sino que no ha devenido lo ‘suficientemente nativo’: Kurtz conjuga las ansias de

² Las citas de *Heart of Darkness* son de Conrad (1996); en el artículo indicamos solo sus páginas.

enriquecimiento junto con las prácticas tribales más violentas; pervierte las costumbres de la tribu y las convierte en un medio para un fin egoísta y ambicioso, y no asume sus virtudes (Singh, 1978: 49).

2. LIMINALIDAD Y ANIMALIDAD

Su ubicación en la posición liminal³ entre el habitante de la metrópolis y el nativo se aprecia en la centralidad. Esta es representada de dos modos. En primer lugar, a través de la nuclearidad del destino de Marlow: «The best way I can explain it to you is by saying that for a second or two I felt as though instead of going to the centre of a continent I were about to set off for the centre of the earth» (27). El desplazamiento no es solamente geográfico, sino también mental. Metafóricamente, el destino psíquico al final del internamiento en África es la locura y la irracionalidad, epitomizadas en Kurtz. En segundo lugar, a través de la centralidad argumental y espacial de Kurtz: «One day he remarked without lifting his head, 'In the interior you will no doubt meet Mr. Kurtz.' [...] Mr. Kurtz was at present in charge of trading-post, a very important one, in the true ivory-country, at 'the very bottom of there'» (33). La identidad de Kurtz es producto de la coexistencia de su integración dentro de las tribus nativas y su anclaje en la cultura europea: «His mother was half-English, his father was half-French. All Europe contributed to the making of Kurtz» (66). A pesar de la proximidad de Kurtz con la cultura nativa, la frontera ontológica entre colonizador y colonizado no es anulada. Kurtz se posiciona por escrito como un ser divino ante los nativos: «we whites, from the point of development we had arrived at, 'must necessarily appear to them [savages] in the nature

³ Turner (1966) define los *rites de passage* como ritos que acompañan cada cambio de lugar, estado, posición social y edad, y que constan de tres fases: *separation*, *margin* y *aggregation*. En el momento del encuentro entre Marlow y Kurtz, este último se encuentra en la fase de *margin*. En calidad de sujeto ritual, sus características son ambiguas, ya que pasa a través de un ámbito cultural –el espacio intersticial entre la cultura europea y la cultura nativa– que tiene pocos o ninguno de los atributos del pasado o del estado por venir. Este ‘estar-entre’ ubica a la figura liminal en un lugar que se encuentra tanto fuera como dentro del tiempo. En el caso de Kurtz, ha sido desgajado del tiempo progresivo y productivo propio de Europa –ha abandonado sus negocios con el marfil y ha entrado en una deriva destructiva de violencia– y no ha penetrado por completo en el tiempo cíclico y repetitivo de las sociedades nativas.

of supernatural beings—we approach them with the might as of a deity'» (66). Estas palabras destacan tres rasgos propios de la cultura colonial. En primer lugar, el derecho divino que legitima la diferencia estatutaria. Kurtz y los colonizadores, en su calidad de extranjeros, imponen sus normas mediante las armas: «Some of the pilgrims behind the stretcher carried his arms –two shot-guns, a heavy rifle, and a light revolver-carbine– the thunderbolts of that pitiful Jupiter» (76). La extranjería determina la diferencia fundamental con los nativos: la raza dominante proviene de otro mundo (Fanon, 1963: 40). En segundo lugar, los procesos de fetichización se producen bidireccionalmente: si los nativos configuran a Kurtz como un ídolo, los europeos adoran el marfil, el dinero, el poder y la reputación (Brantlinger, 1996: 284)⁴. El marfil asienta la base ideológica de la realidad, tal y como es dictada por el imperativo del beneficio: a su alrededor se construye un sistema económico, político, social, legal y moral –aunque no ético– (Ross, 2012: 151). En tercer lugar, los nativos pertenecen la esfera de los animales: son cazados, golpeados, apresados y domesticados. Asimismo, son incapaces de articular palabras humanas⁵. Quienes adoptan algunas de sus costumbres, como los miembros de *Eldorado Exploring Expedition*, son calificados como «less valuable animals» que sus propios burros (49). Esto, en lugar de anular la separación radical entre colonizadores y nativos, ahonda más en ella: entre colonizadores y animales existe un *continuum* que sugiere una regresión evolutiva, pero los nativos son insertados en la esfera animal. Esto apunta hacia la ambigüedad

⁴ Marlow también da muestra de la conversión de los elementos coloniales en fetiches, por ejemplo, al ser comparado por su tía con un apóstol («It appeared, however, I was also one of the Workers, with a capital –you know. Something like an emissary of light, something like a lower sort of apostle», 27) o al asumir la pose de un ídolo mientras cuenta su historia, sentado en la cubierta de un barco con las piernas cruzadas y las palmas de las manos hacia afuera como un Buda («Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha. Nobody moved for a time», 95).

⁵ Sí que hay dos ocasiones en las que los africanos se pronuncian en lengua inglesa. La primera ocurre cuando el canibalismo se apodera de ellos: «'Catch 'im,' he snapped, with a bloodshot widening of his eyes and a flash of sharp teeth –'catch 'im. Give 'im to us.' 'To you, eh?' I asked; 'what would you do with them?' 'Eat 'im!' he said curtly» (56). La otra ocasión es el famoso anuncio de la muerte de Kurtz: «Mistah Kurtz –he dead» (87). Esto, en lugar de anular la animalización de los africanos, la acrecienta (Achebe, 2006: 341-342). En el primer caso, sirve para asegurar la condena de los nativos mediante pruebas claras e inequívocas. En el segundo, es necesario que su muerte física sea proclamada por parte de las fuerzas que representan a los 'demonios de la tierra' a las que Kurtz se había unido.

fundamental⁶ del estatuto ontológico del colonizado: si bien Marlow, en algunas ocasiones, sugiere un vínculo evolutivo entre europeos y africanos, en otras manifiesta un racismo que afirma la existencia de razas inhumanas. Esta ambigüedad consueña con la cadena de significación estereotípica del contexto colonial, que es polimorfa y perversa y articula múltiples creencias: el nativo es salvaje y, sin embargo, el más obediente; es la encarnación de la sexualidad desenfrenada y, sin embargo, inocente como un niño; es místico, primitivo, simple y, sin embargo, el más mundano y consumado manipulador de las fuerzas sociales (Bhabha, 2001: 399-400).

A pesar del mantenimiento de la diferencia ontológica, Kurtz es expuesto a la aculturación. Al integrarse en las tribus, adopta las cualidades asociadas con los nativos: irracionalidad y salvajismo. Esto es debido a dos causas. Por un lado, la permanencia en el espacio colonial provoca la ruptura de los ‘nervios civilizados’ (Hunt, 2015: 6). Por otro, su participación en las empresas coloniales lo manufacturan como un ‘fascista colonial’ convencido de la necesidad de las masacres (Memmi, 1971: 99)⁷.

⁶ Esta ambigüedad fundamental es ejemplificada a la perfección en la sintaxis del pasaje en el que Marlow admite la humanidad de los nativos: «The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there –there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly and the men were... No, they were not inhuman. Well, you know that was the worst of it– this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped and spun and made horrid faces, but what thrilled you was just the thought of their humanity –like yours– the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly» (51). El inicio de la frase apunta hacia la inhumanidad de los nativos, pero los puntos suspensivos sugieren un ejercicio de autocontención que anula la conclusión esperable, por lo que la construcción del pasaje se produce de manera antitética.

⁷ A pesar del anacronismo del término, Memmi (1971: 106-108) considera el colonialismo como una variedad de fascismo. Para el autor, toda nación colonial posee la tentación fascista en su núcleo. Esto se explica porque la totalidad de la maquinaria política y administrativa de la colonia tiene como objetivo la opresión para beneficiar a unos pocos. Las relaciones humanas surgen de la explotación y se fundan en una desigualdad y un desprecio que aparecen garantizados por el autoritarismo. Este hecho puede verse trasladado a la metrópolis, ya que el colonizador es la semilla de la corrupción en el país de origen: al mismo tiempo que canta sus glorias y se aferra a ellas, guarda un profundo resentimiento contra su madre patria y sus ciudadanos.

3. EL TRAUMA DEL COLONIZADOR

Como consecuencia, Kurtz desarrolla síntomas similares a los padecidos por perpetradores traumatizados. Por ello, puede hablarse de una ampliación del concepto del ‘trauma del perpetrador’ (Morag, 2013: 6-18) que incluiría, además de la perpetración corporal y mental, la destrucción material del entorno y el expolio: el ‘trauma del colonizador’. La conexión entre colonialismo y trauma ha estado presente desde las primeras teorías poscoloniales debido a la amnesia histórica entrañada por los procesos de descolonización. El trauma implica una intrusión violenta y una sensación de objetualización que anihila al sujeto como agente, y esta definición reproduce los efectos y mecanismos de los procesos de colonización (Lloyd, 2000: 214). Fanon (1963: 20) define el colonialismo como una condición de carácter nervioso.

En el caso de Kurtz, los motivos subyacentes a la violencia perpetrada –hacia seres humanos o medio ambiente– son tanto políticos como económicos, científicos y, en algunos casos, religiosos. Usualmente, el trauma se manifiesta mediante una culpabilidad adormecida, estallidos de ira y dolencias corporales. A estos síntomas, deben añadirse otros similares a los de la víctima: *flashbacks* intrusivos y recurrentes, insomnio, pesadillas, miedo, paranoia y disociaciones (Karam, 2019: 74). Antes de morir, Kurtz experimenta la extremización de esta sintomatología. Es asaltado por imágenes de su pasado («the wastes of his weary brain were haunted by shadowy images now», 85), temores paranoides a ser robado («‘This noxious fool’ [...] ‘is capable of prying into my boxes when I am not looking’», 86), fantasías de éxito y reconocimiento («He desired to have kings meet him at railway stations on his return from some ghastly Nowhere, where he intended to accomplish great things», 85) y visiones delirantes que subsumen su aventura colonial («He cried in a whisper at some image, at some vision –he cried out twice, a cry that was no more than a breath: ‘The horror! The horror!’», 86)⁸. La reiteración de esta exclamación resemantiza la

⁸ Como estas palabras de Kurtz son narradas por Marlow, no están basadas en una experiencia propia (Miller, 2012: 21). Están sujetas al interdicto de Celan (1995: 178) contra el testimonio secundario, por ejemplo, del Holocausto –«Niemand / zeugt für den / Zeugen»– y a ellas puede aplicarse «il paradosso di Levi» (Agamben, 1998): el único testigo directo de los horrores de las cámaras de gas sería alguien que los hubiera experimentado de primera mano, pero nadie sobrevivió a esa experiencia. Del mismo

empresa colonial de Kurtz: la acumulación de poder y beneficio económico es convertida retrospectivamente en un proyecto de horror y de violencia incomparable. Es un horror intangible e invisible que solamente Kurtz experimenta (Miller, 2012: 30). En cuanto a la experiencia intersubjetiva del trauma, existe una diferencia fundamental entre víctima y perpetrador. La definición de trauma de Caruth (1996: 11) habla de «an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena». Retardación y repetición apuntan hacia la *Nachträglichkeit* y acentúan la temporalidad del trauma. Las víctimas experimentan el evento traumático como *durée*. En oposición a la arreferencialidad geográfica del trauma de las víctimas, el trauma de los perpetradores se vincula con la espacialidad. El elemento relevante es el lugar de los crímenes, por lo que la tangibilidad del espacio destaca sobre la volatilidad del tiempo: el entorno físico asedia la subjetividad post-traumática del perpetrador (Morag, 2013: 20). En la colonia, el espacio adquiere mayor relevancia debido al vínculo de extrañidad: la misma distancia cultural que facilita el crimen, intensifica el arraigo en la mente del colonizador.

La interconexión entre espacio y trauma se manifiesta en la causa de la muerte de Kurtz: una enfermedad tropical. Esta, además de representar la exteriorización de su culpa, supone una agresión del territorio que ha devastado sobre su cuerpo. El entierro del cadáver en el fango culmina la inmersión de Kurtz allí donde ha cometido sus crímenes: «But I am of course aware that next day the pilgrims buried something in a muddy hole» (87). El trauma de Kurtz, proyectado en el paisaje, termina por engullir metafóricamente al comerciante. El paisaje, ligado conceptualmente con el imperialismo europeo, además de simbolizar relaciones de poder –la conquista del territorio basada en la ‘supremacía’ del europeo sobre el africano–, posee agencia como instrumento de poder independiente de las intenciones humanas (Mitchell, 2002: 1-2).

modo, Kurtz ha sido testigo directo del horror, pero solamente alcanza este su plenitud máxima cuando cruza el umbral hacia la muerte y ya no puede articular un testimonio. Por lo tanto, sus palabras son ambiguas.

4. PAISAJES CONTAMINADOS: EL ENTIERRO DE KURTZ

El entierro de Kurtz persigue su desaparición. Las palabras de Marlow reflejan la voluntad de anonimato de Kurtz: «I went no more near the remarkable man who had pronounced judgment upon the adventures of his soul on this earth. The voice was gone. What else had been there?» (87). La ocultación en el paisaje colonial del cadáver de Kurtz se relaciona con los *kontaminierte Landschaften*. Estos son paisajes naturales en los que han sido eliminadas las huellas de la perpetración mediante la ocultación y el camuflaje de las fosas (Pollack, 2014: 20). A pesar de la generalización de los enterramientos en fosas comunes durante la Segunda Guerra Mundial, este tipo de prácticas estaban integradas en las colonias. Su importancia en el contexto colonial se manifiesta en su pervivencia en un momento histórico determinante para las prácticas funerarias en Europa: el inicio del culto a los muertos, manifestado en la individualización de la muerte, en la apropiación burguesa del cementerio y en la consideración de los muertos como focos de enfermedades (Foucault, 2004: 16-17). Pese a ello, en las colonias se continúan utilizando las fosas comunes, aunque adquieren diferentes significados según la procedencia de los restos. En el caso de los colonizados, pretenden desindividualizar los cuerpos y ocultar los crímenes. En el caso de los colonizadores⁹, buscan obliterar las marcas del pasado que no encajan con la narrativa histórica de la colonización y, con ello, prolongar el proceso colonizador. Este tipo de entierros siguen la lógica colonial de sustitución de los autóctonos por los alóctonos (Barker, 2018: 1136-1137).

El objetivo perseguido en el caso de Kurtz coincide con el de los perpetradores: la eliminación y el olvido de quienes han sido enterrados. No obstante, en este caso, si bien las víctimas de Kurtz son numerosas, solamente es enterrado en el lugar un cadáver. Esto contrasta con la voluntad de anonimización: la generación de una fosa para un único cuerpo singulariza, en oposición al poder desindividualizador de la fosa común. Así, Kurtz es presentado como sujeto único debido a las atrocidades cometidas y, simultáneamente, como sujeto cuya identidad

⁹ En estos casos, muchas de las fosas comunes aparecen señalizadas en el terreno con la intención de que devengan lugares de conmemoración y, de este modo, refuerzan la narrativa histórica de la colonización (Barker, 2018: 1136).

debe ser borrada. Su entierro en un terreno natural y la no-señalización de su tumba no impiden que el rastro dejado en el espacio colonial sea indeleble.

5. KURTZ COMO FIGURA FANTASMAL

La fusión entre personaje y entorno se eterniza mediante la categorización de Kurtz como fantasma. La asociación del fantasma con las colonias africanas se deriva, por una parte, de la impresión de instituciones político-legales y de valores ético-sociales de Europa en el territorio africano y, por otra, del estatuto de la naturaleza en el territorio como realidad única (Arendt, 1958: 185). Kurtz conjuga ambas: representa las instituciones y valores europeos en el contexto colonial y su acercamiento a las tribus lo conecta con la naturaleza y lo aleja del 'mundo humano y civilizado'. Esto encaja con la concepción del fantasma como entidad que no es ser en sí mismo, pero sí posee relación con lo que 'ya no es' o que 'todavía no es' (Hägglund, 2008): Kurtz ha dejado de ser 'humano civilizado', pero no es todavía nativo.

El carácter espectral de Kurtz es *pre mortem* y *post mortem*. Uno de sus rasgos distintivos es el «echo of his magnificent eloquence», que facilita su presencia cuando deja de pertenecer al orden terrenal: «There was nothing either above or below him, and I knew it. He had kicked himself loose of the earth» (83). Antes de su muerte, Marlow percibe a Kurtz adquiriendo formas no-humanas: como voz, como aparición, como sombra, como fantasma feroz o como gigante. En una ocasión, Kurtz es descrito como un vapor: «He rose, unsteady, long, pale, indistinct, like a vapour exhaled by the earth» (82). Esta descripción, además de funcionar como contrapunto del entierro de Kurtz en el fango, remite al personaje del Fantasma en *Hamlet* (1603), sobre el que Derrida (1993: 154) construye sus postulados hauntológicos: «Tout revenant paraît ici venir et revenir *de la terre*, en venir comme d'une clandestinité enfouie». En este sentido, la vinculación entre Kurtz y la tierra se relaciona con la preservación memorativa del *order of things* propia de los paisajes (Yates, 2001: 17). Este espacio contiene memoria: es un archivo del pasado que proyecta significados estables e influye en el presente. La transmutación de Kurtz en fantasma es posibilitada por el

estado de flujo constante de los elementos del paisaje (Rapson, 2015: 7, 14).

Finalmente, Kurtz es recorporeizado en una figura de marfil: «It was as though an animated image of death carved out of old ivory had been shaking its hand with menaces at a motionless crowd of men made of dark and glittering bronze» (76). Tras su muerte, Kurtz continúa manifestándose ante Marlow en forma de recuerdos y visiones, pero es el marfil el que anuncia su retorno a Europa. Este es sugerido en la descripción de un piano: «A grand piano stood massively in a corner with dark gleams on the flat surfaces like a sombre and polished sarcophagus» (91). Kurtz se encuentra presente en Europa en una mercancía que representa la explotación colonial: está contenido en el marfil de las teclas del piano, que es presentado como un sarcófago.

La partición temporal entre la fantasmalidad *pre mortem* y *post mortem* se deriva de la condición epistemológica de su trauma –trauma retrospectivo que se orienta hacia el futuro (Morag, 2013: 24)– y apunta en una doble dirección. En primer lugar, hacia la presencia intangible de Europa en el territorio africano como entidad histórico-cultural conformadora de la realidad colonial. En segundo lugar, hacia la persistencia de los efectos destructivos de las empresas coloniales en el territorio africano y su traslación a Europa: «I had a vision of him on the stretcher opening his mouth voraciously as if to devour all the earth with all its mankind» (90). Esta hipérbole remite a la concepción derrideana de lo mesiánico: «l'immensité, la démesure, la disproportion dans la béance d'une bouche ouverte –dans l'attente ou dans l'appel de ce que nous surnomons ici sans savoir le messianique» (Derrida, 1993: 56). La apertura de la boca de Kurtz anticipa su regreso como inmensidad, desmesura y desproporción en el futuro y la pretensión de devorar a toda la humanidad extiende su influencia –y la del proyecto colonial– a Europa y demás territorios.

En la invocación del fantasma, el énfasis no recae en la acción, sino en el efecto generado en quienes son observados por él: «Cette Chose nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là. Une dissymétrie spectrale interrompt ici toute spéculante. Elle désynchronise, elle nous rappelle à l'anachronie» (Derrida, 1993: 26). La asimetría se explicita en la agencia de los sujetos coloniales. En oposición

a la subyugación del colonizado, Kurtz puede modular la realidad de los habitantes de la colonia más allá de su propia materialidad. Kurtz queda instituido como 'ley': su esencia trasciende su existencia. La partición de Kurtz en diversos sujetos fantasmales es muestra de la multiplicidad y la heterogeneidad propias del fantasma: «Des esprits. Et *il faut* compter avec eux. On ne peut pas ne pas devoir, on ne doit pas ne pas pouvoir compter avec eux, qui sont plus d'un: *le plus d'un*» (Derrida, 1993: 18). Esta característica se manifiesta en la coexistencia de diferentes voces en la voz de Kurtz: «A voice. He was very little more than a voice. And I heard – him – it – this voice – other voices – all of them were so little more than voices» (64).

La multiplicidad del fantasma desquicia tiempo y espacio: pasado, presente y futuro se entremezclan, y Europa y África se superponen. La muerte de Kurtz elimina la unicidad del espectro: este adquiere proporción e influencia diferentes dependiendo de si es encarnado por un ser vivo o si, por el contrario, es asociado con la 'herencia'. El fantasma representa la herencia del régimen de terror de las colonias formado por una concatenación estructurada –a través del concepto de raza– del biopoder, del estado de excepción y del estado de sitio (Mbembe, 2003: 14, 22-23). Estos regímenes buscan la instrumentalización de la existencia y la destrucción material de cuerpos humanos y poblaciones. El terror fantasmal está respaldado por un estado o un autócrata que sustenta la subyugación de los nativos de la colonia y su conversión en 'muertos vivos'¹⁰. De acuerdo con ello, la legitimación de la violencia por parte del poder económico del estado imperial dilata

¹⁰ Curiosamente, la condición de 'muerto viviente' puede encontrarse en otros personajes: las mujeres europeas. Este hecho da cuenta de la conexión existente entre la feminidad y la construcción del arquetipo del nativo en los discursos coloniales y en el relato: Kurtz es responsable tanto de transformar a los africanos en cadáveres y seres sin vida como de convertir a su prometida en un cadáver viviente al abandonarla. La prometida de Kurtz es una figura en blanco y negro –en oposición a los colores de África–, de enfermedad y muerte que no tiene energía ni presencia viviente: «She came forward, all in black, with a pale head, floating towards me in the dusk. [...] This fair hair, this pale visage, this pure brow, seemed surrounded by an ashy halo from which the dark eyes looked out at me» (91).

la existencia de Kurtz y de sus agresiones más allá del dominio colonial belga y del territorio ocupado por la colonia¹¹.

6. FUERZA BRUTA Y RITUALES ANTROPOLÓGICOS EN LA COLONIA, FANATISMO Y RITUALES POLÍTICOS EN LA METRÓPOLIS

Antes de su muerte, la estancia en el entorno produce un doble efecto en Kurtz, tanto psíquico como físico: el extravío mental y la puesta en práctica de la violencia racializada. En Kurtz se produce una unión entre la claridad intelectual y la irracionalidad del espacio colonial: «Believe me or not, his intelligence was perfectly clear [...]. But his soul was mad» (83). Esto permite que el personaje tiranice a los nativos al mismo tiempo que asegura su éxito en Europa: «“I had immense plans,” he muttered irresolutely. “Yes,” said I, “but if you try to shout, I’ll smash your head with...” [...] “Your success in Europe is assured in any case,” I affirmed steadily» (82). Mientras que en la colonia el dominio de Kurtz se sustenta en la fuerza, la unión entre razón y locura que aseguraría su éxito en Europa depende de su carisma: «He could get himself to believe anything—anything. He would have been a splendid leader of an extreme party» (89). La violencia del ámbito colonial es traspuesta en Europa como liderazgo político en un partido extremista de masas. Kurtz es erigido líder político por su voz magnética y su retórica, que arrebatan a sus oyentes el raciocinio: «A voice! a voice! It was grave, profound, vibrating, while the man did not seem capable of a whisper» (77). Esta voz está destinada a ser escuchada por la «wild mob» (84) o la «wild crowd of obedient worshippers» (90). Precisamente, el término «mob» –‘populacho’–, es utilizado por Hannah Arendt en su rastreo genealógico de los totalitarismos del siglo XX. Para la autora, el populacho, surgido en el siglo XIX como consecuencia de la sociedad burguesa y de la

¹¹ La manifestación del fantasma poscolonial desde la perspectiva de la nación imperial se produce de modo diferente (Gelder y Jacobs, 1999). En este caso, el fantasma se manifiesta como ‘retorno de lo reprimido’, esto es, como apariciones reiteradas de las verdades sobre la colonización que fueron obliteradas. Las naciones imperiales sustentaron sus actividades de conquista, expolio y explotación en prácticas propagandísticas que presentaban la colonización como un proceso necesario. En el caso belga, pueden citarse como ejemplos de ‘retorno de lo reprimido’ la aparición en 2004 –44 años después de la independencia del Congo– en Ostende de las primeras demandas de retirada de monumentos y estatuas destinados a la glorificación del pasado colonial.

organización capitalista, representa a los residuos de todas las clases, odia la sociedad de la que está excluido y aboga por la llegada de un 'gran líder' (Arendt, 1958: 107). Cuando entra en el gobierno, se construye como voz única y homogénea. De igual modo, Kurtz es presentado como una voz que prevalece tras su muerte: «The man presented himself as a voice. [...] The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood out preeminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk» (63-64). Kurtz ocupa el lugar del 'gran líder' ante los africanos y los colonizadores europeos y, por ello, anticipa un fenómeno del siglo siguiente: la metonimia entre la voz y el líder es recurrente en los totalitarismos del siglo XX. Por ejemplo, el NSDAP es caracterizado como 'partido de oradores': tanto en su consolidación interna como en su eficacia política, es un partido fonocéntrico –organizado en torno a la resonancia acústica de las voces–. La voz del *Führer* era ubicua –gracias a los medios de comunicación de masas y, sobre todo, a los altavoces– y debía resonar en toda la sociedad desde que, en 1925, se estableciese que la voz era determinante como instrumento de propaganda (Epping-Jäger, 2011: 84). El nacionalsocialismo pudo construirse y perpetuarse a través de la palabra (Epping-Jäger, 2011: 87). Para el NSDAP, la autenticidad escenificada y la afectividad excesiva de los discursos de Hitler sugería, paradójicamente, honestidad y compromiso. Análogamente, la voz de Kurtz, del «eloquent phantom», produce en Marlow una sensación contradictoria. Marlow se siente repelido y atraído por algo definido como «something altogether without a substance» (62) y como «a shadow darker than the shadow of the night, and draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence» (90), esto es, como algo inauténtico y elocuente que, en ocasiones, se presenta como sincero: el momento en el que profiere su «The horror!». Esta sinceridad no aparece hasta el final y amenaza con eliminar la creencia en la humanidad que legitima el imperialismo para Marlow (Smith, 1996: 179).

En *Heart of Darkness*, Kurtz cataliza dos formas de violencia: la fuerza bruta usada para controlar la colonia y lo ilógico del fanatismo político del contexto europeo. En ambos casos, la violencia es presentada como excepcional en relación con la ley y, por ende, quien la aplica es un sujeto extraordinario: «You can't judge Mr. Kurtz as you would an ordinary man. No, no, no! [...] he wanted to shoot me too one day –but I

don't judge him» (72). Así, se establece una relación de correspondencia e interdependencia entre ambas formas de violencia. La práctica que presenta estos dos tipos de violencia en un *continuum* cultural que une territorio colonial y Europa es el ritual. En África, el ritual es antropológico, mientras que, en Europa, es político. Marlow describe una serie de movimientos, gestos y sonidos de los africanos que remiten al 'trance de posesión' (Lawtoo, 2012b: 416): «a burst of yells, a whirl of black limbs, a mass of hands clapping, of feet stamping, of bodies swaying, of eyes rolling under the droop of heavy and motionless foliage. The steamer toiled along slowly on the edge of a black and incomprehensible frenzy» (51). Este fenómeno ritual de índole mimética, irracional y contagiosa era práctica habitual en gran parte del territorio africano y es entendido en términos de posesión (Lapassade, 1990: 45; de Heusch, 2006: 77). Su representación literaria es utilizada en el encuentro final entre Marlow y Kurtz –punto climático del relato–: «I believe I dozed off leaning over the rail till an abrupt burst of yells, and overwhelming outbreak of a pent-up and mysterious frenzy, woke me up in a bewildered wonder» (81). Si en la primera descripción del fenómeno Marlow se distancia etnográficamente, en este punto se ve implicado afectivamente, tal y como le ocurre a Kurtz: la mente 'civilizada' puede también ser afectada por este ritual. Kurtz, de hecho, se convierte en director de este tipo de rituales que, en ocasiones, finalizan con prácticas etnográficamente alejadas de Europa como el canibalismo: «and caused him to preside at certain midnight dances ending with unspeakable rites, which –as far as I reluctantly gathered from what I heard at various times– were offered up to him –do you understand?– to Mr. Kurtz himself» (66). Las formas rituales de trance de posesión en África revelan especularmente que estas también operan de una forma degenerada y violenta en Occidente. Esto entronca con el impacto traumático del 'retorno de lo oprimido' provocado por los estereotipos del salvajismo, el canibalismo, la lujuria y la anarquía asignados al territorio africano (Bhabha, 2001: 393). La política de la metrópolis recrea fenómenos masivos de desposesión ritual que deberían ser pensados en relación con fenómenos arcaicos de trance de posesión propios de las colonias (Lawtoo, 2012b: 425-428). Si en la colonia la desposesión lleva a la antropofagia, en Europa conduce hasta un canibalismo metafórico: la explotación y destrucción de compatriotas en un contexto de radicaliza-

ción política. Esto es permitido por la tendencia de los europeos a la alienación política. Las descripciones de Marlow presentan la civilización como sofisticación hipócrita del ‘salvajismo’ y su organización como método de desvitalización de los habitantes (Watts, 1983: 203): «I found myself back in the sepulchral city resenting the sight of people hurrying through the streets to filch a little money from each other» (88). Esto explicita la vinculación existente entre otredad e identidad: la identidad europea no puede ser constituida sin el quiebre originario que desplaza una de sus partes constituyentes hasta el exterior –el mundo colonial– (Said, 2003: 54).

En estas prácticas –aparentemente caracterizadas por la irracionalidad– posee gran relevancia el aspecto racional. El liderazgo político hipotético de Kurtz adquiere una doble articulación: aunque el fanatismo desafíe la explicación y el diálogo, este puede ser identificado con el exceso de racionalidad (Toscano, 2010: XII). Por su parte, las últimas palabras de Kurtz en el panfleto escrito para la *International Society for the Suppression of Savage Customs* muestran la deriva de violencia racializada y brutalidad: «Exterminate all the brutes!» (66). Este mandato explicita la verdad oculta tras el objetivo inicial –la ‘misión civilizadora’–. Al comienzo del panfleto puede leerse: «By the simple exercise of our will we can exert a power for good practically unbounded» (66). El texto de Kurtz está marcado por una contradicción entre un bien ulterior al comienzo y una violencia estéril al final (Smith, 1996: 171). La voluntad filantrópica de la colonización es realmente su opuesto: esta funciona como un subterfugio para llevar a cabo empresas destructoras.

El concepto de ‘misión civilizadora’ entraña un componente irracional: la idea de ‘misión’ remite semánticamente a la teología. El concepto está ligado al ámbito de las creencias y los dogmas. Su base ontológica, sin embargo, se encuentra en la Ilustración. El racionalismo científico y el espíritu de la investigación científica fueron introducidos en el contexto colonial como antídoto a las religiones tradicionales, que eran vistas, tanto por misionarios como por administradores coloniales, como manifestaciones de una mezcla de superstición y magia¹². El

¹² Los misionarios no percibían demasiada contradicción entre el racionalismo y los preceptos del cristianismo occidental y asumieron que un despertar a la razón, en lugar de una estrategia de conversión directa, llevaría a la desvirtuación de las supersticiones y de la magia (Chakrabarty, 1995: 752).

impulso racionalizador de estos resultó en la asimilación de las sociedades nativas y en la consecuente destrucción violenta de sus tradiciones y hábitos propios.

7. CONCLUSIÓN

De acuerdo con lo expuesto, la caracterización de la figura literaria de Kurtz en *Heart of Darkness* asienta las bases no solo para las concepciones posteriores de la figura del colonizador en la literatura europea y para la teorización sobre el colonialismo, sino también para las representaciones de perpetradores de violencia de masas en el contexto europeo. El establecimiento de Conrad de una relación de interconexión e interdependencia mutua entre la colonia y la metrópolis permite observar las influencias que se producen entre los dos contextos y comprender ambos como partes de un binomio inseparable. La liminalidad, el trauma, la fantasmalidad, la violencia simbólica y física, y la ritualidad son fenómenos que, aunque asociados usualmente con las colonias, también aparecen reiteradamente asociadas con los totalitarismos del siglo XX europeo. Tanto las manifestaciones de estas en un contexto como en otro deben ser comprendidas como parte de un *continuum* cultural.

No en vano, el texto de Conrad ha recibido por parte de la crítica literaria la categoría de profético en relación con la historia del siglo XX. De hecho, una de las obras canónicas en lo referido al surgimiento de los totalitarismos del siglo XX, *The Origins of Totalitarianism* (1951) de Hannah Arendt, hace referencias constantes a la obra de Conrad y, sobre todo, a la figura de Kurtz, que es comparado con Carl Peters (Arendt, 1958: 189), héroe nacional para el nacionalsocialismo. La relación entre este y Marlow, los dos personajes principales de la obra, puede ser leída, en un nivel simbólico, como la relación entre dos cosmovisiones de finales del siglo XIX –una incipiente, la otra asentada– cuya convergencia y oposición da como resultado, en última instancia, el surgimiento de los totalitarismos¹³. Por una parte, Marlow representa el mantenimiento de

¹³ Uno de los escritores y teóricos poscoloniales más relevantes y de los críticos más acérrimos de *Heart of Darkness* y de su autor –a quien acusó de «bloody racist»–, Chinua Achebe, realizó en la versión original de su famoso texto *An Image of Africa*

los valores estándar de la ética victoriana; por otra, Kurtz encarna el presentimiento de que los cambios acelerados a nivel científico, político y espiritual propios de finales del siglo XIX podían conducir al surgimiento de catástrofes en el siglo XX (Watt, 1979: 148). No hay que olvidar que es «[a]ll Europe» quien contribuye a la creación de esta figura con nombre alemán. Kurtz representa una condición artístico-mítica que encarna la voluntad de poder de las figuras de los líderes fascistas y nacionalsocialistas que producen cierta vulnerabilidad en el contexto occidental. Su capacidad de subyugar al resto le permite poner en marcha formas masivas de horrores sacrificiales (Lawtoo, 2012a: 103-104).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACHEBE, Chinua (2006): «An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*». En Conrad (2006: 336-348).
- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Homo sacer 3. Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ARENDT, Hannah (1958): *The Origins of Totalitarianism*. Ohio: The World Publishing Company.
- BARKER, Adam J. (2018): «Deathscapes of Settler Colonialism: The Necro-Settlement of Stoney Creek, Ontario, Canada». *Annals of the American Association of Geographers*, 108.4, 1134-1149 (<https://doi.org/10.1080/24694452.2017.1406327>).
- BHABHA, Homi (2001): «The Other Question. Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism». En Alexander, Jeffrey C. y Seidman, Steven (eds.): *The New Social Theory Reader: Contemporary Debates*. London: Psychology Press, 388-402.
- BRANTLINGER, Patrick (1996): «*Heart of Darkness*: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?». En Conrad (1996: 277-298).
- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. London: John Hopkins.

una comparación entre Joseph Conrad y «all those men in Nazi Germany who lent their talent to the service of virulent racism». La frase fue eliminada en la revisión que llevó a cabo en 1988, pero, en una entrevista en el año 2000, denegó el valor del trabajo de Conrad y afirmó «I've not encountered any good art that promotes genocide» (Hawkins, 2006: 374).

- CELAN, Paul (1995): «Aschenglorie». En *Breathturn* [ed. bilingüe]. Los Ángeles: Sun & Moon.
- CHAKRABARTY, Dipesh (1995): «Radical Histories and Question of Enlightenment Rationalism: Some Recent Critiques of *Subaltern Studies*». *Economic and Political Weekly*, 30.14, 751-759.
- CONRAD, Joseph (1996): *Heart of Darkness. Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Ross C. Murfin. New York: Palgrave Macmillan.
- CONRAD, Joseph (2006): *Heart of Darkness. A Norton Critical Edition*. Ed. Paul B. Armstrong. New York: W. W. Norton and Co.
- DE HEUSCH, Luc (2006): *La transe et ses entours*. Paris: Éditions complexe.
- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- DOLLIMORE, Jonathan (2012): «Civilization and its Darkness». En Lawtoo (2012: 67-88).
- EPPING-JÄGER, Cornelia (2011): «Hitler's Voice: The Loudspeaker under National Socialism». *Intermedialités / Intermediality*, 17, 83-104 (<https://doi.org/10.7202/1005750ar>).
- FANON, Frantz (1963): *The Wretched of the Earth*. New York: Grove.
- FOUCAULT, Michel (2004): «Des espaces autres». *Empan*, 54.2, 12-19.
- GELDER, Ken y JACOBS, Jane M. (1999): «The Postcolonial Ghost Story». En Stott, Andrew y Buse, Peter (eds.): *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. London: Palgrave Macmillan, 179-200.
- HÄGGLUND, Martin (2008): *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life*. California: Stanford UP.
- HAWKINS, Hunt (2006): «Heart of Darkness and Racism». En Conrad (2006: 365-375).
- HUNT, Nancy Rose (2015): *A Nervous State: Violence, Remedies, and Reverie in Colonial Congo*. Durham: Duke University.
- KARAM, Beschara (2019): «The Representation of Perpetrator Trauma in Forgiveness». *Communicatio. South African Journal for Communication Theory and Research*, 45, 71-86 (<https://doi.org/10.1080/02500167.2018.1561480>).
- LAPASSADE, Georges (1990): *La transe*. Paris: PUF.

- LAWTOO, Nidesh (ed.) (2012): *Conrad's Heart of Darkness and Contemporary Thought. Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe*. London-New York: Bloomsbury.
- LAWTOO, Nidesh (2012a): «A frame for *The Horror of the West*». En Lawtoo (2012: 89-110).
- LAWTOO, Nidesh (2012b): «A Picture of Europe: Possession Trance in *Heart of Darkness*». *Novel: A Forum on Fiction*, 45.3, 409-432 (<https://doi.org/10.1215/00295132-1723025>).
- LLOYD, David (2000): «Colonial Trauma/Postcolonial Recovery?» *Interventions*, 2.2, 212-228 (<https://doi.org/10.1080/136980100427324>).
- MBEMBE, Achille (2003): «Necropolitics». *Public Culture*, 15.1, 11-40.
- MEMMI, Albert (1971): *The Colonizer and the Colonized*. London: Earthscan.
- MILLER, Joseph Hillis (2012): «Prologue: Revisiting *Heart of Darkness Revisited* (in the company of Philippe Lacoue-Labarthe)». En Lawtoo (2012: 17-35).
- MITCHELL, William J. Thomas (2002): *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago.
- MORAG, Raya (2013): *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema*. London-New York: I. B. Tauris.
- POLLACK, Martin (2014): *Kontaminierte Landschaften*. Wien: Residenz.
- RAPSON, Jessica (2015): *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*. New York: Berghahn Books.
- ROSS, Stephen (2012): «*La lettre*, Lacan, Lacoue-Labarthe: *Heart of Darkness* redux». En Lawtoo (2012: 145-163).
- SAID, Edward (2003): *Freud and the Non-European*. London: Verso.
- SINGH, Frances B. (1978): «The Colonialistic Bias of *Heart of Darkness*». *Conradiana*, 10.1, 41-54.
- SMITH, Johanna M. (1996): «'Too Beautiful Altogether': Ideologies of Gender and Empire in *Heart of Darkness*». En Conrad (1996: 169-184).
- TOSCANO, Alberto (2010): *Fanaticism: On the Uses of an Idea*. London: Verso.
- TURNER, Victor (1966): *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell Paperbacks.
- WATT, Ian (1979): *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California.
- WATTS, Cedric (1983): «'A Bloody Racist': About Achebe's View of Conrad». *The Yearbook of English Studies*, 13, 196-209 (<https://doi.org/10.2307/3508121>).

YATES, Frances A. (2001): *The Art of Memory*. Chicago-London: University of Chicago.

Juanjo MONSELL
Universitat de València
Juan.Monsell@uv.es
<https://orcid.org/0000-0001-7397-113X>

«WE MAKE GUILTY OF OUR DISASTERS THE SUN, THE MOON, AND THE STARS»: A SEMANTIC MAPPING OF SHAKESPEARE'S ASTRONOMICAL LANGUAGE

GUSTAVO A. RODRÍGUEZ MARTÍN
Universidad de Extremadura

Abstract

Shakespeare's language has been studied and analysed for centuries, including monographs on the most disparate semantic fields –such as botany, geography, commerce, etc. In this regard, astronomical language is no exception. However, existing studies of Shakespeare's astronomical language have either leaned towards the field of astrology and the symbolism of the occult or focused on glossing specific passages and terms, usually to disentangle the scientific value of astronomical references. Therefore, there is no systematic account of the semantics of these terms. Thus, the purpose of this study is to provide a holistic analysis of the three most common terms with a strictly astronomical meaning in Shakespeare's lexicon, namely, 'sun', 'moon', and 'star/s'. The analysis here maps the semantics of these terms by looking into the recurring meanings that they take. This, in turn, opens a new avenue of research into the stylistic utilization of astronomical bodies in ways that include character delineation, plot development, dramatic structure, gender characterization, and the role of figurative language at large.

Keywords: Shakespeare, Semantics, Lexicon, Astronomy.

«WE MAKE GUILTY OF OUR DISASTERS THE SUN, THE MOON, AND THE STARS»: UNA CARTOGRAFÍA SEMÁNTICA DEL LENGUAJE ASTRONÓMICO DE SHAKESPEARE

Resumen

El lenguaje de Shakespeare ha sido objeto de estudio y análisis durante siglos, incluso de monografías sobre los campos semánticos más dispares, como la botánica, la geografía, el comercio, etc. En este sentido, el lenguaje astronómico no es una excepción. Sin embargo, los estudios existentes sobre el lenguaje astronómico de Shakespeare o bien se han inclinado hacia el campo de la astrología y el simbolismo de lo oculto, o bien se

han centrado en glosar pasajes y términos concretos, normalmente para desentrañar el valor científico de las referencias astronómicas. Por lo tanto, no existe un relato sistemático de la semántica de estos términos. Así pues, el propósito de este estudio es proporcionar un análisis holístico de los tres términos más comunes con un significado estrictamente astronómico en el léxico de Shakespeare; a saber, 'sol', 'luna' y 'estrella/s'. El análisis traza aquí la semántica de estos términos indagando en los significados recurrentes que adoptan. Esto, a su vez, abre una nueva vía de investigación sobre el uso estilístico de los cuerpos astronómicos en formas que incluyen la delineación de personajes, el desarrollo de la trama, la estructura dramática, la caracterización de género y el papel del lenguaje figurado.

Palabras clave: Shakespeare, semántica, léxico, astronomía.

1. INTRODUCTION

An analysis of the use of astronomical terms in Shakespeare's canon must be introduced by, at least, two previous considerations. These have to do with the presence and utilization of these words a) in the standard language of the period; b) in the literary language of the period and, more specifically, in that of the authors that Shakespeare draws from. In the general context of Elizabethan English, although it is clear from the folklore of the period and popular publications like broadsides (Daston, 1991) that astronomical phenomena captivated the imagination of the popular classes, most of the linguistic uses and constructions that have been documented are found in scholarly or literary language. The *Oxford English Dictionary*, for example, quotes Shakespeare as the primary contemporary source in many of the idioms and expressions containing the terms studied here. In addition, outside literature, there was also an intense scholarly debate about the role of astronomy and the sciences (Popper, 2006). However, it is equally true, as Adamson (1999: 540) puts it, that literary language «is the stylistic sibling of the Standard language-variety». Indeed, many of the astronomical meanings that Shakespeare included in his works are attested in earlier texts and can safely be assumed to belong to *popular culture* and folklore. Furthermore, astronomy at the time cannot be disentangled from sayings and popular myths (Bezzola Lambert, 2002: 78-80). As a general notion, in sum, «we should not underestimate the extent to which Shakespeare's writing itself was created from materials that might genuinely be described as being

‘of the people’» (Gillespie & Rhodes, 2006: 1), among which we can single out «a cultural interest in the night sky that was integral to the culture of the day» (Levy, 2011: xix).

As regards the literary language of Elizabethan and Jacobean times, one must always bear in mind the ubiquitous presence of the classical tradition while also acknowledging the fruitful exchange of forms and ideas among the leading authors in England and on the continent. If we circumscribe this strain of intertextuality to the language of astronomy, it is not difficult to pinpoint myriad instances of astronomical language in Shakespeare’s oeuvre that can be traced back to different sources. Muir (1977) alone identifies many of them: from (43) the stars as guiding light in voyages, which «seems to have been suggested by [Arthur] Brooke» to (206) «the influence of the stars on human destiny» that echoes Montaigne to (122-125) the use of astronomical phenomena as foreshadowing devices, especially in ominous contexts, following Plutarch, Virgil, and Lucan. The list is long.

Despite the obvious indebtedness to various sources, however, the main thesis in this study is that Shakespeare uses astronomical terms in ways that, however standardized on occasion, are patterned in such a way that allow one to map their semantics within his discourse. As Ravassat (2011: 165) notes, many of the linguistic devices that have been identified in Shakespeare’s language as a borrowing or adaptation invariably carry with them the personal mark of Shakespeare as an innovator. In this regard, the cultural context and the literary influences can only partially account for his utilization of astronomical terms, and one must investigate Shakespeare as an individual language user. This endeavor has a long critical tradition that we shall outline in the following paragraphs.

Harmon, as early as 1898, tried to answer the question «what did Shakespeare know of astronomy?» –and concluded that the astronomical references in his works supported the notion that «Shakespeare’s knowledge of astronomy belonged to the old system of Ptolemy, rather than to the new system of Copernicus» (Harmon, 1898: 232-233). Since then, many scholars have followed this path of probing Shakespeare’s ‘knowledge’ of astronomy by examining the evidence in his plays and poems. Thus, Dean (1924: 400) praises his advanced scientific outlook in

that «he did not believe in astrology, when nearly the whole world did». Similarly, Guthrie (1964: 201) analyses a series of passages to demonstrate that Shakespeare's writings «adhere to the Ptolemaic doctrine» –while discussing other astronomical references vis-à-vis common beliefs and superstitions of the times. In more recent times, Usher (2002: 5-6), for example, argues that the «descriptions of solar system objects» in *Hamlet* suggest that «telescopic observations occurred in England, probably in the interval 1563-1576, at least thirty-three years before Galileo first pointed his spyglass at the heavens». Similarly, Levy & Hayden (2016) claim that there are indications of both the Copernican and Ptolemaic theories in Shakespeare's use of metaphorical language. At any rate, Shakespeare scholarship about astronomical bodies has remained, for the most part, fixated on the representation of astronomy, astrology, and related folklore –whether they circumscribe to the text of a particular play or to a specific astronomical theory¹. At times, authors like Sondheim (1939) neglect the literary nature of the texts they purport to study and try to find in them evidence to ascertain «Shakespeare's own attitude» to astrology (*astrologia naturalis* and *astrologia judicialis*), for example. Indeed, astrology seems to be a focal point in Shakespeare studies in recent times. At least, this is the case in the series of monographs published by Costello (2016: 165), where the author explores the «hidden astrological symbolism that undergirds» Shakespeare's dramatic oeuvre and the folklore of Elizabethan England at large. However, this type of textual exegesis –in addition to the astrological focus– lacks a general semantic scope in that it does not provide a systematic analysis of Shakespeare's distinctive modes of expression.

Certain studies, like McCormick-Goodhart's (1945: 491, 497, 495), make a superficial quantitative analysis of the astronomical vocabulary utilized by Shakespeare, being therefore closer to a holistic semantic study proper. Unfortunately, it does not go beyond reporting that the word 'heaven' «recurs over 800 times» in the plays or that «we find three references to Mars». Even the examples provided to illustrate these figures are almost invariably used to gloss the meaning of certain words ('astronomical' meaning 'astrological', for instance) or to describe

¹ See, for example, Usher (2018) and Campion (2014), respectively.

specific characters or events. In sum, to my knowledge, among the authors who (Olson, 2014: 304) «have surveyed the astronomical passages in all of Shakespeare's works» there is no single study that addresses the meaning and use of astronomical vocabulary. This is the niche that this essay intends to fill, at least partially. It is my contention that there exist certain terms that carry standard meanings in Shakespeare's discourse and are systematically employed to convey specific effects. The mapping of these terms and their meanings in context will hopefully shed light on this area of Shakespeare's discourse and contribute to a better understanding of his literary language.

2. METHODOLOGY

The primary methodological stance of this study is that (Hope, 2010: 92) «ascription of meaning to a word is a process which is embedded in discourse». Thus, following Culpeper (2011: 78), «meanings will not be restricted to semantic or ideational meaning», but rather to distribution patterns and evidence of usage. In order to do so, a qualitative, corpus-based method was employed. First, the complete plays and poems by Shakespeare were digitized into separate .txt files and loaded onto the Wordsmith Tools© software suite². Then, the Concordance tool was used to retrieve the occurrences of the astronomical terms discussed in the literature reviewed above.

However, the results made it clear that some quantitative restrictions were in order –whether because frequency was so small that it did not allow to draw systematic conclusions or because the terms were commonly used in contexts outside astronomy. More specifically, this study focuses solely on the most common astronomical objects in Shakespeare's lexicon that can be observed from the Earth with the naked eye –and their plural forms, where applicable; namely, the Sun, the Moon, and the star(s). Each of these three terms has well over 100 occurrences in Shakespeare's oeuvre, whereas the other observable celestial bodies (i.e., the planets: Mercury, Venus, Mars, Jupiter, and Saturn) only account for a handful of examples in total –and even fewer of those are relevant for this study, for very often they do not designate a

² Wordsmith Tools 6.0. Available at <<https://www.lexically.net/wordsmith/>>.

planet but other entities such as deities of the Roman pantheon. Other terms have been left out because it is difficult to separate their astronomical meaning from other considerations. In this regard, for instance, this analysis deliberately ignores the word 'heaven/s' –by far the most common of the list– as the religious connotations it often carries far outweigh its relevance for this essay. The same applies to other common words whose connection with astronomy is semantically tangential, e.g., 'world', 'night', 'sphere' or 'earth'. In short, the choice of concentrating on the above three terms is not solely based on their accessibility to human sight. Precisely because they had been known for centuries by Shakespeare's time, these astronomical bodies had already become common currency in the English lexicon and, consequently, had developed conventional meanings alongside other nuances and overtones. These results, as we shall see, carry meanings employed by Shakespeare in a systematic manner. This phenomenon deserves special attention whether Shakespeare adheres to or deviates from conventional usage. Furthermore, several astronomical word combinations have become part and parcel of Shakespearean phraseology. These phrases, in turn, reveal themselves as key elements in Shakespeare's phrasicon³.

Once the relevant results were identified (Table 1), the qualitative part of the study was carried out⁴. The examples were analysed individually in context and then grouped into different semantic sets, according to their meaning in use. Each of these sets is going to be discussed in the following sections to map the meanings of the three astronomical terms selected here: 'sun', 'moon', and 'star', respectively. For ease of reference, the examples are cited following a canonical print edition (Bevington, 1997).

³ For the use of 'phrasicon' and its stylistic implications, see Gläser (1998).

⁴ Table 1 and sample concordance lines are available at: <<https://shre.ink/e1G4>>.

Table 1

ASTRONOMICAL TERM	FREQUENCY (Singular + Plural)
Sun(s)	255 + 12
Moon(s)	137 + 9
Star(s)	53 + 81
TOTAL	445 + 102
Mercury	15
Venus	30
Mars	43
Jupiter	36
Saturn	6
Heaven(s)	658 + 154
Night(s)	823 + 41
Earth(s)	327 + 0
Sphere(s)	10 +10
World(s)	653 + 6
TOTAL	2601 + 211

3. SUN

It is a fact universally acknowledged that the specific, instantial meaning that Shakespeare –or any author, for that matter– applies to most lexical words varies according to the effect he tries to convey on a given occasion⁵. However, upon closer observation, several recurring patterns begin to emerge. Indeed, Shakespeare’s usage of ‘sun’ almost invariably falls into one of the following semantic categories: a) a symbol

⁵ In using the adjective ‘instancial’ here, I follow Naciscione (2010).

of good or desirable things, such as beauty, good fortune or happiness (especially as opposed to ominous events or negative qualities, usually represented by darkness or clouds); b) a symbol or measure of the passing of time; c) a giver of life that rules nature and the cycle of life; d) a powerful force that is capable of doing much harm; and e) a supreme being, an idea ultimately connected to political power and/or divinity. Let us look at these categories in an orderly manner.

As a symbol of beauty, the sun and its attributes stand for beauty itself («Juliet is the sun», *Romeo* II.ii.3). It is the yardstick against which beauty is measured («My mistress' eyes are nothing like the sun», Sonnet CXXX) –not for nothing can the summit of beauty be described as able to «paint the sun» (*Kinsmen* II.ii.139). Also, Shakespeare often mentions the sun alongside the epithet 'fair' –whether literally (*Richard III* I.ii.265, *Lucrece* 1837) or as part of a metaphor (*Lucrece* 1230, *Errors* III.ii.56). This is the first of the several phraseological combinations that surface from this investigation. In a similarly recurrent phrase, the «glorious sun» is akin to «the prime of youth» (*3 Henry VII* I.i.22-3) and a witness to Sebastian's beautiful gifts from a beautiful woman (*Twelfth Night* IV.iii.1). Furthermore, the implications of magnificence and splendour in «glorious sun» are also underscored by contrast with «the meagre cloddy earth» (*K. John* III.i.80), for the sun is synonymous to «glorious..., golden..., celestial, ...all-triumphant splendour» (Sonnet XXXIII).

But the sun also highlights the beauty of others by «gazing upon the earth» (*Errors* I.i.88) when it «dost shine» (*LLL* IV.iii.65) on everything that is beautiful. Conversely, a flower bud may «dedicate his beauty to the sun» (*Romeo* I.i.153), while the landscape that receives the sun's light, like «an April day», may be a vicarious manifestation of «all the beauty of the sun» (*Gentlemen* I.iii.85-6). This external beauty sometimes finds a counterpart in other positive states of the human spirit, which are also conveyed through the semantic prosody of 'sun'. Thus, moods can be lifted by the «all-cheering sun» (*Romeo* I.i.134), for «all the world is cheered by the sun» (*Richard III* I.ii.132). Even animals, like snakes, «lie rolled in the cheerful sun» (*Titus* II.iii.13). It is worthy of note that the association between sunshine and good mood has been recorded in

literature and folklore since time immemorial. In addition, it has made its way into the language itself, where 'sunny' can also mean 'cheerful'⁶.

Other positive qualities that are represented by the sun in Shakespeare's language include honour (*2 Henry IV* II.iii.18), generous leadership (*Henry V* IV.0.43), virtue (*Kinsmen* II.v.23), and glory (*Henry VIII* I.i.6). These and other examples relate to qualities boasted by noblemen or kings. This common association also attests to the stylistic use of 'sun' for characterization, with a high index of co-occurrence with words belonging to the fields of power and politics. Thus, for example, the French King chooses to describe the Prince of Wales proudly overseeing the Battle of Crécy as being «crowned with the golden sun» (*Henry VII* iv.58). On a related note, it also becomes apparent that when the sun is equated to beauty it largely collocates with women, whereas it tends to be linked to male characters when it represents power. Indeed, as we shall see, the marking of gender is one of the pervading connotations of astronomical terms in Shakespeare's discourse.

The positive qualities that the sun embodies are often thrown in relief through sharp contrasts with other phenomena that may counteract its actions –usually clouds, which «stain both moon and sun» (Sonnet XXXV) and are responsible for «darkening my clear sun» (*Henry VIII* I.i.226). These antithetical counterparts (sun-cloud) are explicitly acknowledged several times in animistic depictions that mirror the flesh-and-blood antagonists they stand for. For instance, the relationship between Richard II and Henry IV is likened to «the blushing discontented sun» who «perceives the envious clouds are bent / To dim his glory» (*Richard III* III.iii.63-66). Similarly, King Edward speaks of his impending battle with the forces summoned by Queen Margaret in comparable terms (*3 Henry VI* V.iii.4-5). This lexical dichotomy is also linked, as noted below, with the use of the sun to signify the passing of time and, ultimately, life. Thus, Cassius's death means that «The sun of Rome is set!» and this «setting sun» that «sink to-night» makes «clouds, dews, and dangers come» (*Caesar* V.iii.60-64).

⁶ According to the *OED*, [Sunny. 4] *figurative*. Expressing, evoking, or characterized by joy or happiness; cheering; bright; (of a person or a person's temperament) cheerful, good-natured. Later developments in evolutionary theory have also attested to this correlation between sunlight and good spirits. See, for example, Kanazawa and Li (2018).

The passing of time and timekeeping, indeed, are common, recurring signifieds for the sun in Shakespeare's oeuvre, a phenomenon that stems from the conventional meanings of the word in the English language⁷. Therefore, Shakespeare may alternatively refer to a day as what happens «twixt sun and sun» (*Cymbeline* III.ii.68) or as «from sun to sun» (*Richard III* IV.i.56). The duration of the day itself is also marked by the sun, from the break of dawn («to-morrow by the sun», *Kinsmen* II.v.51) to sunset («My woes end likewise with the evening sun», *Errors* I.i.27). The movement of the sun is also a way of telling time. So, Achilles knows what Hector intends to do at «the fifth hour of the sun» (*Troilus* II.i.122), although the aid of a dial may be necessary if you are «a motley fool» (*As You Like It* II.vii.12-22). If days are measured by the sun, similarly, years become «courses of the sun» (Sonnet LIX, *Henry VIII* II.iii.6, *Troilus* IV.i.29). In sum, the sun is nature's clock, even in jest (*Shrew* IV.iii.192).

Shakespeare also employs the sun as a giver of life, as the principle behind the cycle of nature –to the extent that where «never shines the sun», «nothing breeds» (*Titus* II.iii.96). Indeed, «other things grow fair against the sun» (*Othello* II.iii.370), as is the case with «honeysuckles, ripened by the sun» (*Much Ado* III.i.8). So, in general, the sun «strengthens what it looks on» (*Kinsmen* III.i.124). This notion is seen in some of the phrases used to describe it, such as «blessed breeding sun» (*Timon* IV.iii.1). Furthermore, the sun punctuates bucolic pastoral scenes of idealized natural landscape (*Winter's Tale* I.ii.67). This works in the negative as well, for nature suffers without the sun. Thus, Buckingham censures Cardinal Wolsey as someone who would deliberately «Take up the rays o' the beneficial sun / And keep it from the earth» (*Henry VIII* I.i.56-7).

The concept of a sun that embodies beauty and virtue and the concept of a sun that rules the cycles of nature sometimes coexist. This is the case of Warwick's description of Edward's alleged love for Lady Bona (3 *Henry VI* III.iii.121-6):

⁷ According to the *OED*, [Sun. 4.b.] A day. Often with preceding ordinal number in expressions referring to a period of time consisting of a number of days; also more generally in idiomatic phrases denoting a very long period of time, as many suns ago, for many suns, etc.

Such it seems
As may beseem a monarch like himself.
Myself have often heard him say and swear
That this his love was an eternal plant,
Whereof the root was fixed in virtue's ground,
The leaves and fruit maintained with beauty's sun.

Incidentally, in Shakespeare's time there was a widespread belief in the theory of spontaneous generation, which held that living creatures could arise from non-living matter. In this light, Lepidus claims that «Your serpent of Egypt is bred now of your / mud by the operation of your sun; so is your crocodile» (*Antony* II.vii.26-7). By the same token must we understand Hamlet's notion that the sun can «breed maggots in a dead dog» (II.ii.182). In general, Shakespeare had an intuitive knowledge about the influence of the sun in how living organisms react and adapt to its presence –knowledge that has been confirmed by modern science⁸. This explains someone's darker complexion, like the case of the Prince of Morocco in *The Merchant of Venice* (II.i.2-3), whose skin is like «the shadowed livery of the burnished sun / to whom I am a neighbour and near bred».

However, for all the positive qualities associated to it and its role as a source of life, the sun is also capable of doing much harm to the very creatures it 'breeds'⁹. For example, the sun can blind us to the extent that the «fiery-pointed sun, / ...bereaves our sight» (*Lucrece* 372-373). Likewise, Katharina's eyes are «bedazzled with the sun» (*Shrew* IV.v.45) –whereas Adonis must seek the shade because «the sun doth burn my face» (*Venus* 186). In some cases, the sun can result in both physical and mental damage, as Shakespeare seems to suggest in the case of Joan, whose sunburnt skin and perhaps her visions, owe much to the «sun's parching heat» (*1 Henry VII* II.ii.77). The sun constitutes as well, perhaps

⁸ For an accessible account of how skin pigmentation evolved with our ancestors, see chapter two in Jablonski (2012: 24-33).

⁹ On some occasions, Shakespeare focuses on the special effect that the sun has on some living organisms. A case in point is the marigold, a flower «that goes to bed wi' the sun / And with him rises weeping» (*Winter's Tale* IV.iv.105-6). This refers to the Marigold's closing at sunset and opening again with sunrise, full of dew –this botanical phenomenon is also alluded to in other works, since «the marigold at the sun's eye» spreads «their fair leaves» (Sonnet XXV) and «Her eyes, like marigolds, had sheathed their light» (*Lucrece* 397).

more prosaically, one of the climatic factors that can hurt those who work outdoors (*Cymbeline* IV.ii.261). This is why beautiful ladies wear «a platted hive of straw» to protect «her visage from the sun» (*A Lover's Complaint* 8-9)¹⁰.

The role of the sun as a force that can maim and destroy is often taken as a matter of course without any additional emphasis, especially in comic scenes. For example, Falstaff wonders if Ford's «overreaching» comments are the consequence of his having «laid my brain in the sun and dried it» (*Merry Wives* V.v.134-135). The harmful heat of the sun is on occasion utilized in a further metaphorical turn whereby its burning rays stand for some other injury. Thus, Ulysses would rather «parch in Afric sun» than «in the pride and salt scorn of his [*Hector's*] eyes» (*Troilus* I.iii.370-371) and Coriolanus would rather make the wind «Strike the proud cedars 'gainst the fiery sun» (V.iii.60) than see his mother kneel before him. Similarly, some characters make use of this destructive potential of the sun in their imprecations and curses (*Antony* IV.xv.10-11). In general, we can already surmise that Shakespeare actualizes the meaning of 'sun' and the other astronomical terms by means of the situational and paratextual elements present in the dramatic text.

Lastly, the sun functions as the symbolic summit of power and greatness –features that align it with the wielders of earthly (king) or heavenly (deity) power. In this regard, the sun is akin to the god of Christianity in that it is an omnipotent, «almighty sun» (*Troilus* V.ii.177) that is also omniscient and ubiquitous –for the «all-seeing sun» (*Romeo* I.ii.94; *1 Henry VII* I.iv.84), one of the trademark Shakespearean collocations, «shines everywhere» (*Twelfth Night* III.i.39). In addition to godly attributes, Shakespeare underscores the divine nature of the sun through relevant lexical collocates, e.g., 'God' and 'blessed' (*Shrew* IV.v.18-20) –while it is also deemed worthy of 'worship' (*Gentlemen* II.vi.10). On a related note, the sun is associated with heaven through pleonasm on several occasions (*LLL* I.i.84, *Venus* 193, 198). Thus, one can make an

¹⁰ To quote but another aspect of how the «powerful sun» can be dangerous, according to popular belief in Shakespeare's time, the sun extracted poisonous gases from marshes –producing «fen-sucked fogs» in the process (*Lear* II.iv.167).

oath to (*Cymbeline* IV.iv.34-42) or a vow «by the sacred radiance of the sun» (*Lear* I.i.109).

Because of the notion that a monarch receives his power by divine right, Shakespeare also utilizes the sun in his literary discourse as a stand-in for political power. In this regard, the sun is a recurrent symbol for a king or emperor, from the two conflicting suns (Saturninus and Lucius) in *Titus Andronicus* (V.iii.17-18), to *Henry VIII* (III.ii.416), to «the son/sun of England» (*1 Henry IV* II.iv.406). By extension, the metaphor is adjusted according to the specific circumstances of the story by matching the phases and appearance of the sun to concrete events in the reign of a monarch or the life of a powerful man. For instance, a leader in the twilight of his life is a «setting sun» (*Timon* I.ii.144), and Timon himself bids the sun to «hide thy beams» (V.i.222) when he wishes to retire to his cave. Similarly, when Edward sees that, at first, they are losing the battle of Towton, he laments that «Edward's sun is clouded» (*3 Henry VI* II.iii.7). It should be mentioned here that Shakespeare, by parallel with other positive meanings of the sun, often expresses the conflict between opposing political sides by resorting to weather phenomena that challenge the sun's rays. Perhaps the best-known example of this technique occurs in the tense conversation between Queen Margaret and Richard, where Shakespeare deautomatizes the instantial meaning of 'sun' to refer specifically to Richard's personal situation, while extending this semantic network through related lexical items (*Richard III* I.iii.263-269):

Richard	Ay, and much more; but I was born so high. Our aerie buildeth in the cedar's top, And dallies with the wind and scorns the sun.
Queen Margaret	And turns the sun to shade; alas! alas! Witness my son, now in the shade of death; Whose bright out-shining beams thy cloudy wrath Hath in eternal darkness folded up.

Within this strain of figurative language that draws parallels between the course of the sun and the life of a ruler, there exists a specific simile that underscores the difference in status between the king and the rest. Specifically, the notion that «gnats fly to the sun» reveals itself as a recurring phrase to express how 'the common people' pester their

monarchs. To wit, Clifford in his dying agony laments that «whither fly the gnats but to the sun?» (*3 Henry VI* II.vi.) –a situation that parallels *Titus* IV.iv.82 and *Errors* II.ii.30. On a related metaphorical note, a ruler who is magnanimous and allows for good-humoured satire behaves like the sun, «Who doth permit the base contagious clouds / To smother up his beauty from the world» (*1 Henry IV* I.ii.192-193).

This is not to imply, however –as the foregoing examples also point out– that lack of respect and obedience to the king is not seen as an act of selfish, vain pride. As Hero puts it (*Much Ado* III.i.8-11):

...honeysuckles, ripened by the sun,
 Forbid the sun to enter, like favourites,
 Made proud by princes, that advance their pride
 Against that power that bred it.

Although the purpose of this section (and of this essay at large) is to provide a general account of the semantics of the sun and other astronomical terms in Shakespeare's discourse by looking into their recurring patterns of meaning, it is also worth noting that these meanings may also serve to structure the plays and poems in which they occur. For example, *3 Henry VI* is framed by a conflict that reaches a turning point when Edward sees «three suns» (*3 Henry VI* II.i.25-40) at the battle of Mortimer's Cross and decides to emblazon his shield with what he believes is a good omen. This phenomenon, a parhelion documented in the chronicles of the event (Ross, 1974: 31-32), punctuates a series of exchanges in pivotal scenes that hinge on the different uses of the sun as a stylistic device, at least in part. A similar case can be made for *Hamlet*, which contains a network of lexical nodes among which 'sun' is one of the most prominent –especially in punning combination with 'son'. Thus, the play begins with the 'disasters in the sun' that Horatio believes the Ghost forebodes (I.i.122)¹¹. Later, the events of the plot unfold under the extended metaphor that the sun is a symbol of the king and that Hamlet is (or may be) both –'son' and 'sun'¹². The eponymous protagonist of *Timon of Athens*, in turn, expresses his ideas and circumstances through sun metaphors –while at the same time we can see a sharp contrast

¹¹ This phrase has been ascribed to various sources, not mutually exclusive for some. See, for example, Conley (1915).

¹² See how being «in the sun» (I.ii.67 and II.ii.184) is never used denotatively.

between the light of the sun and the darkness of his chosen retire in a cave, as well as other references to 'black-cornered' night.

4. MOON

The moon also carries a series of recurring meanings in Shakespeare, although two of the most common usages of the word overlap to some extent with those of the sun. More specifically, the moon is also associated with the passing of time and with a positive concept of light or brightness –akin to beauty. In addition to these domains, Shakespeare uses the moon, on the one hand, as a symbol of change –be it the changing nature of fortune and fate or the volubility of human character. Finally, the moon is also portrayed as the epitome of femininity.

Just like different phraseological combinations made the sun nature's clock for Shakespeare, the moon may fulfil an analogous function. More specifically, a moon –i.e., a lunar or synodic month– in Shakespeare's discourse often constitutes a standard measure of time. Sometimes it conveys the feeling of time passing slowly, like in the opening lines of *A Midsummer Night's Dream* (I.i.1-6)¹³. Similarly, the King and Queen in the play-within-the-play (*Hamlet* III.ii.155-159) measure their long marriage in «thirty dozen moons» and wish «So many journeys may the sun and moon / Make us again count o'er ere love be done!». Conversely, a short period means «not many moons» (*Antony* III.xii.6), with room for slight lexical variation –e.g., a 'moonshine' to refer to a month (*Lear* I.ii.5). In this regard, it is of special interest that the use of the moon for timekeeping seems to be associated with foreshadowing and prophecies. For instance, the news that Thaisa «One twelve moons more she'll wear Diana's livery» (*Pericles* II.v.10) foreshadows her betrothal. Likewise, the set-up for Act III (30-31), which is ultimately the cause of Pericles' tribulations, derives from a threatening deadline –«twice six moons». Along similar lines, a major subplot in a play can be anticipated by setting a deadline («by the next new moon», *Dream* I.i.83) for the denouement.

¹³ The role of the moon in this work has been a major focal point for Shakespeare scholars. It would be redundant, therefore, to focus on these aspects explicitly. See Schanzer (1955: 238 ff.), Paolucci (1977) or Smidt (1986: 129 ff.).

The same happens when Gaunt foresees that he will not live to see his son return from exile (*Richard III*.iii.219-222)¹⁴.

The moon often takes its natural role as a source of light as well, usually with positive and lyrical overtones. Thus, the light of the moon is likened to silver –note the «silver moon» in *Love's Labour's Lost* (IV.iii.27) and *The Rape of Lucrece* (371). Unsurprisingly, both occur in poetic contexts –for in the first case the King is reading a sonnet. Furthermore, the moon is associated with the colour of silver or a similar lustre in other analogous, lyrical contexts –hence the moon «That tips with silver all these fruit-tree tops» (*Romeo* II.ii.108). There exist even more symbolic exploitations of the trope, like the description of the course of the Trent flowing east, which robs Hotspur of «a huge half-moon» of good land. This half-moon is cut out by a river that is subsequently described as «smug and silver» (*1 Henry IV* III.i.97-99). A derivative chromatic depiction of the moon includes colour terms denoting pale or whitey hues. Among these we find the «pale-faced moon» (*1 Henry IV* I.iii.202; *Richard II* II.iv.10) –or simply, the «pale moon» (*Winter's Tale* IV.iii.16). This paleness is not merely descriptive, for it is often transferred or personified for stylistic effect. To wit, the untimely death of Emilia's 'playfellow' made the moon look «pale at parting» (*Kinsmen* I.iii.53); the pale light of the moon that shone on Bassianus' dead body resembles that which confused the mythical Pyramus (*Titus* II.iii.231). This paleness is said to stem from grief and envy of the sun's rays (*Romeo* II.ii.4-6).

In more general terms, the moon becomes a bright source of light –the light of the moon is one of the few things worth paying tributes for (*Cymbeline* III.i.40-45) and if the «moon shines fair», it facilitates travel by night (*1 Henry IV* III.i.138). The moon shines particularly bright «in water seen by night» (*Venus* 492) and it does «o'ershine» the stars (*2 Henry IV* IV.iii.50-52) with its «watery beams» (*Romeo* I.iv.65). Perhaps Pyramus' words best summarize the semantic range that can be associated with the moon's light: «Sweet Moon, I thank thee for thy sunny beams; / I thank thee, Moon, for shining now so bright; / For, by thy gracious golden, glittering gleams» (*Dream* V.i.268-270).

¹⁴ Similarly, see how the time Othello has spent in Venice relieved from his military duties, is described as «some nine moons wasted» (I.iii.86).

Moonlight also possesses magical qualities that reconfigure and reify anything that happens under it. Thus, «warranting moonlight» may turn a kiss into everlasting love (*Kinsmen* I.i.177); while a murderer in the dark may «conjure the moon» to shine a light on his bloody deeds (*Lear* II.i.38) and vegetation needs the light of the full moon to grow healthily (*Troilus* III.ii.176)¹⁵. Similarly, herbs gathered «under the moon» were believed to have heightened magical or healing powers (*Hamlet* IV.vii.145-146).

The light of the moon can also serve as a structuring device for a whole act. Specifically, the moon that «shines bright» underscores the pleasure of lovers in the final scene of *The Merchant of Venice* (V.i.1&54). In addition, the tone of the whole act can be better understood by analysing the references to the moon that are interspersed in the dialogue. Thus, the associations with lovemaking and pleasure are reinforced by Portia's call to silence in a pivotal moment of the act, which she phrases as a reference to the mythical love between the moon and Endymion (V.i.109). Furthermore, the denouement of the play is triggered by the revelation of the identity of the disguised benefactors of the story (Portia and Nerissa), who did «a good deed in a naughty world». Here the moon's outshining a mere candle (V.i.89-96) plays a key role in the theatricality of the scene. Unsurprisingly, then, the quarrel about the rings that leads to the final revelation begins with an oath on the moon (V.i.142).

When Shakespeare makes use of the moon as a symbol of change, he sometimes does so by alluding to its changing appearance. To wit, during Duke Vincentio's apology of death, he mentions that «thy complexion shifts to strange effects, / After the moon» (*Measure* III.i.24-25). But the moon changes not only in appearance, but also in position –note how Cleopatra speaks of the «visiting moon» (*Antony* IV.xv.70) to emphasize its mobile nature. Thus, it would be utterly shocking if the moon would go «five weeks without changing» its orbit (*Tempest* II.i.185).

However, most examples that refer to change pivot on tropes that connect the moon to traits of a character's personality –usually inconsistency of character. Thus, Juliet fears that Romeo's oath of love

¹⁵ Gerard (1636: 307) already claimed that the growth of certain plants can be modified by «having a regard to the Moone and other circumstances».

may not be true if he swears by «th'inconstant moon» (*Romeo* II.ii.109-111). Similarly, Othello wonders if Iago wants him «To follow still the changes of the moon / With fresh suspicions?» (III.iii.192-193). On a humorous note, Katherine –in a passage laden with wordplay that hinges on 'sun' and 'moon'– jests that «the moon changes even as your [*Petruchio's*] mind» (*Shrew* IV.v.20). Equally ironic is Hyppolita's «I am aweary of this moon: would he would change!» (*Dream* V.i.247-248). Conversely, Cleopatra verbalizes her unwavering resolution by claiming «...the fleeting moon / No planet is of mine» (*Antony* V.ii.240-241). On occasion, the moon may even become, by extension, the very reason for the infirmity of human character, since it «makes men mad» (*Othello* V.ii.112-114). In sum, perhaps the most comprehensive review of everything that is 'moonish' comes from the mouth of Rosalind (*As You Like It* III.ii.399-401), who equates this adjective with «changeable, longing and liking, proud, fantastical, apish, shallow, inconstant, full of tears, full of smiles».

The moon may also be the epitome of changing fortune –«for the fortune of us that are the moon's men doth ebb and flow like the sea, being governed, as the sea is, by the moon» (*1 Henry IV* I.ii.26-33)– as it is usually in a constant state of change and renovation (*LLL* IV.ii.34-48). However, changes in the moon tend to have a negative semantic prosody and be associated with bad luck or fate –in accordance with astrological superstition. Thus, Gloucester is afraid that «These late eclipses in the sun and moon portend no good to us» (*Lear* I.ii.106-7); whereas Hecate links the appearance of the moon (*Macbeth* III.v.23-24) to ominous consequences (III.v.30-31).

One of the defining semantic associations of the moon in Shakespeare's discourse has to do with the feminine. The metaphorical application of the moon's light and other related qualities makes this heavenly body a recurrent symbol of womanly beauty, especially among women who combine beauty (e.g., Sonnet XXI) and virtue, as when Menenius commends «my as fair as noble ladies» by comparing them favourably to the moon (*Coriolanus* II.i.96-98). In many cases, the moon owes this association of beauty and virtue to its being one of the iconographic attributes of Diana/Artemis, goddess of chastity. Indeed, Coriolanus regards Valeria as «The moon of Rome, chaste as the icicle» (V.iii.65); whereas Laertes expresses his strict standards of modesty for

women thus: «The chariest maid is prodigal enough / If she unmask her beauty to the moon» (*Hamlet* I.iii.37)¹⁶. By contrast, Desdemona's impudence, according to Othello, would make the moon avert its eyes (IV.ii.79). On a related note, Romeo wishes that Juliet «Be not her [the moon's] maid» so that she does not have to wear «Her vestal livery», which would prevent her from accepting Romeo's advances (II.ii.6-7). One may also find the occasional example where the moon is used as a trope for modesty in relation to men, like in Scinius's censure of Marcius (*Coriolanus* I.i.258). Again, the word 'modest' takes on a different meaning when it applies to men, which reinforces the role of astronomical terms as gender characterizing devices. Indeed, there are occasional uses of the moon as a symbol of male beauty (*Antony* V.ii.78-80) but, curiously enough, all the cases where traditionally female qualities are associated with a man through an astronomical trope belong to plays set in classical antiquity. I would contend that Shakespeare had fewer constraints for these cross-gender stylistic devices when the framework of the Judeo-Christian tradition is absent.

The meanings and undertones that Shakespeare applies to the moon are rarely used in isolation. As the exchange between Rosaline and the King demonstrates (*LLL* V.ii.204-216), practically all the notions discussed hitherto can be combined successfully, which buttresses the hypothesis that Shakespeare's meanings in this field are largely systematic.

5. STAR/S

By parallel with astrological folklore and the conventional meaning of the word in contemporary English, Shakespeare uses stars as an equivalent of luck or fate¹⁷. Equally rooted in traditional wisdom is the utilization of the stars as a guide, whether for navigation or course of action. Another meaning that stars take in Shakespeare's discourse has

¹⁶ It is interesting that Laertes should describe Hamlet's advances and erratic behaviour by using words like 'crescent' and 'waxing' –both with entries in the *OED* that refer to the moon exclusively. In light of this, the subsequent use of the moon as a symbol of chastity overlaps with Hamlet's embodiment of change, also an attribute of the moon.

¹⁷ As the *OED* confirms, *Star*: 3c. In *plural*. With possessive adjective: the predictions given for a person's star sign in a horoscope in a newspaper, magazine, etc. Also, with *the*: horoscopes of this type.

to do with light, where these astronomical objects serve to illuminate dramatic action in a literal or figurative way. However, most often, as it also happens with the sun and moon, the light of the stars is a symbol of beauty –particularly as a metaphor of the eyes. Finally, Shakespeare resorts to the stars as the epitome of height or distance –specially to mark differences in social class and dignity.

Shakespeare employs the stars as a symbol of fortune and fate –and, by extension, the traits of one’s personality. Indeed, some may be influenced favourably by «a charitable star» (*All’s Well* I.i.190-191) or «a most auspicious star» (*Tempest* I.ii.182-183), while others fall into disgrace by the «dimming of our shining star» (*Richard III* II.ii.102) and would like to «shake the yoke of inauspicious stars» (*Romeo* V.iii.111)¹⁸. Along these lines, characters thank the stars for a strike of luck (*Twelfth Night* II.v.166-169) and it is wise to take a break «Until our stars that frown lend us a smile» (*Pericles* I.iv.109). In general, the prevailing use of this symbol suggests that «The stars above us, govern our conditions» (*Lear* IV.iii.34) and that the world is but a stage «Whereon the stars in secret influence comment» (Sonnet XV). There is even a certain animistic element in some cases, where the stars become active agents of fate by pouring «down plagues for perjury» (*LLL* V.ii.395). This notwithstanding, characters may challenge the role of stars in their fate, for Cassius believes that «The fault, dear Brutus, is not in our stars, / But in ourselves, that we are underlings» (*Caesar* I.ii.140-141). Similarly, Edmund derides those who blame their «goatish disposition» on «the charge of a star» (*Lear* I.ii.130-131). This would suggest that there is also a characterizing element in the deviation from the conventional meaning of these astronomical bodies.

Stars also constitute a «guiding light» by metaphorical extension of their use for navigation. Thus, trustworthy leaders with strict principles are as «constant as the northern star» (*Caesar* III.i.61). The reverse may also be true, for lacking principles can be equated to the absence of a guiding star that one may ‘sail by’ (*Much Ado* III.iv.52-53)¹⁹. These astronomical bodies guide a character’s thoughts and actions, although

¹⁸ A favourable turn of events can be brought about by «a happy star» (*Titus* IV.ii.32).

¹⁹ Note how a treacherous character like Brutus «cannot, by the progress of the stars / Give guess how near to day» (*Caesar* II.i.2-3).

Shakespeare seems to prefer using this trope in the negative –akin to the negative semantic prosody of the moon as a symbol of fortune. To wit, Antony complains about his ill fortune and describes his present state as «When my good stars, that were my former guides, / Have empty left their orbs and shot their fires» (III.xiii.148-149) –while the poetic persona in Sonnet XIV takes pride in that «Not from the stars do I my judgement pluck».

The stars also commonly represent a source of light. Thus, we find collocations such as «bright star/s» (*All's Well* I.i.88-90; *Venus* 815) and «shining star/s» (*Richard III* II.ii.102; *Venus* 861) –as well as other explicit combinations within that semantic field (*LLL* I.i.88-89; *Lucrece* 164). Thus, when Macbeth wants to hide his plans, he asks stars «hide your fires; / Let not light see my black and deep desires» (I.iv.50-51) –whereas Lepidus wishes Caesar safe travels thus: «Let all the number of the stars give light / To thy fair way!» (*Antony* III.ii.68-69). As we can see, it is difficult to disentangle notions of luck, guide, and light on occasion. However, as noted earlier, Shakespeare uses the light of stars as an image of (typically female) beauty. Indeed, most of these metaphors of beauty include terms in their surrounding lexical context that belong to the onomasiological field of light. For example, Palamon praises Emilia's fairness as that of a «fortunate bright star» (*Kinsmen* III.vi.146) and the beloved addressed by the poetic persona in Sonnet XXVIII «gild'st the even» when «sparkling stars twine not». Likewise, beautiful female guests at a soiree are «Earth-treading stars that make dark heaven light» (*Romeo* I.ii.25). But Shakespeare also allows for creative variation in the cognitive metaphor starlight=beauty. To wit, other astronomical bodies may also enter the expression, as when Proteus compares his love for Julia and, later, for Sylvia: «At first I did adore a twinkling star, / But now I worship a celestial sun» (*Two Gentlemen* II.vi.8-9). There is even room for bawdy puns whereby star-like beauty sometimes lacks the desired chastity –hence 'falling' stars (*Henry VIII* IV.i.53-54). It is also worth mentioning that, as was the case of the moon, stars can occasionally refer to male beauty, like Romeo's (*Romeo* III.ii.21-23). This is again a specific deviation that configures the character of Romeo, in view of the distribution of this stylistic association, as somewhat androgynous –an aspect that has been attested elsewhere and included in several

productions and adaptations²⁰. In fact, the notion that this trope is almost exclusively associated with femininity is corroborated by the fact that other instances with men tend to be elicit laughter –like when Petruchio, in his feigned madness, takes Vincentio for a woman (*Shrew* IV.v.31-32).

To follow on the last example, Shakespeare often resorts to the traditional association of the stars with the beauty of someone's eyes –an image that can be traced back to Petrarchan poetry at the latest. This parallelism (typically associated with female characters) can be made by conspicuous comparison, as when Romeo metaphorically claims that «Two of the fairest stars in all the heaven, / Having some business, do entreat her eyes / To twinkle in their spheres till they return» (*Romeo* II.ii.14-19). Similar occurrences include admiration for Hermia's (*Dream* I.i.183), Paulina's (*Winter's Tale* V.i.67-68), Venus's (*Venus* 1031) and Lucrece's (*Lucrece* 13-14) eyes. In addition, as noted earlier, it is not unusual for different astronomical terms to be utilized together. For instance, Rosaline's face is a «clouded moon» because she is taken aback by the king's praise, who asks her to make «thy stars...shine» (*LLL* V.ii.205-207).

The last of Shakespeare's stylistic usages of the word 'star' has to do with their height (the literal height of these astronomical bodies being a metaphor for height in rank or dignity). This accounts for Benedick's hyperbolic complaint about Beatrice's foul mouth –as he claims that if it her breath were «as terrible as her terminations», it would «infect the North Star» (*Much Ado* II.i.237-239)²¹. Nevertheless, in general, stars tend to signify stature, especially by comparison with others who are below someone's status. In this light, we can read the Duke's rebuke of Valentine («Wilt thou reach stars, because they shine on thee?») when he tries to court Sylvia; or Florizel's lament that he cannot marry Perdita because they have widely different social statuses (*Winter's Tale* V.i.205-207). This is indeed a common stylistic expression of social differences between lovers –especially if their love is forbidden or likely to be fateful–

²⁰ See, for example, the reviews of different productions like <<https://www.theguardian.com/stage/2023/oct/29/romeo-and-juliet-review-royal-exchange-theatre-manchester-nicholai-la-barrie>> or <<https://theconversation.com/shakesqueer-in-love-exploring-the-bards-queer-themes-98220>>.

²¹ The North Star was believed to be the most distant to Earth.

as in the cases of Helena and Berthram (*All's Well* I.i.87-91) or Hamlet and Ophelia (II.ii.141).

In most other cases, stars symbolize nobility and social rank –often in combination with positive personal traits. For instance, Cymbeline's sons are deemed worthy «to inlay heaven with stars» (V.v.354-356). Along the same lines, Coriolanus, when his mother kneels before him, humbly compares himself to «the pebbles on the hungry beach» trying to «Fillip the stars» (V.iii.57-59). The link between stars and 'nobleness' is more explicit when Duncan extends the praise of his son Malcom to all the other allied noblemen by saying that «signs of nobleness, like stars, shall shine / On all deservers» (*Macbeth* I.iv.41-42). Of a similar nature is the example in *I Henry IV*, where Prince Harry chastises Hotspur for his ambition and argues that «Two stars keep not their motion in one sphere, / Nor can one England brook a double reign» (V.iv.65-66).

As the foregoing pages have sufficiently evidenced, it is not uncommon for different astronomical terms to appear in combination. In the case of stars, they usually pale by comparison, literally and figuratively, to the sun or the moon. A case in point is Lucrece's claim that dishonour is a much greater blemish in a noble man than in ordinary people, for «The moon being clouded presently is missed, / But little stars may hide them when they list» (*Lucrece* 1007-1008). Another relevant example occurs when Pericles reminisces about his father's former glory, who «Had princes sit like stars about his throne, / And he the sun for them to reverence» (*Pericles* II.iii.41-42). Shakespeare may also use a single astronomical term with a combination of two or more of their common meanings. For instance, when Maria plants a forged letter so that Malvolio thinks Olivia is in love with him (*Twelfth Night* II.v.140-143), the text of the letter uses the trope of stars as a symbol of both nobility –Olivia is above Malvolio in social class («In my / stars I am above thee»)- and fate, as if to suggest that their love is destined to succeed despite their social differences («Some are born great, some achieve greatness, and / Some have greatness thrust upon 'em»).

6. CONCLUSION

As has been elucidated, this study provides relevant insights into the role of astronomical terms in Shakespeare's discourse. First, because the abundance of examples attests to their significance in merely quantitative terms. A thorough analysis of the meanings in context, however, has allowed us to map key patterns on Shakespeare's use of these terms.

First, we can conclude that Shakespeare was aware of the meanings of astronomical bodies in the popular culture of his time, as seen in references to myths and folklore (e.g., herbs picked under the moon for magical philtres; stars as guides for navigation). This also applies to his knowledge of the role of the sun, moon, and stars in the classical literary tradition and among his contemporaries. The former can be seen, for instance, in the use of the moon as the epitome of female chastity –whereas the latter may be illustrated by the utilization of the trope stars = beautiful eyes.

In addition, it becomes apparent that Shakespeare combines conventional meanings with creative adaptations, extensions, and manipulations. Even in cases where Shakespeare resorts to conventional usage, by crafting fixed combinations (e.g., 'fair moon', 'glorious sun') he manages to establish his own personal astronomical discourse. In addition, Shakespeare can combine the meanings of two or more of these astronomical terms to weave an intricate network of figurative language. This can be seen in the comparative use of the sun and the stars to gauge relative status, for example.

Perhaps most importantly, this study demonstrates that Shakespeare makes use of astronomical lexis in ways that go beyond the denotative and buttress his stylistic toolkit. Of special interest are the uses that function as a characterizing device (e.g., the sun for powerful men; the stars to denote social status). Much the same can be said of those instances that reveal fundamental differences between the genders in the collocational patterns of these terms: the sun alludes to beauty among women and to power among men. Likewise, the 'modesty' of the moon takes on different meanings among male and female characters. Finally, references to astronomical bodies may also constitute a framing device for entire scenes,

acts, or plays –as exemplified by the discussion of relevant passages in *Hamlet* (sun-son) or *The Merchant of Venice* (moon).

As can be seen, there is a network of astronomical terms in Shakespeare's canon that reveals itself as proof of their ubiquitous and methodical nature –be it as instantial tropes, as characterizing devices, as phraseological 'catchphrases', or as the structural scaffolding for the plot. Indeed, by mapping these examples one can identify recurring patterns that attest to the systematic use of astronomical terms in Shakespeare's discourse.

WORKS CITED

- ADAMSON, Sylvia (1999): «Literary Language». In Lass, Roger (ed.): *The Cambridge History of the English Language. Volume III: 1476 to 1776*. Cambridge: CUP, 539-653.
- BEVINGTON, David (ed.) (1997): *The Complete Works of Shakespeare*. New York: Longman.
- BEZZOLA LAMBERT, Ladina (2002): *Imagining the Unimaginable: The Poetics of Early Modern Astronomy*. Amsterdam: Rodopi.
- CAMPION, Nicholas (2014): «The Legacy of Classical Cosmology in the Renaissance: Shakespeare and Astronomy». *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 14.3, 331-339.
- CONLEY, C. H. (1915): «An Instance of the Fifteen Signs of Judgment in Shakespeare». *Modern Language Notes*, 30.2, 41-44 (<https://doi.org/10.2307/2916899>).
- COSTELLO, Priscilla (2016): *Shakespeare and the Stars: The Hidden Astrological Keys to Understanding the World's Greatest Playwright*. Lake Worth, FL: Ibis Press.
- CULPEPER, Jonathan (2011): «A New Kind of Dictionary for Shakespeare's Plays: An Immodest Proposal» (Ravassat & Culpeper, 2011: 58-83).
- DASTON, Lorraine (1991): «Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe». *Critical Inquiry*, 18.1, 93-124.
- DEAN, John Candee (1924): «The Astronomy of Shakespeare». *The Scientific Monthly*, 19.4, 400-406.
- GERARD, John (1636): *The Herball or Generall Historie of Plantes*. London: Printed by A. Islip, J. Norton & R. Whitakers (available at: <https://archive.org/details/herballorgeneral00gera>).

- GILLESPIE, Stuart & RHODES, Neil (2006): «Introduction: Shakespeare and Elizabethan Popular Culture». In Gillespie, Stuart & Rhodes, Neil (eds.): *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture*. London: Bloomsbury, 1-17.
- GLÄSER, Rosemarie (1998): «The Stylistic Potential of Phraseological Units in the Light of Genre Analysis». In Cowie, A. P. (ed.): *Phraseology: Theory, Analysis, and Applications*. Oxford: OUP, 125-143.
- GUTHRIE, William Gilmour (1964): «The Astronomy of Shakespeare». *The Irish Astronomical Journal*, 6.6, 201-211.
- HARMON, Orrin E. (1898): «The Astronomy of Shakespeare». *Popular Astronomy*, 6, 232-233.
- HOPE, Jonathan (2010): *Shakespeare and Language: Reason, Eloquence and Artifice in the Renaissance*. London: Bloomsbury.
- JABLONSKI, Nina G. (2012): *Living Color: The Biological and Social Meaning of Skin Color*. Berkeley: University of California Press.
- KANAZAWA, Satoshi & LI, Norman P. (2018): «The Savanna Theory of Happi-ness». In Hopcroft, Rosemary L. (ed.): *The Oxford Handbook of Evolution, Biology, and Society*. Oxford: OUP, 171-194 (<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190299323.013.48>).
- LEVY, David H. (2011): *The Sky in Early Modern English Literature: A Study of Allusions to Celestial Events in Elizabethan and Jacobean Writing, 1572–1620*. New York: Springer.
- LEVY, David H. & HAYDEN, Judy A. (2016): «An English Renaissance Astronomy Club? Shakespeare, Observation and the Cosmos». In Hayden, Judy A. (ed.): *Literature in the Age of Celestial Discovery: From Copernicus to Flamsteed*. New York: Palgrave, 75-90 (https://doi.org/10.1007/978-1-137-56803-8_4).
- MCCORMICK-GOODHART, Leander (1945): «Shakespeare and the Stars». *Popular Astronomy*, 53.10, 489-502.
- MUIR, Kenneth (1977): *The Sources of Shakespeare's Plays*. New Haven: Yale University Press.
- NACISCIONE, Anita (2010): *Stylistic Use of Phraseological Units in Discourse*. Amsterdam: John Benjamins.
- OED = *Oxford English Dictionary*. Oxford: OUP (on-line: <https://www.oed.com/>).
- OLSON, Donald W. (2014): *Celestial Sleuth: Using Astronomy to Solve Mysteries in Art, History and Literature*. New York: Springer (<https://doi.org/10.1007/978-1-4614-8403-5>).
- PAOLUCCI, Anne (1977): «The Lost Days in A Midsummer Night's Dream». *Shakespeare Quarterly*, 28.3, 317-326.

- POPPER, Nicholas (2006): «“Abraham, Planter of Mathematics”: Histories of Mathematics and Astrology in Early Modern Europe». *Journal of the History of Ideas*, 67.1, 87-106.
- RAVASSAT, Mireille (2011): «‘a thing inseparate/Divides more wider than the sky and earth’ – of Oxymoron in Shakespeare’s *Sonnets*» (Ravassat & Culpeper, 2011: 165-191).
- RAVASSAT, Mireille & CULPEPER, Jonathan (eds.) (2011): *Stylistics and Shakespeare’s Language: Transdisciplinary Approaches*. London: Continuum.
- ROSS, Charles (1974): *Edward IV*. Berkeley: University of California Press.
- SCHANZER, Ernest (1955): «The Moon and the Fairies in *A Midsummer Night’s Dream*». *University of Toronto Quarterly*, 24.3, 234-246.
- SMIDT, Kristian (1986): *Unconformities in Shakespeare’s Early Comedies*. London: Macmillan.
- SONDHEIM, Moriz (1939): «Shakespeare and the Astrology of His Time». *Journal of the Warburg Institute*, 2.3, 243-259.
- USHER, Peter D. (2002): «Shakespeare’s Support for the New Astronomy». *The Oxfordian*, 5, 2-16.
- USHER, Peter D. (2018): «Shakespeare’s Antony and Cleopatra and the New Astronomy». *Notes and Queries*, 65.1, 81-83 (<https://doi.org/10.1093/notesj/gjx222>).

Gustavo A. RODRÍGUEZ MARTÍN
Universidad de Extremadura
garoma@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-6522-8570>

LA ENSEÑANZA JESUITA DEL LATÍN EN OAXACA. EJEMPLOS DE LA TRADICIÓN GRAMATICAL EN UN ARCHIVO MEXICANO

GENARO VALENCIA CONSTANTINO

Universidad Nacional Autónoma de México

JAVIER ESPINO MARTÍN

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Este artículo* tiene como objetivo discutir y analizar, a partir de documentos manuscritos inéditos y de un estudio historiográfico integral, la enseñanza del latín por parte de los jesuitas en Antequera de Oaxaca, provincia mexicana que los ignacianos dominaron con su proyecto educativo desde los albores de la evangelización virreinal hasta incluso después de su expulsión, tiempo en que se puede rastrear la huella de su metodología gramatical gracias a documentos y obras que confirman esa impronta lingüística e ideológica. El trabajo está dividido en varias partes: se expone el papel de la gramática latina jesuítica en Nueva España desde un enfoque historiográfico; se describen las operaciones de la Compañía en Oaxaca despuntando con su enseñanza gramatical entre actores específicos de la sociedad, como seminaristas clave para la historia mexicana; se analizan dos manuscritos inéditos como muestras de esa tradición educativa; y se proponen conclusiones para dar una visión de conjunto sobre este episodio inexplorado de la enseñanza jesuita del latín en América.

Palabras clave: enseñanza de latín, educación jesuita, historiografía gramatical, Nueva España, Oaxaca, siglo XVIII.

* Este texto se realizó al amparo del proyecto PAPIIT IN402224 «Hermetismo y sacralidad. Las otras tradiciones clásicas», financiado por el Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), y cuyo responsable es el Dr. Javier Espino Martín.

THE JESUIT TEACHING OF LATIN IN OAXACA. EXAMPLES OF GRAMMATICAL TRADITION IN A MEXICAN ARCHIVE

Abstract

This paper aims to discuss and analyse, in the light of unpublished manuscript documents and a comprehensive historiographical study, the teaching of Latin by Jesuits in Antequera de Oaxaca, a Mexican province that Ignatian educators controlled with their project from the dawn of viceregal evangelization until even after their expulsion, a time in which the influence of their grammatical methodology can be traced through documents and works that confirm this linguistic and ideological imprint. The work is divided into several parts: it outlines the role of Jesuit Latin grammar in New Spain from a historiographical perspective; it describes the operations of the Society of Jesus in Oaxaca, who stood out thanks to their grammatical teaching among specific actors of society, such as key seminarians for Mexican history; it analyses two unpublished manuscripts as samples of that educational tradition; and it proposes some conclusions to provide an overview of this unexplored episode of Jesuit Latin teaching in America.

Keywords: Latin teaching, Jesuit education, Grammatical historiography, New Spain, Oaxaca, 18th century.

1. INTRODUCCIÓN

En la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa –adscrita a la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca– se conservan dos muestras de la práctica y enseñanza del latín de tradición jesuítica datadas entre 1788 y 1808. Ambos manuscritos, insertos en un expediente de múltiples folios sueltos, forman parte del Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Correspondencia, Subserie Religiosos, Caja 1, Vol. 73, Exp. 3 (1776-1856); pese a estar sueltos, el expediente los mantuvo azarosamente unidos uno tras otro entre papeles varios acaso por su relación. La existencia de tales documentos en esa biblioteca puede deberse a que, años después de la expulsión de la Compañía, casi la mayor parte (unos 2.545 libros) de la biblioteca del Colegio de San Juan, la institución oaxaqueña de los jesuitas, fue depositada en el Real y Pontificio Colegio y Seminario de la Santa Cruz el 26 de febrero de 1782 (Osorio, 1986: 95); es de suponer, por tanto, que, además del gran número de impresos, toda la papelería manuscrita de los ignacianos hubiese sido también transferida al edificio del seminario conciliar (AGN-T, f. 26r.), cuya biblioteca sería embargada décadas más tarde para uso del Instituto de

Ciencias y Artes de Oaxaca, pasando al repositorio actual dentro del Exconvento de Santo Domingo de Guzmán, al norte de la capital oaxaqueña. Sin embargo, un dato del primer documento los fecha después de 1788, con lo cual, si bien de matriz jesuítica, no los habría redactado un miembro de la Compañía ya expulsada, sino un colegial que había sido instruido en esa tradición gramatical, añorando a sus antiguos preceptores y continuando sus ejercicios en latín y en retórica a la manera en la que habían enseñado los jesuitas.

Estos datos suscitan el interés de por qué y bajo qué circunstancias seguía enseñándose latín en apego al método gramatical jesuita en Oaxaca, incluso después de su expulsión, de forma que este artículo tiene como propósito revisar la entrada y difusión de los métodos de la Compañía en Nueva España y de manera especial en Oaxaca, así como reconstruir mediante documentos variados e inéditos el horizonte historiográfico debido al cual el planteamiento jesuita de enseñar la lengua latina conservó su valorada posición en la ciudad antequerense a pesar de ya no estar presentes en el Nuevo Mundo.

2. HISTORIOGRAFÍA DE LA GRAMÁTICA JESUITA EN NUEVA ESPAÑA

La Compañía de Jesús fue establecida por Ignacio de Loyola en 1534 con el propósito de «recatolizar» el mundo cristiano, amenazado por las herejías protestantes. Para incidir en la educación secular, la Orden se adhirió al método humanista (*modus parisiensis*)¹ en el cual se empleaban obras de enseñanza del latín como las de Erasmo, Vives, Valla o Nebrija. Los dos manuales más importantes que publicaron, y que con la *Ratio* de 1599 se emplearon oficialmente en todos los colegios de la Compañía, fueron el *De arte rhetorica* (1562) de Cipriano Suárez y los *De*

¹ El *modus parisiensis* lo aprendió san Ignacio en su etapa de formación universitaria en París. Ese método recibió el influjo de la doctrina de los Hermanos de la Vida Común, bajo el que se educó el propio Erasmo; el éxito de este modelo educativo consistió en «hermanar el Cristianismo doctrinal y moral con el uso y manejo –a la manera italiana– de los autores paganos griegos y latinos» y, además, «recibió también de Italia el análisis gramatical, estilístico y retórico [...] tanto de los prosistas como de los poetas, pero supo combinarlo con el ejercicio activo de los alumnos en práctica del latín clásico y, en menor medida, también del griego en composiciones escritas y en el ejercicio de retórica» (Batllori, 1993: 60).

institutione grammatica libri tres (1573) de Manuel Álvares, ambos textos influidos por el humanismo del XVI y ya con ciertos tintes de barroquización². Por otro lado, siguiendo esta pedagogía, juzgaron imprescindible sustituir el latín asociado a la liturgia (salterios y misales) y a la escolástica (filosofía y teología) del periodo medieval, por los autores latinos de mayor elegancia (Cicerón, Virgilio, César o Tito Livio) para modernizar su enseñanza y combatir el protestantismo.

En América, antes de establecerse los colegios jesuitas, los franciscanos y dominicos enseñaban con diversas ediciones de las *Introductiones latinæ* de Nebrija³, pero en vez de los autores antiguos empleaban textos religiosos «medievalizantes» y escolásticos que los ignacianos desecharían en su propia propuesta pedagógica. En efecto, la Compañía de Jesús arribó a Nueva España en 1572 bajo la dirección del padre Pedro Sánchez, cuyo objetivo consistía en la formación de la élite criolla en la etapa educativa preuniversitaria, dado que del ciclo consiguiente ya se ocupaba la Real y Pontificia Universidad de México. A diferencia de las órdenes mendicantes (dedicadas sobre todo a la evangelización e instrucción cristiana de los indios), los jesuitas pretendían formar a las futuras clases dirigentes del virreinato novohispano, siguiendo las prescripciones de su *Ratio* de 1599. De todos los colegios fundados, el principal fue el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (1573), donde Vicente Landuchi, profesor de retórica y uno de los más reconocidos de la institución, procuró aplicar el citado *modus parisiensis* y romano de los colegios jesuitas europeos. De este modo, el manual del padre Álvares se difundió desde fechas tempranas: se publicó en 1579 una edición con ciertas innovaciones «americanas» (Gómez, 2017). De hecho, si bien el virrey había pedido traer de España ejemplares, a partir

² Para un panorama didáctico-gramatical de estos manuales de latín entre los siglos XVI y XVII, Sánchez (2002a, 2012) y Espino (2005).

³ Osorio (1997: 28-29) asegura desconocer qué textos usaron los franciscanos en los colegios de San José de los Naturales (1527) y en el de Santa Cruz de Tlatelolco (1536), pero era «presumible que los dominicos hayan utilizado a Nebrija desde los primeros tiempos (1531) de la enseñanza del latín en el convento de Santo Domingo de la ciudad de México». Y esto era así, continúa Osorio, «porque desde mucho tiempo antes, durante el Capítulo de la Provincia de España, celebrado en el vicariato de fray Pascual de Ampudia (1489), se mandó que para evitar confusión en pareceres la lengua latina fuera estudiada en el *Arte de Nebrija*». Dávila (1625: 234) refiere el caso de fray Alonso López que en 1552 aprendió «el arte de Antonio» entre los dominicos de Oaxaca (Gay, 1881: I 389).

de 1598 por decreto real de Felipe III se ordenó que la enseñanza de la latinidad se basaría en la «refundición» que realizara el jesuita castellano Juan Luis de la Cerda de las *Introductiones latinæ*, conocido coloquialmente como *Arte Regia* (De la Cerda, 2013), obra que en esencia conservaba la estructura fundamental del texto nebrisense pero incorporaba material procedente de Álvares y de la *Minerva* de «El Brocense»⁴ que, para entonces, estaba en boga gracias a su método racionalista aplicado a la enseñanza del latín⁵. Esta versión por lo tanto se hizo oficial, naturalmente, en los virreinos americanos⁶, desplazando la gramática de Álvares para ser, en todo caso, un mero complemento. En efecto, para el Virreinato de Nueva España, Osorio (1997: 29) refiere que continuamente «las tiendas de la ciudad las tenían en venta y estaban pendientes de la flota que surtía tan solicitado texto». También, todas las bibliotecas de colegios y conventos tenían uno o varios ejemplares de la gramática, así como de sus otras obras teológicas o retóricas. El caso del colegio jesuita de Antequera de Oaxaca es singular, pues se utilizó «el Nebrija» puro en lugar de la «refundición», y ni asomo de Álvares.

3. LA ENSEÑANZA DEL LATÍN EN OAXACA

En 1574 los jesuitas llegaron a la Villa de Antequera de Oaxaca y «se aplicaron a las tareas de evangelización»; en 1576 «las clases de gramática iniciaron» oficialmente ya que «la ciudad necesitaba de estudios» y «los habitantes, conociendo la eficacia con que la Compañía se desempeñaba en México, pronto le instaron para que abriera escuela» (Osorio, 1979: 213). Así se instituyó «un Colegio de Seminaristas [...] aunque se fundó con mucho lucimiento, y empezó con fervor, y en él entraron por Seminaristas gran parte de la juventud de Guaxaca; después se reconoció la dificultad grande, que avia en su permanencia» (De Florencia, 1694: 240). Pese a complicaciones para su instauración debidas a rencillas financieras y territoriales con los dominicos (Gay,

⁴ Gómez (2012) estudia la impronta de la *Minerva* en el *Arte Regia* y la influencia de Álvares en De la Cerda (Gómez, 2009).

⁵ Sobre su origen y difusión, Sánchez (2002b, 2008: 204-240) y Martínez (2007).

⁶ Para la propagación del *Arte Regia* en América, Osorio (1969: 130-135) y Espino (2023: 170-173).

1881: II 38-42), el proyecto educativo prosperó (De Florencia, 1694: 240, 243):

Instituyéronse en él dos Cathedras de latinidad, y debió de ser el numero de estudiantes tal, que pidió dos Maestros. [...] *Las Escuelas de latinidad, an sido un Seminario de escogidos sujetos, de que se ha surtido la Religion de Santo Domingo*, porque dellas entran en su Noviciado, muy buenas capacidades, y bien aprovechadas de latinidad, que perficionandose en ella, assi en las virtudes religiosas de su Instituto.

Del pasaje se desprende que la situación inaugural del colegio mejoró al grado de que pudieron permitirse establecer dos cátedras de latinidad ante la demanda de estudiantes. No es de extrañar este aumento en la matrícula de jóvenes que anhelaban la enseñanza jesuita en la lengua de Virgilio, en especial teniendo entre sus catedráticos al padre Pedro de Mercado que promovía dichos estudios con una visión gramatical distinta de la escolástica y en línea con los ideales ignacianos. Por ejemplo, para la fundación del Colegio Máximo (De Florencia, 1694: 180-181):

hizo el Padre Pedro de Mercado una Oracion latina, exortando a los Principales Republicanos a embiar sus hijos a las Escuelas de la Compañía... Ponderó... la importancia de la lengua latina, y cómo era la puerta, por donde se entraba al templo de las ciencias, y al sagrado de la virtud, y por donde se llegaba a conseguir la honra verdadera, que tanto apetecen, y anhelan los corazones humanos.

Con esta propuesta, los jesuitas dominaron la enseñanza del latín en la «nueva» Antequera; incluso los dominicos, como especifica esta crónica, que en un principio habían monopolizado las tareas de evangelización en Oaxaca, se nutrieron de esa enseñanza gracias a la que destacaron en sus estudios universitarios. Es claro que, por la didáctica que desde siempre los caracterizó, la enseñanza del latín en los colegios jesuitas resultó mucho más atractiva y exitosa y, por ende, los alumnos adquirieron un dominio de la lengua sin duda preferente (Decorme, 1941: 148 ss.; Zubillaga, 1956: 525; Osorio, 1979: 213-222). Por ello, tener novicios entrenados en latinidad suponía futuros profesionales dotados de herramientas lingüísticas para redactar documentación –tanto burocrática como doctrinal–, pero también de habilidades retóricas por la necesidad de predicación y evangelización. El propósito con ello era reforzar el dogma católico frente al protestantismo en Europa (Espino

2019, 41-47) y al paganismo en América, con lo cual, a pesar del evidente tono panegírico que reviste a los pasajes de la crónica, es válido deducir que los dominicos aceptaron mandar a sus seminaristas al colegio de la Compañía para instruirse en el método que la institución fomentaba (Gonzalbo, 2001: 96).

En efecto, para el momento en que se fundan las *Constituciones* (1714) del Real y Pontificio Colegio y Seminario de la Santa Cruz –seminario tridentino de Oaxaca– la gramática seguía siendo enseñada por los jesuitas: «Señalamos por Cathedra del Collegio Seminario la Cathedra de Artes, que *se lee* en el Collegio de la Compañía» (cap. VIII)⁷. Sería entonces hasta la llegada de fray Ángel Maldonado al frente de la mitra antequerense en 1702, cuando el obispo habría de poner orden redactando las *Constituciones* (1714) para el seminario conciliar y así robustecer los estudios generales dictados por el Concilio de Trento.

Parece que el aprendizaje de la gramática latina en el Seminario no tenía buenos resultados en los estudiantes, de suerte que su desafortunada enseñanza hizo que se reportara la situación ante el obispo Buenaventura Blanco, como consta en un informe de 1755, donde Juan Joseph Ortes de Velasco, prosecretario de la diócesis, manifestó su preocupación (AGN-IV, f. 11r.):

en el Real Colegio Seminario de Santa Cruz de esta Ciudad, no se practicava el mejor methodo para la enseñanza de la Juventud en la Latinidad; ni los Cathedraicos de ella ponían el maior esmero, y cuidado en la asistencia, aplicación, y aprovechamiento de los Disípulos.

En contraste con los jesuitas, que tenían especial afición por la creación literaria, para el funcionario eclesiástico una instrucción suficiente en latinidad consistía más bien en que los religiosos pudieran redactar con propiedad cánones a imitación de los tridentinos⁸, como demuestra el mismo informe (AGN-IV, f. 11r.; la cursiva es nuestra):

⁷ AGI = AGN-IV, ff. 1-8. Véase Alegre (1842: 74).

⁸ Hay un caso similar por la misma época en Yucatán: en 1721 Juan Gómez de Parada, obispo de Yucatán, lamentaba «la poca preparación del clero local en latinidad y en el conocimiento de la doctrina; para ello las nuevas constituciones sinodales establecieron exámenes públicos obligatorios para los nuevos ordenados, al igual que a curas y confesores, señalando que incluso podrían negarse las órdenes sacerdotales y curatos a los aspirantes con deficiencias probadas» (Aguirre, 2014: 267).

A excepción de tal, o, qual pretendiente que mostro aver estudiado con cuidado, y otros mui pocos, que acreditaron ser medianos Latinos, todos los demas descubrieron ser tan cortos, que no supieron construir un Canon del Concilio Tridentino, y lo mas doloroso es, que algunos ignoran aun los principales y mas prescisos Misterios de nuestra Santa Fee; y deseando de satisfacer puntualmente a el serio encargo que dicho Santo Concilio hace a los Prelados en este asunto, no puedo dejar de solicitar por todos medios el mas prompto remedio a tan grave daño.

A decir del prosecretario, la deficiencia de los seminaristas en gramática era atribuida a los jesuitas que eran precisamente los encargados de dicha enseñanza, tal como disponía el reglamento en el octavo capítulo antes citado, y quizá por una naciente antipatía en su contra, pues Ortes de Velasco denunció la insuficiencia de los estudiantes del colegio jesuita: «Aun en el Colegio de la Sagrada Compañía de Jesus, tampoco saliesen perfectos Grammaticos» (AGN-IV, f. 11r.). Osorio (1979: 221) señala que «en 1754 el seminario de San Bartolomé volvió a poner las cátedras de latinidad por lo cual, es probable, el curso que se inició ese año haya visto descender el número de sus alumnos»; de acuerdo con este dato, es posible conjeturar que, debido a que ya no estudiaban con los jesuitas, los seminaristas conciliares vieron mermado su aprendizaje del latín, desencadenando un nivel de conocimiento en esa lengua tan pobre que más adelante se hayan tenido que examinar casi 80 religiosos en ejercicio activo de su profesión. La otra hipótesis consiste en que los cursos de latinidad se reinstalaron en San Bartolomé debido a la enseñanza jesuita que, más que inapropiada, iba compitiendo ideológica o políticamente con la secular y diocesana.

La acusación referida parece provenir más del recelo⁹ que de la realidad, ya que entre 1704 y 1767 el colegio jesuita oaxaqueño graduó 337 bachilleres en artes contra los 104 del seminario conciliar (Aguirre,

⁹ Tal debió ser el éxito educativo de los jesuitas que siempre encontraron adversarios, quejas y obstáculos, como en la Real y Pontificia Universidad de México a cuyos grados sólo se podía acceder si el estudiante había oído gramática y retórica en ella, «pues todos preferían las cátedras de sus colegios [de los jesuitas] por el método humanístico de su enseñanza» (Quiñones, 2012: 34).

2002: 34)¹⁰. Es verdad que la mera eficiencia terminal no demuestra que los graduados destacaran particularmente por su conocimiento de la gramática latina, pero, aun tras su expulsión, la impronta de la enseñanza jesuítica perduró en el imaginario educativo antequerense. A esto se agrega, como se deduce del informe de Ortes de Velasco, que el funcionario diocesano acaso pretendía mantener el latín tridentino que también acogían las órdenes mendicantes y que los jesuitas rechazaban en vista de su método «neohumanista», sustituyéndolo por un latín más puro. Con los jesuitas expulsos, los centros de enseñanza que continuaron la educación de la juventud oaxaqueña fueron el colegio de Santo Domingo –a donde «concurrían numerosos alumnos» para las cátedras de gramática, filosofía y teología–, el Colegio Seminario, el de San Bartolomé, entre otros de los conventos; pero la ausencia de los jesuitas se sintió sobre todo en el colegio tridentino (Gay, 1881: II 341):

Es verdad que la ciencia no se aprendía allí, sino con limitación, ordenándose principalmente los conocimientos que se comunicaban al buen desempeño del ministerio eclesiástico y aun estos se alcanzaban mezquina e imperfectamente, pero este mal era efecto del tiempo y se resentía de él toda la nación.

Ahora bien, gracias al *Catálogo de los sugetos de la Compañía de Jesús que formaban la provincia de México el día del arresto*, se conocen con precisión el nombre y cargo de los miembros de la Compañía que para el momento de la «extinción» formaban el claustro del colegio oaxaqueño (Zelis, 1871: 124-125; Gay, 1881: II 316-322). Éste sufría modificaciones con recurrencia; hay constancia del nombre de los profesores que en 1764 enseñaban gramática en el colegio de Oaxaca: Ignacio Maldonado (*in 3. et 4. Gram.*) y Antonio Casanova (*in 1. et 2. Gram.*), según informa otro catálogo que anualmente se imprimía listando a todos los miembros de la Compañía que habitaban en la Nueva España (*Catalogus*, 1764: 19). Maldonado y Casanova enseñaron gramática hasta 1765, cuando hubo cambios en la plantilla docente, por cierto, la última que vería el colegio antes de su disolución. Del último curso (1766/1767) fueron Rodrigo Brito (mínimos y menores) y Pedro

¹⁰ A mediados del siglo XVIII, hubo un proyecto en Oaxaca de convertir el Seminario conciliar en Universidad, a fin de que la institución pudiera graduar a sus colegiales; sin embargo, por diversas causas dicha pretensión no germinó (Aguirre, 2013).

Cantón (medianos y mayores) los maestros de gramática que instruyeron a la última generación de estudiantes en el Colegio de San Juan. La enseñanza jesuítica de la latinidad contemplaba tanto gramática como retórica, teniendo a autores latinos como paradigma inmediato, pero también empleando manuales para ambas disciplinas, cuyos profesores, por tanto, se sirvieron para sus clases, naturalmente, de las obras publicadas por la propia Compañía, no sólo en España sino en México, ya que los jesuitas impulsaron un importante proyecto editorial con la imprenta del Colegio Máximo (Decorme, 1941: 150-152; Quiñones, 2012: 49-62), cuyos volúmenes debieron circular por todos los colegios jesuitas novohispanos.

Luego de la expulsión, la biblioteca del Colegio de San Juan pasó a resguardo del seminario conciliar. En un amplio expediente conservado en el Archivo General de la Nación (México) se incluye una «Lista y Cuenta de los Libros que por orden del Exmo. Sor. Virrey se han entregado por el Comisionado Dn. Alonso Magro, al Rector del Colegio Seminario de Sta. Cruz de esta Ciudad... y pertenecen a la Librería... de las Temporalidades de la Extinguida Compañía» (AGN-T). En un total de 2545 títulos, por orden alfabético se enlistan múltiples autores (jesuitas y no jesuitas), obras anónimas, así como una serie de volúmenes que para entonces estaban en mal estado de conservación. Entre las obras no jesuitas de gramática destaca, por supuesto, la de Nebrija: «Nebrisensis (Antonius) Tres Juegos en 3 de f *Dictionar*. [...] uno de f. *Introductiones in Grammat*.» (AGN-T, f. 18r). Sitio importante en dicha biblioteca lo ocupaban también otros autores «no jesuitas» del humanismo europeo: las *Fraces [sic] linguæ latinæ* de «Manusius», las *Elegantia linguæ latinæ* de Valla y las *Exercitationes linguæ latinæ* de Vives.

3.1. *Uso de Nebrija en Oaxaca*

Ante la amplia difusión de gramáticas jesuíticas en Nueva España, es llamativo que la «Lista y Cuenta...» refiera que en el colegio de Oaxaca existiesen tan solo las *Introductiones* de Nebrija para el momento de la expulsión, sin mención de Álvares o de la «refundición» de De la Cerda. Por otra parte, también aparecen enlistados los textos del «neohumanismo ignaciano», como Valla o Vives que coinciden con las obras solicitadas por Landuchi. La pregunta lógica que se formula a continua-

ción es: ¿por qué los jesuitas oaxaqueños descartaron a Álvares y, en su lugar, prefirieron a Nebrija?

En principio, tal decisión se puede explicar por un objetivo esencialmente didáctico, reforzado por un uso discrecional de las *Introductiones* por parte de estos jesuitas oaxaqueños que era permitido por la prescripción de la *Ratio* de 1599, según la cual, en apego a la licencia del Prepósito Provincial, era lícito recurrir a otros manuales distintos al de Álvares en caso de mejor acoplarse al entorno y situación de un colegio dado. De hecho, en la citada relación de la «librería» jesuita de Oaxaca no se encuentra, para el momento de la expulsión, el *Arte Regia*, sino que se consigna un solo ejemplar de la «*Explicacion de la Syntaxis*» de Santiago de Zamora (AGN-T, f. 8v), obra en realidad tardía (1726) que complementaba tan solo el libro IV de De la Cerda¹¹. La presencia de este opúsculo en Oaxaca, pero no del *Arte Regia* o de los *De institutione grammatica libri* de Álvares, merece una breve reflexión. Hay que tener en cuenta que los jesuitas del XVII continuaban con una tendencia general de componer manuales para hacer «buenos latinos», por lo que componían tratados que no suponían una gramática completa en sentido estricto –que no servía para enseñar a hablar y escribir latín–, sino opúsculos más reducidos que contenían las partes más útiles para ello. Tales manuales eran conocidos como «Suma de Tiempos» y «Observaciones de modos verbales», que desarrollaban la explicación de la sintaxis de las construcciones oracionales y que tenían como fin enseñar a construir oraciones y fórmulas fraseológicas¹². Así, la concepción jesuítica de preparar «buenos latinos», diligentes en la

¹¹ Junto con el *Arte Regia*, se gestó un «universo didáctico gramatical» de opúsculos que complementaban cada uno de los cinco libros de la obra de De la Cerda. Así, por ejemplo, la *Explicación del Libro Quarto* (1664), de Mateo Galindo, del colegio de San Luis Potosí; y las de *Tiempo o cantidad de la sílaba* (1725) y de la *Sintaxis* (1726) de Santiago Zamora, del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (González Gallardo, 2020: 98-139). Decorme (1941: 150) señala: «El Alvarez satisfacía a las necesidades y el Nebrija, con sus pretéritos y supinos en verso, que todavía tuvimos que aprender en nuestro dichoso México, era tan popular y acomodado que muchos se contentaban con comentarlo».

¹² En Nueva España, hay un caso jesuita de un cuadernillo manuscrito de frases en español con su correspondiente en latín, planteado precisamente para la enseñanza de elegancias y expresiones que pudieran ocuparse en el uso cotidiano; se trata del Ms. 1425 de la Biblioteca Nacional de México (Valencia, 2015: 14-17; Valdés, 2019; González Gallardo y Valencia, 2018).

composición tanto escrita como oral, encontró su modo de expresión, no en la gramática entera de Álvares ni en el *Arte* reformada de De la Cerda, sino en los manuales parciales del *Arte Regia*.

En efecto, el opúsculo de Zamora es el ejemplo perfecto de ese fenómeno didáctico-gramatical en México. Si bien se compuso con la idea de complementar el libro IV de De la Cerda, no obstante, estaba organizado de modo que se podía aplicar autónomamente, puesto que se incorporaban reglas de aquellos manuales de «Suma de Tiempos» y de «Observaciones de modos verbales»¹³. Al utilizar por separado este manual en vez del *Arte Regia*, la enseñanza del latín tuvo una reorientación, especialmente hacia una doctrina sintáctica romanceadora con fines mucho más pragmáticos: se planteaba entonces que los estudiantes novohispanos aprendieran a hablar y escribir en latín reproduciendo (*suppletio*) las construcciones morfosintácticas de la lengua española¹⁴.

Aunado a lo anterior, en la biblioteca del colegio de Oaxaca se admitieron entre los «libros útiles de Autores no Jesuitas» (AGN-T, ff. 9v, 13v), los de gramáticos como Valla, Vives e incluso Erasmo –el epítome a los libros de Lorenzo «del Valle»–, cuyos manuales dotaban a los estudiantes con recursos para embellecer sus composiciones, de suerte que en dicha institución jesuita se perpetuó el «neohumanismo ignaciano» sin transitar a la oficialización del manual de Álvares y, tampoco, a la aplicación del *Arte de Nebrija* de De la Cerda (aunque los preceptos de ambos manuales se acabarían «filtrando» en el imaginario didáctico gramatical que los jesuitas aplicaban en su ministerio educativo oaxaqueño: una muestra de ello es que De la Cerda se citaba, directa o indirectamente, en la *Explicación* de Santiago Zamora y,

¹³ Por ejemplo, las reglas «romanceadas» del «Que», regida por distintos tipos de verbos, los gerundivos en *di, dum, do*, participios en *um*, supinos en *um*, etc. (Zamora, 1793, s/p, [c. 48-57]). González Gallardo (2020: 121-136) analiza detalladamente el manual de Zamora.

¹⁴ Este fenómeno de «romancear» el latín con fórmulas y expresiones sintácticas tomadas de las lenguas vivas es denominado *suppletio* y solía utilizarse en las denominadas *grammaticæ proverbiali*, compuestas entre los siglos XIII y XIV. Los jesuitas del XVII aplicaron con frecuencia este recurso a la barroquización e hispanización de sus manuales gramaticales (Espino, 2005: 201-221).

además, sí consultaban su biografía de Virgilio [AGN-T, f. 2v)]¹⁵. Esta postura parece corresponder al espíritu del colegio más que al gusto del profesor, pues los miembros de la Compañía iban rotando de colegio en colegio (Gay, 1881: II 317-321; Osorio, 1979: 213-222), de manera que es comprensible que, llegados a Oaxaca, tuvieran que amoldarse a la enseñanza propia del Colegio de San Juan¹⁶.

Por último, vale recordar que, respecto del uso de las *Introductiones* de Nebrija por parte de los jesuitas oaxaqueños, pudo influir la impronta previa de las órdenes dominica y franciscana que en Nueva España adoptaron la *ratio Nebrissensis* como referencia gramatical y lingüística primaria para estudiar las lenguas amerindias. Un ejemplo claro es el testimonio de Agustín Dávila Padilla, predicador dominico y cronista de Indias que relata la vida de fray Alonso López: a la edad de treinta años no sabía ni leer ni escribir y «gracias a la misericordia de Dios» aprendió rápidamente en el noviciado del convento de Santo Domingo de Oaxaca. Añade que el colegial aprendió gramática con el *Arte* de Antonio, que debió ser alguna edición de las *Introductiones* de Nebrija (Dávila, 1625: 234):

En tres meses de noviciado supo leer y escribir tan aventajadamente como el que más en el convento, con admiración de todos: y porque creciese su estima, según los pasos de su aprovechamiento: tomó de memoria en el año del noviciado todo el Psalterio de David, y todas las Epístolas de san Pablo, y *el Arte de Antonio*: sin el Oficio del coro, y el de las horas de nuestra Señora, y difuntos, que con facilidad aprendió.

Si bien predominaron los motivos didácticos apuntados más arriba, no sería acertado aislarlos del horizonte histórico evangelizador en que los jesuitas ejercieron su enseñanza en Nueva España, sobre todo con los precedentes tan relevantes de dominicos y franciscanos¹⁷. El uso de

¹⁵ No obstante, sí hay que mencionar que Álvares ejerció una importante influencia directa en otros colegios de la Compañía en la Nueva España, como consta por la edición del *De constructione octo partium orationis* (1579) publicada en México (Gómez, 2017).

¹⁶ Gay (1881: II 321) documenta que «para el extrañamiento de los jesuitas», la Compañía contaba en Nueva España con dieciséis oaxaqueños en activo y solo uno, José Quintana, enseñaba en Oaxaca; los demás, en México, Puebla, Celaya, Guanajuato, Tepotzotlán, Sonora y Zacatecas.

¹⁷ De hecho, Gómez (2017: 318-322) señala cómo la edición mexicana de los *De institutione grammatica libri tres* de Álvares compitió con la *Grammatica* (1559) del franciscano Maturino Gilberti, de la que los jesuitas querían «diferenciarse» con la

Nebrija en lugar de Álvares en Oaxaca muestra la preeminencia de las *Introductiones* como un manual que seguía simbolizando la labor educativa y política de la evangelización americana¹⁸. Parece que en algunas provincias, al menos en el caso oaxaqueño, los jesuitas se estancaron en la etapa «neohumanística», quizás en aras de una eficacia didáctica y, probablemente, con el afán de continuar y no romper el planteamiento educativo de las órdenes mendicantes; acaso también en un intento de competencia moderada, pues en la capital novohispana franciscanos y dominicos no ostentaron tal influencia porque los jesuitas ejercían un control educativo hegemónico, por ejemplo, con la aplicación de Álvares y, más adelante, con la versión de De la Cerda. Según el manejo diferenciado de Nebrija, Álvares o De la Cerda, se aprecia el comportamiento educativo fluctuante en la capital respecto de las provincias, así como el tipo de interacción y competencia entre las órdenes religiosas.

3.2. *Ejercicios latinos: el Seminario de Oaxaca*

La enseñanza jesuítica del latín en la *Ratio* de 1599 tenía como base cuatro directrices: 1) aprendizaje retórico-gramatical; 2) comentario de pasajes y textos de autores clásicos; 3) composición escrita; y 4) declamación. Bajo estas premisas educativas debían organizarse las lecciones, considerando adicionalmente una inmersión en la lengua, de manera que los alumnos usaran el latín como vehículo de comunicación efectiva, no solo en clase, sino también en sus conversaciones privadas. La enseñanza gramatical y retórica que practicaban los jesuitas se materializaba constantemente en ejercicios oratorios, actos literarios y académicos, así como en certámenes escolares y públicos; estos últimos se realizaban frente a autoridades eclesiásticas y civiles con el afán de exhibir las cualidades del método parisiense y romano que promovían los ignacianos (Gonzalbo, 1990: 64).

Para tales actos el alumno ejercitaba la memoria al tener que recordar y aplicar las reglas gramaticales y estrategias retóricas de los manuales

sustitución de unas «elegancias» que el franciscano tomaba de Erasmo por un capítulo de *copia*, «vinculado a la Sintaxis Álvares», acerca de la construcción de adjetivos y verbos.

¹⁸ Sobre el simbolismo de la gramática de Nebrija como icono de la expansión política y evangelizadora del reino español del siglo XVI, Espino (2023).

con los que aprendía; el ingenio en la variación de expresiones y construcciones complejas extraídas de diversos autores; la explicación de reglas y pasajes sintácticos complicados; la interpretación de figuras literarias, emblemas, adagios, apotegmas, entre otros¹⁹; la erudición para contextualizar los fragmentos explicados (para estudiantes de Humanidades y Retórica); por último, la elegancia estilística tanto en la escritura como en la declamación. Al profesor correspondía atender y corregir todos los aspectos de tales ejercicios y precisamente de ello dependía su valor pedagógico, puesto que quedaba al descubierto su enseñanza no solo en los ejercicios de clase, sino en los certámenes que entre los alumnos suscitaban mucha competencia²⁰. Así, el método de su enseñanza no era en exclusiva teórico, sino que la parte práctica era esencial para garantizar un aprendizaje exitoso de la lengua, por lo que los estudiantes estaban habituados a responder las preguntas del profesor y a comentar textos en clase; se dividían en dos grupos –normalmente griegos y troyanos– y tenían lugar disputas cruzadas (Varela, 1983: 140). En este sentido, los papeles a continuación descritos y analizados (BFFB) son una muestra perfecta y significativa de todos estos elementos en conjunto en que se advierten detalles del ejercicio gramatical, retórico y moralizante del latín ejecutado en Oaxaca²¹.

El primer manuscrito (Fig. 1) presenta una suerte de *captatio benevolentiae* con que, pidiendo el amparo de la Virgen de Guadalupe y de San

¹⁹ *Ratio* (1599 apud Gil, 1999: 159): [...] *tum in hieroglyphicis, symbolis, pythagoreis, apophthegmatis, adagiis, emblematis, ænigmatisque interpretandis; tum in declamando, et similibus ad præceptoris arbitrium.*

²⁰ Estas composiciones se dividían en ordinarias, ejecutadas como ejercicio escolar en las clases regulares de los distintos grados de enseñanza, y extraordinarias, presentadas en actos extraescolares y paracadémicos (Espino, 2005: 539-549).

²¹ Como caso posterior, es notoria la figura de Carlos María de Bustamante (1774-1848), político oaxaqueño que contribuyó a la Independencia de México colaborando en varias de sus Constituciones y en quien se percibe la impronta, gramatical e ideológica, de la enseñanza ignaciana. En su vasta obra, muestra profundo conocimiento de autores latinos que coinciden, en gran medida, con el canon jesuita. Asimismo, alrededor de 1835 hizo una traducción parcial del *De republica* de Cicerón que, si bien quedó inédita, resulta la primera versión al español de que se tiene noticia. Tras la expulsión de la Compañía, estudió en el Colegio Seminario de la Santa Cruz (seminario tridentino) y luego en el Convento de San Agustín; ambas instituciones en Oaxaca mantuvieron el canon manejado por los jesuitas que se perpetuó en buena parte del siglo XIX (Espino, 2018). Otros oaxaqueños ilustres a los que llegaría esa formación ignaciana de latinidad son Benito Juárez y Porfirio Díaz.

Juan, y en honor del rey Carlos IV –gracias a las fechas de cuyo reinado se establecen los *termini post y ante quem* entre 1788 y 1808–, un colegial, fingiendo su impericia al pronunciar un discurso frente a un público, agradece a sus superiores los honores otorgados tras haber estudiado *ius sacrum*; el escrito, de un estilo muy barroquizante, parece haber salido de la pluma de un colegial jesuita por la redacción sintácticamente recargada, como se puede apreciar en el siguiente fragmento que constituye una fehaciente manifestación práctica de aquellos ejercicios retóricos tan propios de las *concertationes* jesuitas apenas mencionados –nótese que el propio autor llamó a su composición una *concertatio*–:

Quo tamen pręsidio suffultus in spem exigat nissi Cęlorum, Dominatricis Potentissimę, Deique Parentis Dignissimę? Tuę celsitudini Maria Virgo Beatissima, dum sub titulo Guadalupanę hanc nostram beatam terram perpetuis cumularis beneficiis, et firmissimo protegis patrocínio, hęc mea in luadem[sic], et gloriam centies, et millies referatur concertatio.

También es relevante la petición final en que se cifra una esperanza de reconocer a la Compañía de Jesús los grandes beneficios que le brindó a la sociedad novohispana: *Atque utinam cedat in honorem Regalis, et Antiquioris S.S. Petri, et Pauli, Divique Ildefonsi Collegii...*; la referencia al Colegio Máximo y al de Ildefonso, las dos principales instituciones jesuitas de Nueva España, hace pensar que quien escribió este texto fue un estudiante de los ignacianos que añoraba su antigua escuela y que para entonces se dedicaba al estudio del derecho canónico. La petición de amparo al apóstol Juan tampoco es gratuita, dado que a esa misma advocación estaba dedicado el colegio jesuita de Oaxaca. El estilo en que está redactado el documento, a pesar de ser sumamente subordinante, exhibe cláusulas y periodos retóricos dispuestos de manera correcta, siguiendo los preceptos de los ejercicios que los jesuitas dictaban, aunque no es particularmente rico en figuras retóricas. Es, en fin, una muestra distintiva de los contenidos gramaticales y retóricos que se enseñaban y de la puesta en práctica de esos recursos, tal como prescribía la *Ratio studiorum*.

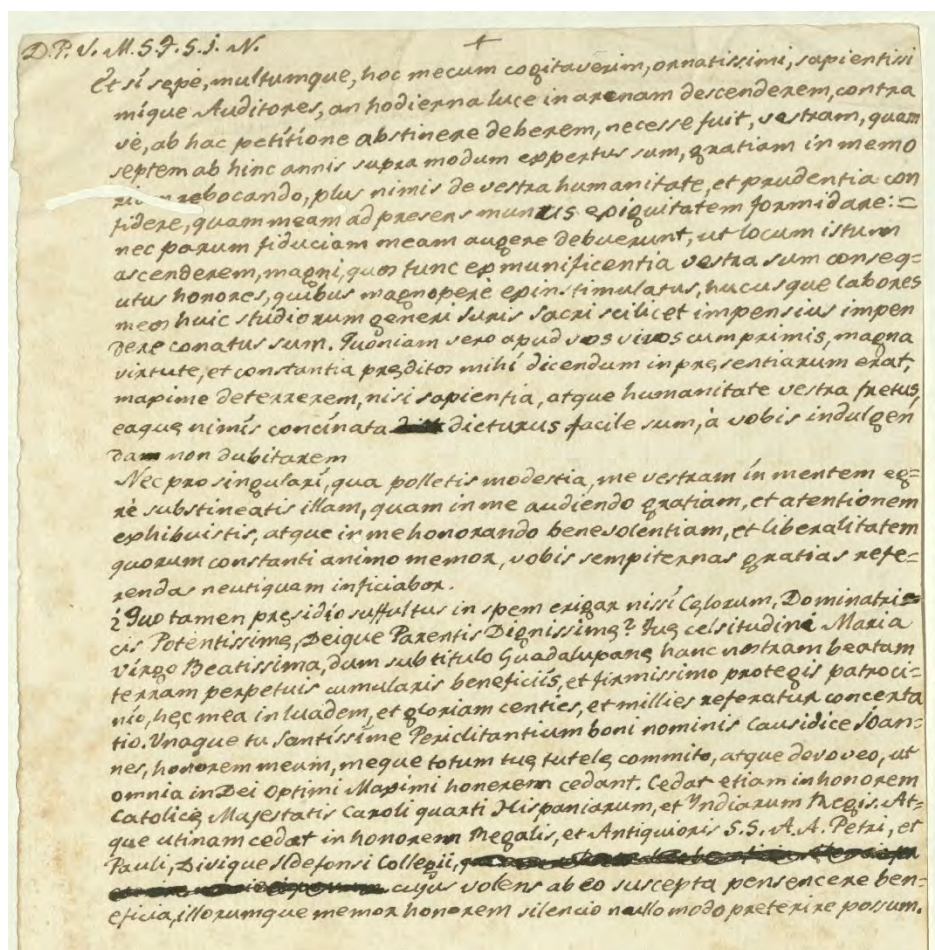


Fig. 1. Ejercicio retórico (finales del s. XVIII), extraído de BFFB.

El otro manuscrito, del tamaño de una ficha, supone una tarjeta para memorizar palabras en latín. Ambas caras (Fig. 2 y 3) revelan detalles tanto de la enseñanza moralizante jesuita (*expeto, is, desear lo honesto*) como de un lenguaje coloquial (*esurio, is, tener gana de comer, sitio, is, tener sed, aestus,...*) que los padres ignacianos fomentaban en las aulas y en la cotidianidad de los estudiantes. En específico, esos dos verbos no son los más comunes empleados en la literatura latina; no obstante, en ese contexto educativo que los jesuitas procuraban para la enseñanza del

latín como una lengua viva, el uso de verbos para expresar acciones diarias como calmar el hambre o la sed era naturalmente necesario.

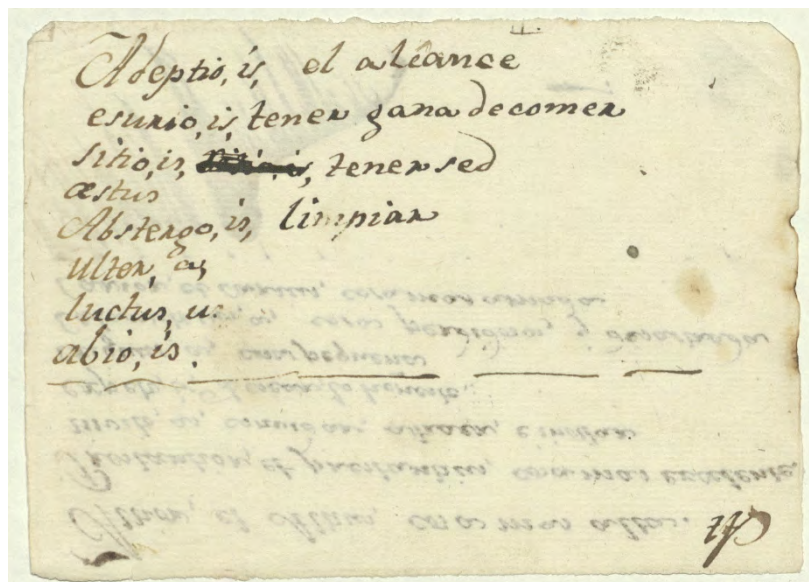
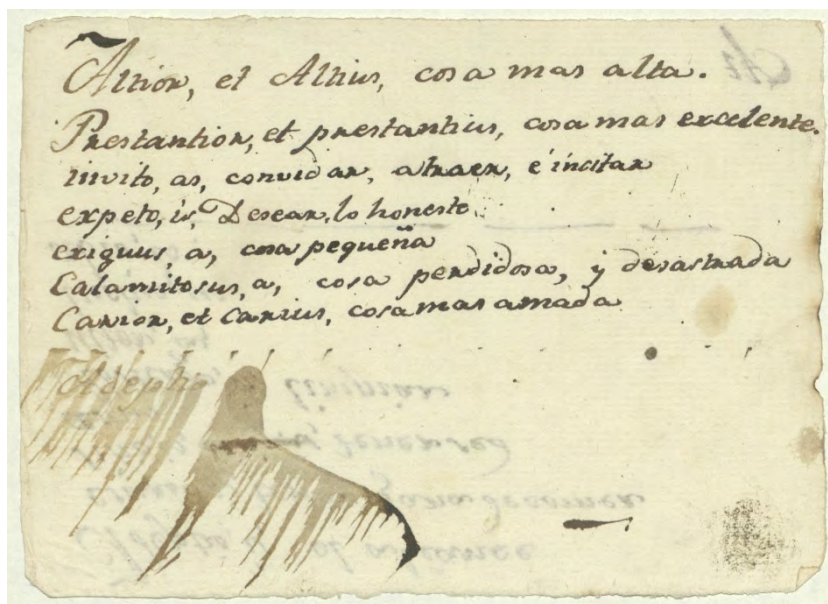


Fig. 2 y 3. Ficha de estudio (finales del s. XVIII), extraída de BFFB.

4. CONCLUSIONES

Con motivo de los dos manuscritos encontrados en un archivo oaxaqueño, este artículo ha analizado y discutido con documentación de gran valor la enseñanza jesuita del latín en Oaxaca desde sus orígenes en el Colegio de San Juan hasta incluso después de la expulsión de la Compañía: hay pruebas sólidas para corroborar que su método educativo, inspirado en el «neohumanismo ignaciano», permeó en la enseñanza de otros colegios que muy a su pesar habían enviado durante siglos a sus estudiantes a aprender latín con ellos, con lo cual queda en entredicho el informe dirigido al obispo en que se lamentaba de la deficiencia gramatical de jesuitas y seminaristas de otras congregaciones religiosas. Por supuesto, otra motivación tiene que ver con el talante humanístico de su docencia, comprobado por los manuales por ellos utilizados de la mano de la lectura de autores clásicos de la más elegante latinidad; todo ello entraba en abierto conflicto con el latín escolástico y religioso de órdenes y seminarios conciliares.

Por otro lado, se documentó que entre los jesuitas de Oaxaca el uso de Nebrija en lugar de Álvarez o De la Cerda se pudo deber a factores educativos y sociopolíticos, como el contacto y competencia con las órdenes mendicantes que usaban las *Introductiones*, de forma que recurrir a un manual diferente habría generado más contrastes y optaron por mantener a Nebrija por ser el símbolo gramatical de la España de los Habsburgo; o la excepción sancionada por la *Ratio* de 1599 para poder adoptar, a discreción de los superiores provinciales, un texto distinto según conviniera a las circunstancias del lugar, como la *Explicación* de Zamora o las preceptivas de *elegantiae* de Valla y Vives. Con ello, se registra un episodio adicional para el estudio de la gramática latina jesuítica en Nueva España, en una provincia apartada que dio oportunidad de variación en su enseñanza humanística frente a los monopolios evangelizadores de franciscanos y dominicos. Este cariz humanista y jesuítico en Oaxaca permitirá en el futuro repensar incluso los fundamentos ideológicos de personajes del México independiente, como Carlos M.^a de Bustamante, pero también de Benito Juárez y Porfirio Díaz, ambos educados por igual en el seminario tridentino de la «nueva» Antequera.

Finalmente, el análisis de las dos piezas manuscritas, en primer lugar, mostró las características historiográficas y gramaticales propias de la enseñanza jesuítica y, en segundo, abre la puerta a investigaciones filológicas acerca del papel educativo e ideológico del latín en Oaxaca, ya que el sureste mexicano ha sido desatendido y los archivos antequerenses, muchos aun sin descripción ni catalogación, esconden y conservan mucha más documentación de todos los institutos que poblaron dicha región. Así, este trabajo cumple el propósito de ser un primer eslabón para reconstruir nuevas parcelas de la historia educativa de la comarca oaxaqueña virreinal e independentista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Manuscritos

AGI = Archivo General de Indias: Signatura: México, 877.

AGN-IV = Archivo General de la Nación: Indiferente Virreinal, Caj. 5640, Exp. 8 (1755).

AGN-T = Archivo General de la Nación: Temporalidades, Vol. 191, Exp. 12 (1782).

BFFB = Biblioteca Fray Francisco de Burgoa: Fondo Diocesano, Sección Gobierno, Serie Correspondencia, Subserie Religiosos, Caja 1, Vol. 73, Exp. 3 (1776-1856).

Fuentes

ALEGRE, Francisco Javier (1842): *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva-España*, vol. III. México: Impr. J. M. Lara.

Catalogus (1764): *Catalogus personarum, et officiorum Provinciæ Mexicanæ Societatis Jesu in Indiis*. México: Typ. D. Ildefonsi Seminarii Collegii.

DÁVILA PADILLA, Agustín (1625): *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*. Bruselas: Casa de I. de Meerbeque.

DE FLORENCIA, Francisco (1694): *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús en Nueva-España*, vol. I. México: Iván Ioseph Guillena Carrascoso.

- DE LA CERDA, Juan Luis (2013): *El Arte Regia. Nebrija reformado por Juan Luis de la Cerda. Morfología y sintaxis*. Ed. Juan M.^a Gómez Gómez. Cáceres: UEx.
- RATIO (1599): *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu, Superiorum permissu*. Nápoles: Typ. Tarquinii Longi.
- ZAMORA, Santiago (1793): *Explicación de la sintaxis, según las reglas del Arte del P. Juan Luis de la Cerda de la Compañía de Jesús*. Puebla de los Ángeles: Of. Pedro de la Rosa.
- ZELIS, Rafael (1871): *Catálogo de los sugetos de la Compañía de Jesús que formaban la provincia de México el día del arresto, 25 de junio de 1767. Contiene: los sugetos por orden alfabético, por orden de edad, por orden de grado: los colegios, las misiones y los difuntos. Comenzado en Roma por don Rafael de Zelis el día 27 de junio, y terminado el 23 de agosto de 1786*. México: Impr. I. Escalante.
- ZUBILLAGA, Félix (1956): *Monumenta Mexicana I (1570-1580)*. Roma: Monumenta Historica Soc. Jesu.

Estudios

- AGUIRRE SALVADOR, Rodolfo (2002): «Grados y colegios en la Nueva España, 1704-1767». *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 36, 25-52.
- AGUIRRE SALVADOR, Rodolfo (2013): «De seminario conciliar a universidad: un proyecto frustrado del Obispado de Oaxaca (1746-1774)». En Aguirre, Rodolfo (coord.): *Espacios de saber, espacios de poder. Iglesia, universidades y colegios en Hispanoamérica. Siglos XVI-XIX*. México: UNAM, 117-140.
- AGUIRRE SALVADOR, Rodolfo (2014): «El Sínodo de Yucatán para la reforma del clero: entre la política borbónica y los intereses regionales». En Martínez, M.^a Pilar y Cervantes, F. Javier (coord.): *Reformas y resistencias en la Iglesia novohispana*. México: UNAM-BUAP, 251-283.
- BATLLORI, Miquel (1993): «San Ignacio y la fundación de los jesuitas». En Delgado, Buenaventura (ed.): *Historia de la educación en España y América*. Vol. 2: *La educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Morata-Fundación Santa María, 57-64.
- DECORME, Gerard (1941): *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767*, vol. 1. México: Antigua librería Robredo de José Porrúa e hijos.

- ESPINO MARTÍN, Javier (2005): *Evolución de la enseñanza gramatical jesuítica en el contexto sociocultural español entre los siglos XVI y primera mitad del XVIII*. Madrid: UCM.
- ESPINO MARTÍN, Javier (2018): «La recepción ideológica de las lenguas clásicas: conservadores y liberales». En Martínez, Esther (ed.): *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*. México: UNAM, 387-410.
- ESPINO MARTÍN, Javier (2019): *De la «agudeza» al «gusto». Cicerón, entre el Barroco y la cultura ilustrada*. México: UNAM.
- ESPINO MARTÍN, Javier (2023): «De Europa a América: el latín de Nebrija, 'compañero del imperio', entre España, los virreinos y el México novohispano». *Nova tellus*, 41.2, 143-183 (<https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2023.2.41.2/00X38S006>).
- GAY, José Antonio (1881): *Historia de Oaxaca*. Vol. I-II. México: Impr. del Comercio.
- GIL CORIA, Eusebio (ed.) (1999): *La pedagogía de los jesuitas ayer y hoy*. Madrid: Comillas UP.
- GÓMEZ GÓMEZ, Juan M.^a (2009): «La sintaxis de Álvares en la reforma de las *Introductiones* de Nebrija realizada por Juan Luis de la Cerda». En Conde, Pedro P. y Velázquez, Isabel (eds.): *La filología latina: mil años más*. Burgos-Madrid: ILCYL-SELat., II 997-1012.
- GÓMEZ GÓMEZ, Juan M.^a (2012): «Incorporación progresiva de la *Minerva* en la Morfología y la Sintaxis del *Arte Regio* de Juan Luis de la Cerda». En Battaner, Elena *et al.* (eds.): *Historiografía lingüística: líneas actuales de investigación*. Münster: Nodus, I 400-410.
- GÓMEZ GÓMEZ, Juan M.^a (2017): «Tradición y modernidad en el *De constructione octo partium orationis* (México, 1579) de Manuel Álvares, S.I.». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 37.2, 317-334 (<http://dx.doi.org/10.5209/CFCL.57808>).
- GONZALBO AIZPIRU, Pilar (1990): *Historia de la educación en época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*. México: COLMEX.
- GONZALBO AIZPIRU, Pilar (2001): *Educación y colonización en la Nueva España 1521-1821*. México: UPN.
- GONZÁLEZ GALLARDO, M.^a Fernanda (2020): *Enseñanza de sintaxis en las gramáticas de la Nueva España (1726-1805)*. México: UNAM.

- GONZÁLEZ GALLADO, M.^a Fernanda y VALENCIA CONSTANTINO, Genaro (2018): «Elegantiae», en *Lexicón de formas discursivas cultivadas por la Compañía de Jesús*. México: IBERO, 374-384 (e-book).
- MARTÍNEZ GAVILÁN, M.^a Dolores (2007): «Racionalismo y tradición escolar en el Arte de Nebrija reformado por el P. Juan Luis de la Cerda». *Península: Revista de Estudios Ibéricos*, 4, 327-346.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1969): «Las Humanidades y la Biblioteca Nacional». *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1.2, 125-152.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1979): *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*. México: UNAM.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1986): *Historia de las bibliotecas novohispanas*. México: SEP.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1997): *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*. México: UNAM.
- QUIÑONES MELGOZA, José (2012): *La enseñanza de la retórica grecolatina en Nueva España durante los siglos XVI y XVII*. México: UNAM.
- SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (2002a): *De las «elegancias» a las «causas» de la lengua: retórica y gramática del humanismo*. Alcañiz-Madrid: Laberinto.
- SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (2002b): «La reforma del Arte de Nebrija». En Maestre, José M.^a et al. (eds.): *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. 3.2. Alcañiz-Madrid: IEH-CSIC, 469-497.
- SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (2008): *Las ediciones del Arte de Gramática de Nebrija (1481-1700)*. Mérida: ERE.
- SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (2012): *La gramática en Europa durante el siglo XVII: dispersión doctrinal*. Alcañiz: IEH.
- VALDÉS GARCÍA, Hilda Julieta (2019): «*Quomodo latine hoc dicitur?* El Ms. 1425 de la Biblioteca Nacional de México». En Garone, Marina y Reyes, Salvador (eds.): *Lenguas y escrituras en los acervos bibliohemerográficos. Experiencias en el estudio de la tradición clásica, indígena y contemporánea*. México: UNAM, 191-200.
- VALENCIA CONSTANTINO, Genaro (2015): «El estudio de las elegancias latinas en Nueva España». *Filologías. Revista de novedades críticas*, 1, 1-19.

VARELA, Julia (1983): *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*.
Madrid: La Piqueta.

Genaro VALENCIA CONSTANTINO
Universidad Nacional Autónoma de México
gevalenc@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1226-1182>

Javier ESPINO MARTÍN
Universidad Nacional Autónoma de México
condotiericda@yahoo.es
<https://orcid.org/0000-0001-8580-614X>

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA ENSAYÍSTICA UNAMUNIANA: HACIA UNAS NUEVAS *OBRAS COMPLETAS*

VICTORIA ALZINA LOZANO
Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

La producción textual de Miguel de Unamuno fue prolija, y la presencia de sus textos se extendió por un gran número de publicaciones periódicas. Además, algunos de esos textos fueron reeditados en distintas colecciones e intentos de elaboración de unas *Obras Completas*. Esto plantea una gran dificultad a la hora de acercarnos de una manera exhaustiva a las piezas y sus contenidos, y ha supuesto la marginación y olvido de algunas de las composiciones. Este trabajo pretende realizar un recorrido por las etapas de la historia editorial de la ensayística unamuniana, así como llevar a cabo un análisis del papel que los editores de Unamuno tomaron en la recepción de la obra, apuntando algunos de los criterios aplicados en la conformación del corpus que se ha podido reconstruir.

Palabras clave: Miguel de Unamuno, ensayos, historia editorial.

THE RECONSTRUCTION OF UNAMUNO'S ESSAYS: TOWARDS NEW *COMPLETE WORKS*

Abstract

Miguel de Unamuno's textual production was prolix, and the presence of his texts spread through a large number of periodical publications. Furthermore, some of these texts have been republished in different collections and attempts to create *Complete Works*. This poses great difficulty when approaching the pieces and their contents in an exhaustive manner, and has led to the marginalization and forgetting of some of the compositions. This work aims to navigate through the stages of the editorial history of Unamuno essays, as well as carry out an analysis of the role that Unamuno's editors played in the reception of the works, pointing out some of the criteria that have been taken into account in the conformation of the corpus that has been reconstructed.

Keywords: Miguel de Unamuno, Essays, Editorial history.

1. INTRODUCCIÓN

La obra unamuniana es un entramado extenso y complejo de textos que presenta, además de una gran diversidad temática, una estrecha relación entre ellos. Esto es observable en toda la producción del bilbaíno, pero queda aún más evidenciado en el caso de su ensayística. Este último término pretende englobar aquellas piezas que vieron la luz en publicaciones periódicas y que responden al género del ensayo, el artículo, la crónica periodística, etc. La prolijidad de la obra, conjugada con la multitud de espacios en los que se publicó, han sido condicionantes a la hora de realizar un correcto tratamiento del conjunto textual. Se manejan cifras aproximadas del número de piezas que componen la ensayística unamuniana, superior a tres mil textos. Además, su duplicidad y la ausencia de muchos otros, en los proyectos editoriales de las *Obras Completas* –en adelante *OC*– han hecho que éstas sean hoy cuestionables como medio de consulta. En estas páginas nos proponemos realizar un acercamiento a la reconstrucción de la ensayística unamuniana en su sentido más amplio, tanto desde la revisión del proceso de conformación de este corpus textual, como a la atención de los esfuerzos posteriores de la crítica para completar la colección de composiciones de dicho género.

Sin duda, el esfuerzo mayor en materia de recopilación es fruto del trabajo del profesor Manuel García Blanco, editor de las *OC*¹ con las que han venido trabajando los unamunistas. Huyendo de cualquier juicio de valor sobre los criterios con los que se editaron las primeras *OC*, y reiterando la relevancia de la tarea del profesor García Blanco, podemos aventurarnos a decir que, pasados sesenta años de dicha gestión textual, cabe una revisión colectiva. La canónica edición presenta vacíos que posiblemente se justifiquen en una razón meramente práctica, es decir, la falta de acceso a los textos ausentes. En estos tomos se recoge un número lejano al total de artículos y ensayos firmados por Unamuno y

¹ En España, las *OC* de Unamuno han tenido como editor de cabecera al profesor García Blanco (Unamuno, 1966-1971), cuyas ediciones han sido fundamentalmente un mismo trabajo con pequeñas modificaciones y ampliaciones, aparecidas en distintos sellos en torno a los años 50 del siglo XX. Apuntamos también aquí la rigurosa edición de las *OC* del profesor Senabre (Unamuno, 1995), que por el interés de este trabajo –tras haber cotejado sus volúmenes– no empleamos por presentar un contenido más reducido al de la edición de García Blanco.

con una propuesta de ordenación más cercana a criterios temáticos que cronológicos.

Si García Blanco fue el editor póstumo primigenio de Unamuno, en vida del bilbaíno tenemos que reconocer su papel –especialmente en el género ensayístico– a que no solo llevase el título de editor, sino además de amigo: José Lázaró Galdiano (1862-1947). Al que fuera fundador de *La España Moderna* debemos la publicación de algunos de los títulos más reseñables de Miguel de Unamuno, desde su colección de *En torno al casticismo* (Unamuno, 1895) hasta la capital obra *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (Unamuno, 1911-1912). Lázaró Galdiano no solo prestó a Unamuno un espacio en el que publicar su obra original, sino que ejerció un influjo en su desarrollo, encontrando la conjugación perfecta entre el incisivo estilo de Unamuno, los temas que generaban interés al lector de *La España Moderna* y las limitaciones formales de una publicación periódica. Por todo esto, y por ser quien le prestó la primera oportunidad de publicar sus textos fuera de su tierra, Unamuno forjó una sólida lealtad hacia su amigo y editor.

Al nombre de José Lázaró Galdiano le acompañará una figura como Alberto Jiménez Fraud, el profesor y secretario de la Junta de Ampliación de Estudios, que tomó también el rol de editor de la obra de Unamuno al proponerle la edición de sus *Ensayos* en una serie de tomos publicados bajo el sello de Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Unamuno, 1915-1919). Esta colección, antes e incluso después de la publicación de las *OC*, se instauró como corpus central de la ensayística de Unamuno (junto a los trabajos que ya habían sido publicados de manera independiente).

Si bien nuestras páginas no pretenden asentarse en significaciones en torno a la apropiación de la figura y obra unamuniana, sí procurarán refrescar la importancia que la reedición y difusión de los textos juega en la vida de estos. Anticipando nuestra postura, defendemos un tratamiento idealmente cronológico de los ensayos que facilite el acercamiento al amplísimo conjunto de la obra. Puesto que los textos de Unamuno presentan recurrentes conexiones entre sí, y son piezas de un paisaje mayor que requiere de un orden para poder comprender la evolución de algunos de los grandes tópicos, esta ordenación no es solo ideal sino necesaria. Sobre esto, Urrutia Salaverri –al que consideramos uno de los

mayores aportadores en la compleción y tratamiento de la ensayística de Unamuno– dirá que los artículos del bilbaíno: «Se unen en una profusa cadena genética, que un día habrá que volver a ensartar en su genuino orden cronológico, para hacer que pueda revivir con don Miguel el crítico o el lector, su vida fecunda, su pensamiento vivo y vivificador» (Urrutia Salaverri, 1982: 767). Es decir, que se deben rellenar los vacíos que hoy en día presentan las *Obras* para construir «una opinión mucho más exacta del escritor y del hombre Unamuno. Así desaparecerán muchas de sus supuestas *paradojas* y contradicciones» (Urrutia Salaverri, 1982: 767). Estas *arbitrariedades*², como en tantas ocasiones las denominaría el bilbaíno, van cobrando sentido al ser estudiadas a lo largo de la obra de don Miguel, siempre en necesario orden cronológico.

Junto a las aportaciones de Urrutia Salaverri, debemos destacar las de Manuel Urrutia León, que continuó con la tarea de recuperación de artículos olvidados y desperdigados; acumulando en su haber decenas de trabajos enfocados en la recopilación de artículos que habían quedado fuera de las *OC*. Pese a sus esfuerzos, junto a los de otros nombres, estas *OC* no se han revisado en una edición definitiva e, irónicamente, estos trabajos han quedado a su vez dispersos entre los tomos de los *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* y –por lo general– entre los estudios publicados por Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Nos parece necesario, en la reconstrucción de la obra de Unamuno, y en su compleción, estudiar el proceso de gestación de estos volúmenes que, igual que sus obras, presentan un orden genético y son acumulativos y por qué no, contradictorios. Todo lo expuesto aquí, plantea un doble objetivo: 1) Estudiar el proceso que ha llevado hasta el punto definitivo de la obra ensayística de Unamuno, acercándonos a los condicionantes que han guiado esta parte de su creación literaria; y 2) Delimitar el contenido de este género dentro de las lindes de su obra completa, rellenando los vacíos que se han ido produciendo.

² Emplearé este nombre para referirse a las aparentes contradicciones presentes en sus textos en distintas ocasiones, como en *Sobre la europeización* o *Del sentimiento trágico de la vida*.

2. LA ESPAÑA MODERNA Y LA CONFORMACIÓN DEL CANON UNAMUNIANO

En el año 1893 Lázaro propone a Unamuno, en una de las epístolas que intercambiaron en ese tiempo, publicar algunos trabajos originales: «cuentos o cuadros de costumbres completamente inéditos» en su revista, *La España Moderna*. A priori, estas composiciones podrían responder al tipo de publicación de interés para el lector de *La España*, pues para Lázaro Galdiano: «el 99 por ciento de los suscriptores de una Revista prefieren lo ameno, lo anecdótico y la actualidad» (Robles, 1986: carta 3, 11/12/1893). En este momento Lázaro está intentando lanzar su revista *La España Moderna*, «escrita por autores españoles y por extranjeros que se ocupan de cosas de *España*» (Robles, 1986: carta 1, 29/11/1893), paralelamente a una segunda revista centrada en contenidos relacionados con autores extranjeros y en la que Unamuno participará con traducciones de obras como las de Spencer³.

Lázaro ejerce de guía en el trabajo de Unamuno con la concesión permanente de una absoluta libertad en cuanto a sus decisiones temáticas y formales en la composición de los textos. Aporta su criterio, sin embargo, a la hora de sugerir temáticas con las que podría tener un mayor calado entre el público. Le aconsejaría también optar por un estilo algo más relajado, le asesoraría en la elección de los títulos de las composiciones o en la partición de sus composiciones para ser publicadas en distintos números de la revista (Robles, 1986: carta 20, 15/01/1896). Además, debido a la amistad forjada, se muestra como un consejero para Unamuno a la hora de la publicación de otras de sus composiciones, como es el caso de sus novelas, llegando a disuadirle de autopublicar su *Paz en la guerra* (Robles, 1986: carta 21, 19/05/1896).

Antes de comenzar a colaborar en *La España Moderna* la obra original de Unamuno solo había ocupado las páginas de algunas publicaciones locales como el propio autor relata: «Mi nombre era entonces, fuera de mi tierra nativa y de un reducido círculo de personas, desconocido. Llevé a *La España Moderna* el primero de mis ensayos: *En torno al casticismo*. Otro que no fuera Lázaro me lo hubiera rechazado

³ Con el sello editorial de *La España Moderna* y por encargo de Lázaro se publicarán, entre otras, las traducciones que hizo Unamuno de *La beneficencia* (1893) y de *Ética de las prisiones* (1895). Véase Fioraso (2014).

de plano» (Robles, 1986: 749). No obstante, este dato se presta a revisión, pues el primer texto que publica Unamuno en *La España Moderna* es el ensayo *La enseñanza del latín en España* (Unamuno, 1894), que terminó de convencer a Lázaro de la calidad literaria de Unamuno.

Seis años después de su primera publicación en la revista madrileña, don Miguel recibe la invitación –así lo recogería en misiva– para colaborar en dos reconocidas publicaciones: *La Nación* de Buenos Aires y en *El Imparcial* de Madrid, muestra del trampolín que le supuso haber publicado para Lázaro Galdiano.

Mi firma va extendiéndose e influyendo mi labor. *La Nación*, de Buenos Aires, me pidió un artículo, se lo envié (acerca de la raza vasca) y anteayer me enviaron un cheque de 150 pesetas por él. Aquí no se paga de esta manera. Mi novela *Paz en la guerra*, del que tiré 1500 ejemplares, *se ha agotado ya*. Pienso hacer una segunda edición *muy corregida* (Robles, 1986: 749).

Esta publicación periódica fue para Unamuno un espacio donde recoger no solo aquellas piezas ensayísticas que terminarían otorgándole mayor relevancia en el panorama de las letras, sino en el que verían la luz los textos que consideraba más cercanos a su afecto. Entre estos destacan los cinco artículos que conforman *En torno al casticismo* y *Del sentimiento trágico de la vida* o textos como *Sobre la europeización* (Unamuno, 1906) En palabras del bilbaíno, pronunciadas en 1909 en referencia a su trabajo con Lázaro Galdiano, en *La España Moderna* publicó «lo que estimo mejor mío, lo más mío». Y tras la buena acogida de sus textos decidió continuar sacándolos a través de esta revista: «y desde aquellos días en que hice en *La España Moderna* mis primeras armas he permanecido fiel a Lázaro, que fue quien primero me dio la mano» (Robles, 1986: 749). También intuirá, casi a modo de premonición o sentencia, la suerte editorial de sus ensayos: «tengo el presentimiento de que de todo cuanto llevo escrito, los diversos ensayos publicados en *La España Moderna* han de ser lo que tenga más tiempo lectores, aunque no sea lo que los tenga más» (Robles, 1986: 749). Estas palabras de Unamuno confirmarían su valor cuando, apenas siete años después, comience a trabajar en su edición de los *Ensayos* bajo el sello de la Residencia de Estudiantes y tome lo publicado en *La España* como base para los siete tomos que formarán la colección.

La producción de Unamuno en la revista de Lázaro Galdiano –que listamos en Apéndice– puede dividirse en cuatro bloques motivados por criterios de contenido y forma:

- 1) Los cinco artículos de *En torno al casticismo* (1895).
- 2) Los veintinueve artículos de diversa temática que comienzan con *La enseñanza del latín en España* (1894) y se cierran con *Inteligencia y bondad* (1907).
- 3) La poesía «Parnaso español: Aldebarán».
- 4) Los doce ensayos que conforman *Del sentimiento trágico de la vida*.

El bloque de las cinco piezas de *En torno al casticismo* será la primera colección completa de ensayos que publicó en *La España Moderna*. Le sigue una serie de artículos que abordan una variedad de temática amplia y que se desarrolla entre 1894, con ese citado primer artículo, y 1907. También aparece un texto alojado dentro del género poético bajo el título de «Aldebarán», fechado en 1908 y publicado por primera vez en enero de 1909. El último bloque es el conformado por los doce ensayos de *Del sentimiento trágico de la vida*, publicado entre diciembre de 1911 y el mismo mes de 1912.

3. LA GESTACIÓN DE LA PRIMERA COLECCIÓN. LOS ENSAYOS DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

Cuando Jiménez Fraud propone en 1913 a Unamuno que colabore con la Residencia de Estudiantes publicando una selección de sus ensayos, son varios los textos del bilbaíno que ya habían sido editados como libros independientes. *Del sentimiento trágico de la vida* (Unamuno, 1913) se publica, tras aparecer en *La España Moderna*, como texto único en 1913 en la editorial Renacimiento; *Vida de Don Quijote y Sancho* aparece publicado por primera vez en 1905 y es reeditado en 1914 añadiendo como prólogo, únicamente en esta segunda edición, un artículo publicado en 1906 en *La España Moderna*, «El sepulcro de Don Quijote»; y, por último, *En torno al casticismo*, que recogió en 1902 como un tomo independiente publicado por la Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales (Unamuno, 1902).

La primera propuesta planteada a Unamuno para participar en la serie de publicaciones que la Residencia de Estudiantes estaba elaborando –con Jiménez Fraud al frente como director– llega vía correspondencia el 11 de diciembre de 1913. Fraud presenta en una carta de apenas tres carillas la visión que tiene para dicha serie editorial y pide al escritor su colaboración en ella:

Querido Don Miguel: la Residencia va a hacer algunas publicaciones. Entre ellas una serie de ensayos, «que aun versando sobre temas concretos de arte, historia, ética, literatura, etc. Tiendan a expresar una ideología de amplio interés, en forma cálida y personal». Creo que contaremos con trabajos de Azorín, Zulueta, Ortega, Cossío, Onís, etc. que valdrán con más o menos rapidez que permitan los medios económicos con que contamos. Pensamos hacer folletos en Tº de 80 a 100 páginas, por los que pagaremos alrededor de quinientas pesetas.

Yo desearía que cada folleto fuese una lección de energía, de entusiasmo y de ímpetu para jóvenes españoles que prendiera en el espíritu de un estudiante de veinte años con una eficacia análoga a «Los Héroes» de Carlyle, *L'Avenir de la Science* de Renan, etc.

Estamos tan pobres de esta clase de literatura que creo que haremos una buena obra fomentándola. ¿Simpatiza Ud. con este propósito? ¿Podríamos contar con algún ensayo suyo?

Le respeta y le quiere,

Alberto Jiménez

11 de diciembre 1913⁴

No contamos con la correspondencia de Unamuno a Jiménez Fraud, pero a partir de las cartas enviadas por el director de la Residencia de Estudiantes, sabemos que habría aceptado de inmediato la propuesta de participar en la publicación. Unos meses más tarde, en 1914, Jiménez Fraud confirma que ha comenzado la composición del primer tomo: «ya andamos metidos con el primer tomo de los *Ensayos* y que me dan seguridad de tratar con toda consideración el tomo de Ciencia Social. En cuanto haya pruebas las enviarán directamente a V». Aunque en este punto no se sabe con exactitud cuántos volúmenes de ensayos serán

⁴ Se han consultado las cartas de Jiménez Fraud manuscritas y mecanoscritas que se conservan en el Archivo de la Casa-Museo Miguel de Unamuno de Salamanca (alrededor de una veintena de misivas). Señalamos el número de carta, el lugar donde fue escrita y la fecha.

editados, Jiménez Fraud sí deja constancia de que esta edición no quedará en un tomo aislado, sino que será una serie completa: «V. verá cómo el tomo es bien recibido y continuamos a escape tirando toda la colección de *Ensayos*» (carta 2: Madrid, [1914]). Más allá del evidente motor económico, no conocemos con certeza los motivos que movieron a Unamuno a aceptar la propuesta de Jiménez Fraud, de quien sin embargo conservamos palabras optimistas con respecto a estos tomos:

Tengo fe en la acogida que el público hará a los *Ensayos*. De un modo o de otro editaremos todos, y puestos así en serio, bien presentados y con un precio discreto, se venderán, si no ahora, cuando hayamos echado varios tomos a la calle. Quiero que este primero salga muy pronto, lo antes posible, que no se haga esperar el segundo, que ya vamos componiendo (Jiménez Fraud, 2017: 96).

Una vez comenzada la edición de los *Ensayos*, en la correspondencia de Fraud vemos continuas alusiones al proceso de edición e impresión. Con el primer tomo a punto de imprimirse, pide lo siguiente a Unamuno (carta 3: Madrid, 28/12/1915):

Me convendría que a la mayor brevedad me hiciera Ud. esto: Mandarme los *Tres ensayos (Ideocracia, Fe y Adentro)*.

Decirme si no hay inconveniente editorial alguno para publicar los tres [sic] de «En torno al casticismo».

Y hacer llegar a mi poder el ensayo inédito que envió U. a una revista catalana más cualquier otro que no esté incluido en estos treinta y uno de la «España Moderna».

En apenas unas líneas queda recogido el contenido que estructuraría, al menos, los primeros volúmenes de los *Ensayos*. Sabemos que Unamuno incluye en sus siete volúmenes todos los artículos que ha publicado en *La España Moderna* (pertenecientes al segundo bloque que señalábamos en el epígrafe anterior) a excepción de «El sepulcro de Don Quijote», «Más sobre la europeización» e «Inteligencia y bondad»; así como los cinco ensayos de *En torno al casticismo*. ¿Por qué de veintinueve artículos decide solo publicar veintiséis? Es evidente que el ensayo quijotesco, recientemente publicado como prólogo a su *Vida de Don Quijote*, sería repetitivo, pero no hay una explicación clara para la ausencia de los otros dos. Siguiendo el orden cronológico que empleó Unamuno en sus *Ensayos*, estos dos deberían haber aparecido en el

último tomo, y resolvemos ya que esto no parece responder a una posible falta de espacio.

Jiménez Fraud apunta treinta y un ensayos de *La España Moderna*. Tendría sentido, aunque se desconozca, la existencia de alguna pieza de correspondencia en la que ambos debieron pactar los contenidos concretos de esta edición. Sabemos que Unamuno ha encontrado uno o varios ensayos que quiere incluir a última hora (para el VI o VII volumen), pero no podemos confirmar cuáles son ni si acabaron por incluirse, aunque, teniendo en cuenta los vacíos detectados, nos decantaríamos por pensar que son los dos ensayos marginados de *La España Moderna* (Jiménez Fraud, 2017: 144):

13 de marzo de 1918

Querido don Miguel: recibieron en la oficina su recibo. Haga usted el favor de enviarme cuanto antes ese o esos ensayos que han aparecido porque quiero dar en seguida a la imprenta uno o dos libros de usted.

27 de marzo de 1918

Mi querido amigo: Hace unos días escribí a usted rogándole me enviase el nuevo ensayo que había usted encontrado. Estamos arreglando el tomo VI y me convendría tenerlo en seguida para saber si debe meterse en este tomo.

Así pues, finalmente son treinta y una las colaboraciones de *La España* que se vuelcan en los *Ensayos*: «*La España Moderna* albergó más de la mitad: treinta y un ensayos en total. Fue durante muchos años la tribuna preferida de Unamuno» (García Blanco, en Unamuno, 1966-1971: I 29). Esto pudo ser una mala cuenta de Unamuno de sus ensayos para la revista madrileña, o un olvido; no creemos que intencionalmente dejase fuera esos dos últimos ensayos ni por su contenido, ni por espacio. Lo último podemos confirmarlo por Jiménez Fraud (carta 5: Quinta de San Victorio, Betanzos (La Coruña), 22/09/1918), que propone a Unamuno que contemple elaborar un posible epílogo, para llegar a las doscientas o doscientas cincuenta páginas que terminaron teniendo los tomos (pese a la previsión inicial de 80 a 100 páginas): «¿Habrá bastantes ensayos para que este último tomo tenga el volumen conveniente? En caso contrario, ¿podría U. ponerles un epílogo de ser muy necesario llenar unas páginas más?».

Volviendo a los treinta y un artículos que Fraud pide a Unamuno, sabemos que finalmente solo serán recogidos en la colección los veintiséis artículos que forman los del segundo bloque de *La España* sin los tres ya mencionados: «El sepulcro de Don Quijote», «Más sobre la europeización» e «Inteligencia y bondad»; más los «tres» (en realidad son cinco) ensayos de *En torno al casticismo*.

Como ha quedado apuntado en estas líneas, el contenido de los *Ensayos* toma como base los trabajos de *La España Moderna*, recogidos y repartidos en los distintos tomos siguiendo un criterio cronológico; a excepción del segundo volumen, cuyos ensayos son previos en fecha a los que componen el primero de los tomos –decisión que Unamuno toma «a fin de no romper la unidad de los ensayos que forman *En torno al casticismo*»–. Es esta la justificación que dejó firmada Unamuno en la «Advertencia preliminar» de sus *Ensayos* (Unamuno, 1915-1919: I 12). La relación de textos de *La España Moderna* –*LEM* en las tablas– va acompañada por otros trabajos publicados en revistas como la barcelonesa *Ciencia Social* –en 1896–, *Nuestro Tiempo* –de 1901 a 1911– o *La Lectura* –de 1902 a 1906–. Quedaría, así, la composición de los volúmenes:

<i>Ensayos I</i>	<i>LEM</i>	«En torno al casticismo. I: La tradición eterna». II: La casta histórica, Castilla». III: El espíritu castellano». IV: De mística y humanismo». V: Sobre el marasmo actual de España».
------------------	------------	--

<i>Ensayos II</i>	<i>LEM</i>	«La enseñanza del latín en España». «La regeneración del teatro español». «El caballero de la triste figura: ensayo iconológico». «Acerca de la reforma de la ortografía castellana». «La vida es sueño: reflexiones sobre la regeneración de España».
-------------------	------------	---

	Otros	«¡Adentro!». «La ideocracia». «La fe», s. l., 1900. Los tres artículos en <i>Tres ensayos</i>, 1900. «La cuestión del vascuence», <i>La Lectura</i>, septiembre-octubre 1902.
--	-------	--

Ensayos III	LEM	«La reforma del castellano». «La educación». «Maese Pedro: notas sobre Carlyle».
	Otros	«La dignidad humana», <i>Ciencia Social</i>, enero 1896. «La crisis del patriotismo», <i>Ciencia Social</i>, marzo 1896. «La juventud intelectual española», <i>Ciencia Social</i>, 1896. «Sobre la lengua española», <i>Nuestro Tiempo</i>, noviembre 1901. «Civilización y cultura», <i>Ciencia Social</i>, 1896. «Ciudad y Campo. De mis impresiones en Madrid», <i>Nuestro Tiempo</i>, julio 1902.

Ensayos IV	LEM	«Contra el purismo». «El individualismo español». «Sobre el fulanismo». «La selección de los Fulánez». «La locura del doctor Montarco». «Intelectualidad y espiritualidad».
------------	-----	---

	Otros	«Viejos y jóvenes. Prolegómenos», <i>Nuestro Tiempo</i> , febrero 1903. «Religión y patria», <i>Nuestro Tiempo</i> , enero 1904.
--	-------	---

Ensayos V	LEM	«Sobre la filosofía española. Diálogo». «¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!». «Sobre la soberbia». «Los naturales y los espirituales». «Sobre la lectura e interpretación del <i>Quijote</i> ».
	Otros	«Almas de jóvenes», <i>Nuestro Tiempo</i> , diciembre 1905. «El perfecto pescador de caña. Después de leer a Walton», <i>La Lectura</i> , agosto 1904. «A lo que salga», en <i>Nuestro Tiempo</i> , septiembre 1904.

Ensayos VI	LEM	«Soledad». «Sobre la erudición y la crítica». «Sobre el rango y el mérito». «¿Qué es verdad?».
	Otros	«¡Ramplonería!», <i>Nuestro Tiempo</i> , julio 1905. «Poesía y oratoria», <i>Nuestro Tiempo</i> , diciembre 1905. «La crisis actual del patriotismo español», <i>Nuestro Tiempo</i> , diciembre 1905. «La patria y el ejército», <i>Nuestro Tiempo</i> , febrero 1906.

Ensayos VII	LEM	«El secreto de la vida». «Sobre la consecuencia: la sinceridad». «Sobre la europeización: (arbitrariedades)».
	Otros	«Más sobre la crisis del patriotismo», <i>Nuestro Tiempo</i> , marzo 1906. «Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana», <i>La Lectura</i> , septiembre-octubre 1906. «Sobre la tumba de Costa», <i>Nuestro Tiempo</i> , marzo 1911.

4. LAS OC. GARCÍA BLANCO, EDITOR DE UNAMUNO

En 1951 García Blanco se pondrá al frente de la edición de las *OC*, que se publicarán primero bajo el sello de Aguilar y Vergara para después ser revisadas e impresas por Escelicer (Unamuno, 1966-1971). Estas reimpresiones –que tienden a emplearse de manera indistinta– se han tomado como corpus fundamental y base de los estudios unamunianos; y pese a que se han recuperado muchos textos desconocidos, diseminados y olvidados, no se ha dado el caso de la elaboración de un nuevo compendio completo. De hecho, ediciones posteriores han tendido a la reducción del corpus, como ocurre con la de Senabre (Unamuno, 1995), en una especie de canon más cercano a los *Ensayos* de la Residencia de Estudiantes.

En los nueve volúmenes de *OC* que propuso García Blanco, de los cuales cinco están dedicados íntegramente a la creación ensayística de don Miguel, podemos encontrar una primera parte –en cada uno de ellos– a modo de introducción en la que se abordan los contenidos y peculiaridades de los textos que guarda el tomo. Tras más de setenta años de este minucioso trabajo, cabría hoy en este punto una revisión de una obra que, como la del bilbaíno, ha sido objeto de innumerables estudios. Asimismo, la colección y los apuntes de García Blanco que la completan se prestan a correcciones, como la presencia de repeticiones o duplicidad de artículos⁵.

⁵ Tómese por ejemplo el artículo “¡Paciencia y barajar!” recogido tanto en el III como en el VII.

En el tercer volumen de su edición, García Blanco desarrolló los contenidos del epígrafe que tituló «Lecturas Españolas Clásicas» y que «recoge los ensayos que prolongan y completan la serie de recopilación publicada por la Residencia de Estudiantes y cuya primera parte figura en el tomo I de las presentes *Obras Completas*» (Unamuno, 1966-1971: III 30). No obstante, esta explicación no es del todo exacta, puesto que el epígrafe en el que se incluyen estos *Ensayos* responde al título de «Otros ensayos». Además, no todos los *Ensayos* aparecen en este primer tomo, ya que los nueve últimos pasaron al tomo tercero, dividiendo de esta manera los contenidos del volumen sexto de la colección de la Residencia de Estudiantes. García Blanco justificó esta decisión en la introducción del primer volumen así:

Con el fin de uniformar la extensión de cada tomo de estas *Obras Completas*, los ensayos cuyos títulos van aquí en negrita, se incorporan al tomo III de estas *Obras* con el título genérico de «Nuevos Ensayos» y que se recogen en el epígrafe también titulado «Otros ensayos».

El porqué del título *Otros*, siendo estos –como ya se ha apuntado– el centro del corpus de la ensayística unamuniana, es otra de las revisiones que se pueden considerar. Por lo tanto, los *Ensayos* pasan a las *OC* de la siguiente manera.

<i>Ensayos</i>	<i>OC</i>
I	I
II	I
III	I
IV	I
V	I
VI	I III: <i>Sobre el rango y el mérito; ¿Qué es verdad?; La patria y el ejército</i>
VII	III

Sería naif considerar el contenido de los *Ensayos* como base de los volúmenes de ensayística de las *OC*, pues representa una ínfima parte del

total de las composiciones que en estos volúmenes se recogen, pero, sin duda, tienen la suficiente importancia como para revisar el tratamiento editorial que han recibido. Sobre la base que nos legó García Blanco podemos destacar lo que apuntó con respecto al orden cronológico en el tratamiento de los textos que «en esta ocasión don Miguel no siguió [...] orden cronológico que él llamaba genético y que tan querido le era» (Unamuno, 1966-1971: 28). En esta colección se repiten algunas de las ausencias de los *Ensayos*, de nuevo dos de los artículos de *La España Moderna* quedan olvidados: «Más sobre la europeización» e «Inteligencia y bondad»⁶.

5. LA COMPLECIÓN PROGRESIVA DE LAS *OC*

Sin duda, y a pesar de los esfuerzos, la compleción de las *OC* de Unamuno sigue siendo una aspiración; a la que también se sumó Urrutia Salaverri, uno de los precursores de la recuperación de textos ensayísticos de Unamuno. En su edición de *Desde el mirador de la Guerra* (Unamuno, 1970) recoge las publicaciones que van de 1914 a 1919 que no aparecían en las *OC*, un total de treinta y un artículos nuevos publicados en la revista *Nuevo Mundo*, frente al total de setenta incluidas en las *OC*. En cuanto a su contenido responden a lo siguiente: «De la España neutral, ¡venga la guerra!»; «Cosazas en torno a la neutralidad»; «Papeletas a la alemana»; «¿Orgullo o vanidad? [...] El político Impuro»; «Parlamento democrático o camarilla imperial». Son los que Urrutia denomina *mirador de guerra*, pues suponen una «lección sobre la guerra, España y el mundo, no van desligados de sus demás producciones». Además de estos artículos publicados en *Desde el mirador de la guerra*, el autor maneja alrededor de otros «260 “textos nuevos”, o sea, el 51'3 por 100 de las mismas publicaciones en esas fechas, que en la cuenta mía actual ascienden 505 textos» (Urrutia Salaverri, 1982: 766), aunque estos no aparecerán en trabajo concreto. Sí recogerá los artículos en *La Nación* de Buenos Aires publicados entre 1919 y 1924, es decir, la continuación a las aportaciones de *Desde el mirador de la guerra*, una treintena de artículos olvidados (Unamuno, 1994):

Naturalmente, estos 33 artículos recogidos en mi continua búsqueda de *textos que completarán el conocimiento genético de toda la obra*

⁶ De estos dos artículos, solo uno vuelve a publicarse tras su aparición en *La España Moderna*: «Inteligencia y bondad», que aparece en la edición de Barzoni (Unamuno, 2011).

unamuniana, representan un tímido, pero útil aporte a una necesaria reconstrucción de las *Obras Completas de don Miguel*. [...] Estamos todavía lejos de haber cosechado en el inmenso campo escriturario de Unamuno todo lo que escribió en periódicos y revistas, ya que sus libros editados tienen ya su historial en la bibliografía unamuniana.

Una no tan humilde aportación es estudiada en conjunto y tendrá continuidad en los trabajos publicados por Urrutia León, que recoge alrededor de ciento cincuenta artículos desperdigados⁷. Esta serie de trabajos comienza a publicarse con relativa continuidad desde el año 1997, y ve la luz entre las páginas de los *Cuadernos de la Cátedra Miguel Unamuno*. Así mismo, Urrutia participa en algunas monografías centradas en el mismo objetivo, como en la que edita junto a Laureano Robles los artículos olvidados de Unamuno en *El Mercantil* de Valencia (Unamuno, 2003).

Revisar las *OC*, recuperar los textos que han quedado fuera de estas ediciones y devolver a las piezas su natural orden cronológico ha sido entendido como un proyecto necesario, no solo porque consideramos que hay enmiendas que llevar a cabo, sino por la recepción textual como condicionante del estudio de sus contenidos. Sabemos que algunas de las reediciones de los textos unamunianos tras su muerte no fueron casuales, sino que respondieron a un esfuerzo de apropiación ideológica. Así mismo, la dificultad de tratar los textos siguiendo su hilo cronológico ha llevado a que se tenga una visión compactada de los temas –que han evolucionado paralelamente a la figura del bilbaíno–, perdiendo la riqueza y contexto en el que las ideas unamunianas fueron volcadas. Además, esta tendencia se ha llevado en los últimos tiempos a la elaboración de materiales «biográficos» de la figura de Unamuno que incurren en anacronismos y reduccionismos. Por tanto, los materiales de estudio se postulan en la actualidad como una prioridad para garantizar el acceso a la información, la calidad de la producción científica y la lucha contra la desinformación. Unas nuevas *OC* son hoy en día, más que un proyecto editorial, una herramienta fundamental para el desarrollo de la tarea investigativa.

⁷ Además de los trabajos de Urrutia León que mencionamos en la bibliografía, absolutamente centrados en la compleción de las *OC*, se deben tener en cuenta para una futura *opera omnia* otros que, aunque más enfocados en la edición temática de los ensayos, sí ofrecen una recuperación textual, como los de Robertson (1996), de Cobb (Unamuno, 1976) y González Martín (Unamuno, 1977).

APÉNDICE: PRODUCCIÓN DE MIGUEL DE UNAMUNO EN *LA ESPAÑA MODERNA*

«La enseñanza del latín en España», n.º 70, octubre 1894, 144-166.

«En torno al casticismo» I: «La tradición eterna», n.º 74, febrero 1895, 17-40.

II: «La casta histórica, Castilla», n.º 75, marzo 1895, 57-82.

III: «El espíritu castellano», n.º 76, abril 1895, 27-58.

IV: «De mística y humanismo», n.º 77, mayo 1895, 29-52.

V: «Sobre el marasmo actual de España», n.º 78, junio 1895, 26-45.

«La regeneración del teatro español», n.º 91, junio 1896, 5-36.

«El caballero de la triste figura: ensayo iconológico», n.º 95, noviembre 1896, 22-40.

«Acerca de la reforma de la ortografía castellana», n.º 96, diciembre 1896, 109-127.

«La vida es sueño: reflexiones sobre la regeneración de España», n.º 119, noviembre 1898, 69-78.

«La reforma del castellano», n.º 154, octubre 1901, 55-63.

«La educación. (Prólogo a la obra de Bune, del mismo título», n.º 158, febrero 1902, 42-58.

«Maese Pedro: notas sobre Carlyle», n.º 161, mayo 1902, 75-84.

«Contra el purismo», n.º 169, enero 1903, 100-115.

«El individualismo español», n.º 171, marzo 1903, 35-48.

«Sobre el fulanismo», n.º 172, abril 1903, 65-83.

«La selección de los Fulánez», n.º 175, julio 1903, 89-104.

«La locura del doctor Montarco», n.º 182, febrero 1904, 114-128.

«Intelectualidad y espiritualidad», n.º 183, marzo 1904, 98-112.

«Sobre la filosofía española. Diálogo», n.º 186, junio 1904, 28-42.

«¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!», n.º 188, agosto 1904, 5-20.

«Sobre la soberbia», n.º 192, diciembre 1904, 17-30.

- «Los naturales y los espirituales», n.º 193, enero 1905, 40-58.
- «Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*», n.º 196, abril 1905, 5-22.
- «Soledad», n.º 200, agosto 1905, 5-23.
- «Sobre la erudición y la crítica», n.º 204, diciembre 1905, 5-26.
- «Sobre el rango y el mérito», n.º 205, enero 1906, 28-44.
- «El sepulcro de Don Quijote», n.º 206, febrero 1906, 5-17.
- «¿Qué es verdad?», n.º 207, marzo 1906, 5-20.
- «El secreto de la vida», n.º 211, julio 1906, 5-18.
- «Sobre la consecuencia: la sinceridad», n.º 213, septiembre 1906, 149-168.
- «Sobre la europeización: (arbitrariedades)», n.º 216, diciembre 1906, 64-83.
- «Más sobre la europeización», n.º 219, marzo 1907, 5-23.
- «Inteligencia y bondad», n.º 227, noviembre 1907, 5-21.
- «Parnaso español: Aldebarán», n.º 241, enero 1909, 148-152.
- «Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos» I: «El hombre de carne y hueso», n.º 276, diciembre 1911, 5-20.
- II: «El punto de partida», n.º 277, enero 1912, 78-94.
- III: «El hambre de inmortalidad», n.º 278, febrero 1912, 73-90.
- IV: «La esencia del catolicismo», n.º 279, marzo 1912, 32-50.
- V: «La disolución racional», n.º 280, abril 1912, 28-52.
- VI: «En el fondo del abismo», n.º 281, mayo 1912, 45-67.
- VII: «Amor, dolor, compasión y personalidad», n.º 282, junio 1912, 29-49.
- VIII: «De Dios a Dios», n.º 283, julio 1912, 70-95.
- IX: «Fe, esperanza y caridad», n.º 284, agosto 1912, 5-30.
- X: «Religión, mitología de ultratumba y apocatástasis», n.º 285, septiembre 1912, 79-114.
- XI: «El problema práctico», n.º 286, octubre 1912, 68-99.

XII: «Conclusión. Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea», n.º 288, diciembre 1912, 5-33.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- FIORASO, Nazzareno (2014): «Unamuno, traductor de Spencer». En Gómez Ramos, Antonio (dir.): *Pensar la traducción: la filosofía de camino entre las lenguas*. Madrid: Universidad Carlos III, 221-230.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto (2017): *Epistolario I. 1905-1936*. Ed. James Valender et al. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- ROBERTSON, G. D. (1996): *Miguel de Unamuno's political writings 1918-1920*. Vol. 1: *La anarquía reinante (1918-1920)*. UK: The Edwin Mellen.
- ROBLES, Laureano (1986): «Cartas de J. Lázaro Galdiano a Unamuno (1893-1912)». En Gómez Molleda, M.^a Dolores (dir.): *Volumen homenaje cincuentenario de Miguel de Unamuno*. Salamanca: USA - Casa-Museo Unamuno, 743-792.
- UNAMUNO, Miguel de (1894): «La enseñanza del latín en España». *La España Moderna*, octubre, 144-166.
- UNAMUNO, Miguel de (1895): «En torno al casticismo». *La España Moderna*, febrero, 17-40; marzo, 57-82; abril, 27-58; mayo, 29-52; junio, 26-45.
- UNAMUNO, Miguel de (1902): *En torno al casticismo*. Ed. Alfredo Calderón y S. Valentín Camp. Barcelona: Biblioteca Moderna de Ciencias Sociales.
- UNAMUNO, Miguel de (1906): «Sobre la europeización». *La España Moderna*, diciembre, 64-83.
- UNAMUNO, Miguel de (1911-1912): «Del sentimiento trágico de la vida». *La España Moderna*, diciembre, 5-20; enero, 78-94; febrero, 73-90; marzo, 32-50; abril, 28-52; mayo, 45-67; junio, 29-49; julio, 70-95; agosto, 5-30; septiembre, 79-114; octubre, 68-99; diciembre, 5-33.
- UNAMUNO, Miguel de (1913): *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Renacimiento.
- UNAMUNO, Miguel de (1915-1919): *Ensayos. Tomos I-VII*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- UNAMUNO, Miguel de (1966-1971): *Obras Completas*. I-IX. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer.
- UNAMUNO, Miguel de (1970): *Desde el mirador e la guerra (Colaboración al periódico La Nación)*. Ed. Louis Urrutia. Paris: Centre de Recherches Hispaniques.

- UNAMUNO, Miguel de (1976): *Artículos olvidados sobre España y la Primera Guerra Mundial*. Ed. Christopher Cobb. London: Tamesis Books Limited.
- UNAMUNO, Miguel de (1977): *Crónica política española (1915-1923). Artículos no recogidos en las Obras Completas*. Ed. Vicente González Martín. Salamanca: Almar.
- UNAMUNO, Miguel de (1994): *Artículos en La Nación de Buenos Aires (1919-1924)*. Ed. Louis Urrutia. Salamanca: USA.
- UNAMUNO, Miguel de (1995): *Obras completas*. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Biblioteca Castro.
- UNAMUNO, Miguel de (2003): *Artículos desconocidos en El Mercantil Valenciano (1917-1923)*. Ed. Laureano Robles Carcedo y Manuel M.^a Urrutia León. Valencia: Generalitat Valenciana.
- UNAMUNO, Miguel de (2005): *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Tecnos.
- UNAMUNO, Miguel de (2008): *Unamuno en Castilla. Artículos y conferencias inéditos*. Ed. Mariano del Mazo de Unamuno. Palencia: Región Editorial.
- UNAMUNO, Miguel de (2011): *De la desesperación religiosa moderna*. Ed. Sandro Barzoni. Madrid: Trotta.
- URRUTIA LEÓN, Manuel (1997): «Unamuno y la revista barcelonesa *La Ilustración Obrera* (1904-1906). Siete textos no recogidos». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 32, 329-349.
- URRUTIA LEÓN, Manuel (1998): «Unamuno y *El Correo de Valencia*». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 33, 231-263.
- URRUTIA LEÓN, Manuel (1999): «Unamuno y la revista *Nuevo Mundo* (artículos desconocidos)». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 34, 161-203.
- URRUTIA LEÓN, Manuel (2003): «Unamuno en *El Adelanto* de Salamanca». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 38, 141-176.
- URRUTIA LEÓN, Manuel (2004): «Artículos salmantinos dispersos de Unamuno». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39, 209-247.
- URRUTIA LEÓN, Manuel (2006): «La colaboración de Unamuno en *El Liberal* de Madrid». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 41, 213-182.
- URRUTIA LEÓN, Manuel *et al.* (2008): «La colaboración de Unamuno en *El Liberal* de Bilbao (1920-1936)». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 45, 207-215.
- URRUTIA LEÓN, Manuel (2008): «Artículos desconocidos de Unamuno en *El Día gráfico* de Barcelona». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 46, 159-203.

- URRUTIA LEÓN, Manuel (2009): «Miguel de Unamuno y *España con honra* (1924-1925)». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 47.1, 193-234; «Miguel de Unamuno y la revista *España* (1915-1924)». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 47.2, 113-145.
- URRUTIA LEÓN, Manuel (2010): «Unamuno y la revista ilustrada *La Baskonia*». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 48.1, 177-205.
- URRUTIA SALAVERRI, Louis (1982): «Unamuno y la Guerra europea (Contribución a una futura edición de las *Obras Completas* de don Miguel». En Bustos Tovar, Eugenio de (coord.): *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Salamanca: USA, 757-767.

Victoria ALZINA LOZANO
Universidad Rey Juan Carlos
victoria.alzina@urjc.es
<https://orcid.org/0000-0002-1245-067X>

BARBAS Y BARBUDOS EN LA TOPONIMIA ESPAÑOLA Y EXTREMEÑA

MANUEL MAÑAS NÚÑEZ
Universidad de Extremadura*

Resumen

Estudio lingüístico de algunos topónimos españoles y extremeños que empiezan por el lexema *barb-*. Se concluye que derivan de la raíz indoeuropea **bar-b-*, con distintos significados orográficos e hidronímicos: ‘elevación’, ‘valle profundo’, ‘terreno llano anegable’ e incluso ‘agua que brota’.

Palabras clave: toponimia, indoeuropeo, España, Extremadura.

BARBAS AND BARBUDOS IN THE TOPONYMY OF SPAIN AND EXTREMADURA

Abstract

Linguistic study of some Spain and Extremaduran place names that begin with the lexeme *barb-*. It is concluded that they derive from the Indo-European root **bar-b-*, with different orographic and hydronymic meanings: ‘elevation’, ‘deep valley’, ‘flat floodable terrain’ and even ‘springing water’.

Keywords: toponymy, Indo-European, Spain, Extremadura.

* Este trabajo se ha realizado al amparo del Proyecto de Investigación PID2023-150135NB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por la Unión Europea.

1. INTRODUCCIÓN

Hay en la toponimia española (también en la francesa) numerosos nombres de lugar que comienzan por *Barb-* y llevan añadidos diferentes sufijos o calificaciones. Los más conocidos, quizás, puedan ser *Barbastro* (Huesca) o *Barbate* (Cádiz), pero son muy abundantes por toda la península, siempre parajes, orónimos e hidrónimos que aluden a lugares elevados, a depresiones o valles fácilmente inundables, a pozos, fuentes y arroyos o ríos¹. La toponimia mítica ha intentado explicar algunos de

¹ Sin ánimo de exhaustividad, ofrecemos los topónimos localizados por el visualizador cartográfico *Iberpix* [Centro Nacional de Información Geográfica (CNIG) e Instituto Geográfico Nacional de España (IGN), en línea: <<https://www.ign.es/iberpix>>; consulta: 4 de octubre de 2024]: *Barbués* (Huesca), *Aldeanueva de Barbarroya* (Toledo), paraje *Barbas* (El Valle de Altomira), paraje *La Barba* (Villamanín), paraje *Alcorrocal de Barbas* (Villa del Campo), *Barbas* (Cerdido), *Son Barba* (Alcudia), *Barbadillo* (Salamanca), *Barbadillo de Herreros* (Burgos), *Barranca de Barbas* (Mira), *Barbolla* (Segovia), *Bárboles* (Zaragoza), *Pozo de los Barbos* (Vejer de la Frontera), paraje *El Barbol* (Mula), paraje *Barboleo* (Proaza), paraje *Barboli* (Guillena), parroquia de *Barbos* (Ortigueira, La Coruña), depresión *Coma del Barbó* (L'Espluga de Francolí), *Majada el Barbo* (Burgo de Osma), *Barbaño* (Montijo), *Barbáns* (Ponteareas), *Fuente Barbán* (Torrecilla del Rebollar), *Fuente de la Barbaña* (Castejón), paraje *Barbán* (A Estrada), paraje *La Barbana* (Almanza), paraje *La Barbaña* (Castejón), *Barbón* (Piloña), faro *Canto de Barbodin* (Oviedo), paraje y vértice geodésico *Barbón* (Valencia de Alcántara), paraje *El Barbón* (Santa Colomba de Somoza), *Guijo de Santa Bárbara* (Cáceres), *Santa Bárbara* (Tarragona), paraje *Bárbara* (Aguilón), *Barbate* (Cádiz), *Barbat* (Balenyá, Barcelona), *Fuente de la Barbota* (El Brull), paraje *El Barbot* (Castellcir), *Barbotegi* (San Sebastián), paraje *Barboja* (Aranda de Duero, Burgos; Ulea, Murcia), *Barbojo* (Navaleno, Soria), *Corrales de Barbillida* (Villar de los Navarros), *Barbilloso* (Piloña), parajes *La Barbía* (Los Tojos), *El Barbije* (Padiernos), *Las Barbitas* (Rublacedo de Abajo), *Cal Barbes* (Argensola, Barcelona), *Barbens* (Lérida), *Barberà de la Conca* (Tarragona), *Barberà del Vallès* (Barcelona), paraje *Les Barbes del Boc* (Colera), paraje *Fondo de les Belles amb Barbes* (Guimerà), *Arroyo del Barbero* (Barbate), *Los Barberos* (Cartagena), *Bordeta del Barbero* (Castejón de Sos), *Casa del Barbero* (Fuente Álamo de Murcia; Los Palacios y Villafranca; Valverde de Leganés), paraje *Barbero* (Cañete la Real; Requena; Berlanga de Duero), paraje *El Barbú* (Los Arcos; Velada), paraje *Las Barbinas* (Vega de Infanzones), isla *Ses Barbines* (Calvià), paraje *Barbinche* (Utrera), *Barbude* (A Estrada), *Barbudo* (Ponte Caldelas), *Casa de la Barbuda* (Sanlúcar de Barrameda), *Cortijo de la Barbuda* (Loja), *Cortijo del Barbudo* (Badajoz), parajes *Barbudo* (Don Benito) y *El Barbudo* (Badajoz; Robleda-Cervantes, Zamora), *Bardabás* o *Barbadanes* (Orense), *Barbadillo de Herreros* (Burgos), *Río Bardabás*, paraje *Barbada* (A Lama; La Nava de Ricomalillo), paraje *Bardulón* (Royuela de Río Franco), *Cerro de Barbullón* (Caldearenas), paraje y barranco *Barbachete* (San Martín de Unx), *Barbachica* (Fuentesauco), *Barbalos* (Salamanca), *Barbales* (Siero), *Arroyo de Barbalantes* (Pancorbo), paraje *Barbalanca* (Borja), paraje *Barbalantes* (Foncea), *Barbabum* (Barcelona), *Arroyo Barbabúho* (San Martín de la Vega del Alberche), *Cerro Barbablanca* (El Barraco), *Cerro Barbaneda* (Munébrega), *Barbantes*

estos topónimos recurriendo a la leyenda, a la etimología popular o a la metáfora. Así, el nombre de la parroquia *Castro Barbudo* (Ponte Caldelas, Pontevedra) rápidamente lo relacionó la tradición oral con la remota existencia en el lugar de un gigante de largas barbas; y la denominación de la parroquia *Barbudo* (Ponte Caldelas, Pontevedra), falsamente transparente, la convierte el vulgo en *Outeiro do home barbudo* (Galmés, 2000: 63). En Extremadura tenemos topónimos como *Barbas de Hombre* (Villamiel), *Barbas de Oro* (Santa Marta y Casas de Don Pedro; también en Canales, Ávila), *Barbaslargas* (Acehúche), que la etimología popular les ha dado un sentido fisionómico y los ha conectado inmediatamente con los pelos del rostro de personas o animales. En Francia, por ejemplo, tenemos hidrónimos como *Fontaine Barbe* (Etrochy, Côte d'Or), *La Barbe d'Orge* (afluente de La Queue), *Le Barbenan* (afluente del Bèbre), *Barberine* (afluente del Eau noire de Vallorcine), *Barbuise* (afluente del Sena), *Le Barba* (afluente del Vologne), *La Barbanne* (afluente del Isle), *La Barbèche* (afluente del Doubs), interpretados como procedentes del latín *barba*, con un significado metafórico de 'chorro de agua, cascada' (Nègre, 1990: 296). Pero en la toponimia científica debemos huir de todas estas interpretaciones espontáneas y vulgares y desentrañar, al mismo tiempo, las posibles deformaciones con las que la tradición oral ha convertido étimos como *Barbro* (< *barb* + sufijo prelatino -*aro*) en *Brabo*, *Os Brabos* y *Regato dos Bravos* (Pontevedra) (Galmés, 2000: 63). Seguramente, en la mayoría de los casos estamos ante uno o varios morfemas léxicos muy antiguos que, expresando uno o varios significados comunes, han dado lugar a nombres de lugar que actualmente comienzan todos por la raíz *barb-*, pero que, en general, nada tienen que ver con los pelos de la cara que, en humanos y en animales, cubren el mentón y las mejillas.

(Punxin), paraje *Barbantín* (Hazas de Cesto), *O Barbantiño* (Punxin), paraje *Los Barbastres* y *Rambla de los Barbastres* (Cartagena), *Barbastro* (Huesca), *Somontano de Barbastro*, paraje *Barbusiel* (Cartagena), *Barbacán* (A Laracha), *Cortijo de Barbacena* (Aznalcóllar), *Risco y Fuente Barbaceo* (Mijares), *Borda Barbacereneko* (Anue), paraje *La Barbasa* (Fuente del Maestre), *Barbasaguas* (Limpías), *Son Barbassa* (Artà), *Barbazán* (Negreira), paraje *Barbaza* (Condado de Treviño; Los Santos de Maimona), *La Barbaza* (Valhermoso de la Fuente), *Arroyo Barbezosa* (Villapalacios), *Lomo de Barbuzano* (Mogán).

2. POSIBILIDADES ETIMOLÓGICAS

Según recoge Pokorny (1959: 108-109), hay una raíz indoeuropea precéltica, **bhar-*, **bhor-* **bhǵ-* que, tras perder la aspiración, ha dado nombres de lugar de base **bar-*, **ber-*, con el significado de ‘saliente’, ‘sobresalir’, ‘erecto’, ‘altura’. Con alargamiento **bhars-*, su significado es también el de ‘saliente’, ‘punta’, ‘cumbre’, ‘cima’, ‘cúspide’, esto es, la parte más alta de un monte o montaña o de una cosa que, por lo general, acaba en punta; y en céltico ha dado vocablos como *barr* (antiguo irlandés y bretón) y *bar* (címbrico o galés y córnico), con el mismo significado de ‘cumbre’, y también **barros* (galo), ahora con la acepción de ‘mata de vegetación’, ‘cumbre’. Asimismo, según Cabeza (2014: 101), ello no impide que dicho término, cuando no se refiere a emplazamientos elevados, pueda remitir a sitios abundantes en barro, lodo, cieno, fango, etc., pues, posiblemente, el nombre español *barro* derive del céltico y, más concretamente, del galo **barros*. De este mismo radical **bhars-*, según el mismo Pokorny, provendría el sustantivo latino *fastigium*, que significa, por un lado, ‘cumbre’, ‘punto culminante’, ‘cima’ de una montaña y de un árbol y ‘techo’ de una vivienda, pero también ‘pendiente’, ‘inclinación’, ‘profundidad’ de una montaña o de un foso, es decir, se trata de un sustantivo que tiene la doble acepción de ‘altura’ por arriba y por abajo y que Ernout y Meillet (2001: 218) entroncan con los términos célticos antes mencionados con el significado de ‘cumbre’.

Esta misma raíz indoeuropea, según Galmés (2000: 139-140), intensificada con geminación de la consonante inicial, **bar-b-*, significaría ‘monte’, y estaría en la base de muchos topónimos hispanos². Pero algunos nombres de lugar españoles que presentan esta raíz no se

² Según Galmés (2000: 139-140), siguiendo una teoría antes apuntada por Rivas (1982: 31), con esta base se podría entender el significado original de topónimos como *Barbate* (Cádiz), *Barbatx* (Menorca), *Barbens* (Lérida), *Barbet* (pico del Canigó, Pirineos), *Barbacena* (Alicante), *Barbacana* (Granada), con un pico de 791 metros; *Barbadillo* (León), *Zamora*, *Salamanca*, *Burgos*, *Barbaín* (La Coruña), *Barbaña* (Asturias), *Barbate* (Granada), *Barbazán* (La Coruña), *Babela* (La Coruña), *Barbeira* (Pontevedra), *Barbeito* (La Coruña), *Barbantes* (Orense), *Barba* y *Son Barba* (Mallorca), *Montbarbat* (Gerona), *Barbudo* (Pontevedra), *Barbera* (Salamanca), *Brabo* u *Os Brabos* (Pontevedra). También en la toponimia francesa encontramos *Bar*, sin geminación, *Barba* (Vosges), *Barbanne* (Gironde), *Mont Barbas* (H. Alpes), *Barbe* (Côte d’Or), *Barbiel* (Tarn), *Barben* (B. du Rhône), *Barbenan* (Allier), *Barberine* (H. Savoie), *Barbotan* (Gers), *Borboux* (Doubs), *Barbuise* (Aube), etc.

encuentran en ninguna elevación, sino en llanuras y planicies aluviales. Para estos casos y otros con sentido claramente hidronímico resulta más conveniente acudir a Carnoy (1955: 93), que da para la raíz **barb-* el significado de ‘terreno pantanoso’. No obstante, Rostaing (1950) cree que dicho radical puede tener ambas connotaciones, con un significado primitivo de ‘altura’ que, secundariamente, ha evolucionado al de ‘meseta’ e incluso ‘terreno llano’. En efecto, cuando la realidad geográfica no refleja estas elevaciones ni estas marcadas depresiones, señala Cabeza (2008: 94) que los topónimos con la raíz *barb-* podrían derivar del indoeuropeo **bher-w-*, ‘brotar, fluir, hervir, borbotar, borbotear, brotar a borbotones’, raíz que también recoge Villar (2000: 40).

Algunos de los topónimos gallegos que comienzan por *Barb-* han sido estudiados por Cabeza (2008: 93-94). Señala, al sur de la provincia de La Coruña, el río *Barbanza*, una corriente de agua que se extiende por una gran depresión o concavidad en el terreno, realidad oronímica que podría ser la expresada por el topónimo. Este río es posiblemente el que da nombre a la comarca geográfica de *Barbanza*, que incluye una sierra y una zona costera y también un alto, hoy vértice geodésico, de 651 metros. Hay otros nombres de lugar con la misma raíz que indican asimismo grandes depresiones o profundos valles en cuyas partes más bajas corren las aguas pluviales o manantiales, tales como el río *Barbazán*, afluente del Tambre, la *Poza de Bar* (Santiago de Compostela), situada en la depresión del río Sarela, con tautología que indica ‘profundidad’, o los también ríos *Barbaña*, *Barbesa*, *Barbantiño*, etc. Estos topónimos, principalmente hidrónimos, podrían estar relacionados con la raíz **bar-*, ‘depresión, costa, desnivel’, y aludirían a corrientes de agua que transitan por sus respectivas depresiones fluviales. Hay equivalentes en el resto de la península, como la *Hoz de Barbastro* (Huesca), en lo alto, entre las angosturas de profundos barrancos, o el río *Barbate*, que corre por una clara hondonada fluvial a su paso por Vejer de la Frontera. También en estos topónimos, según Cabeza (2008: 93-94), podría estar la base **bar-*, e incluso relaciona dicha raíz con el sustantivo español, seguramente prerromano, *barranco*, con un palpable sentido hidronímico, pues alude a un precipicio o despeñadero producido por las corrientes o avenidas de las aguas.

3. LA RAÍZ *BARB-* EN LA TOPONIMIA EXTREMEÑA

Con todas estas posibilidades etimológicas y de significado para la raíz **barb-* podrían explicarse fácilmente distintas elevaciones, depresiones, humedales, fuentes y ríos españoles y también extremeños, pues topónimos similares se repiten por todo el territorio nacional. En todos los casos, la evolución fonética ha dado en español topónimos que comienzan por *Barb-*, aunque, dado que nos encontramos con nombres que indican distintas realidades toponímicas, resulta plausible pensar que tras la base española se encuentren diversas raíces antiguas con diferentes significados. Así, podemos hallar acepciones orónimicas como ‘altura’, ‘monte’, ‘depresión’ o ‘valle profundo’ por donde corren las aguas, ‘meseta’ e incluso ‘llanura’; pero también sentidos hidronímicos como ‘terreno pantanoso’, ‘pozo’, ‘fuente’ o simplemente ‘corriente de agua’.

3.1. *Orónimos*³

Alcornocal o Alcorrocal de Barbas (Villa del Campo): un paraje elevado (unos 400 metros) entre el río Árrago y Arroyo del Zarzoso, junto a la Fuente de la Morala y el Regato del Horcajón Loboso. Parece que el término *Alcornocal* está deformado y que el correcto es *Alcor-rocal*, compuesto por *Alcor*, ‘colina, collado’, y *Rocal*, ‘roquedo’, indicando tautológicamente lo mismo que *Barbas*, ‘elevación del terreno’.

Barbajo (Montehermoso): cúspide donde se encuentra un vértice geodésico (346 metros). Indicaría también ‘elevación del terreno’.

Barbaslargas (Acehúche): terreno en una fuerte pendiente, en forma de riberos, que desciende hasta el actual Embalse de Alcántara.

Barbesao (Conquista de la Sierra): en plena Sierra de *Matavacas* (nombre derivado de *mata*, ‘terreno inculto lleno de matorral’, y *vaca*, de la raíz indoeuropea **wak-*, ‘curvo’), junto al Cordel de Madrigalejo, a bastante altitud (unos 800 metros), se encuentra el paraje *Barbesao*, también llamado *Valmesado* en los mapas catastrales. Si la correcta es la primera denominación, aludiría a la altitud del paraje y sus pronunciadas

³ Para la localización de los topónimos extremeños hemos utilizado el visualizador *IDE Extremadura* (Infraestructura de Datos Espaciales de Extremadura, en línea: <<http://www.ideex.es/IDEEXVisor>>, consulta: 4 de octubre de 2024).

pendientes. Si la acertada es la segunda designación, significaría un ‘valle en una llanura elevada’, pues sería un compuesto de *valle* y *mesa*, entendido este segundo elemento como ‘terreno elevado y llano, de gran extensión, rodeado de valles y barrancos’. Más abajo, junto al pueblo se encuentra la *Casa de Cerro Mesao*, un cerro que también tendría una pequeña meseta en su cumbre.

Barbón (Valencia de Alcántara): es un paraje elevado, en el que se halla la Ermita de Barbón y el vértice geodésico homónimo a 601 metros, en donde además nace el *Arroyo Barbón*, que va descendiendo por su vertiente hasta apenas los 350 metros.

Barbudas Espinel (Casas de Don Gómez): paraje ubicado junto a la Dehesa de Espinel, en una suave elevación, por cuya pendiente, junto al Pozo de los Moros, van surgiendo el Arroyo Meloneros y Arroyo Hondo.

Canchal Chumbarba (Pozuelo de Zarzón): nombre que en los mapas catastrales aparece como *Canchal Chumbalba*; se trata de un peñascal granítico elevado, con una altitud máxima de 527 metros, actualmente vértice geodésico. El primer término del topónimo *Chumbarba* es oscuro, parece deformado por el hablante y quizás haya que pensar en un sustantivo oronímico como ‘cumbre’ (< *culmen*).

Cerca Barbosa (Jerez de los Caballeros): en una zona baja, rodeada de cerros de poca elevación.

Cerro Barbero (Salorino): en una zona con distintos cerros (Cerros de los Almoraces, Cerro Galapero, Cerro del Gamito), en un sitio de cierta elevación que va descendiendo hasta el río Salor.

Churumbarba (Garrovillas de Alconétar): paraje en pendiente hasta el Arroyo del Morisco, que vierte en el Embalse de Alcántara. Se puede suponer lo mismo que en el topónimo *Chumbarba*.

Collado de Maribarba (Helechosa de los Montes): el primer elemento ya significa que se trata de una elevación, concretamente a 681 metros, pero hemos de entender collado en el sentido de collada, ‘depresión suave por donde se puede pasar fácilmente de un lado a otro de la sierra’, ya que es un paso de montaña. El segundo elemento debe estar distorsionado y, donde parece que tenemos el hipocorístico de una tal *María*, ha de subyacer el término *Mira*-, procedente de la raíz

preindoeuropea **mir-*, ‘cabeza’, que oronímica y metafóricamente equivale a ‘cerro, cabezo, colina’ (Galmés, 2000: 89-91), como en los conocidos topónimos extremeños *Mirabel*, *Miravete*, *Miralrío*, *Mirandilla*, etc. Así que *Maribarba* (<**Mirabarba*) tendría un significado tautológico, ‘cerro en una elevación’, que baja por una fuerte depresión hasta el significativo pasaje El Hoyo para acabar en el actual embalse del Cijara. Se repite el orónimo en *Borda Maribarba* (Valle del Hecho, en el Pirineo aragonés) y en el paraje *Maribarba* (en la Sierra de Aracena y Picos de Aroche).

Collado del Barboso (Logrosán): se trata de un paso de montaña, a 892 metros de altura, una elevación por cuyas depresiones nacen distintos cursos de agua (Arroyo de Valbellido, Fuente de la Higuera, Fuente del Pimpollar, Fuente de la Amoladera, Arroyo de la Cancha, Arroyo Pizarroso, etc.).

Ermita de Santa Bárbara (Cadalso, Valencia del Mombuey, Talarrubias, Acebo y Serradilla): La ermita de Acebo, en ruinas, se encuentra en lo alto del Cerro Moncalvo, a más de 1000 metros de altura; y la de Valencia del Mombuey en el paraje *Santa Bárbara*, en un collado camino de Villanueva del Fresno, en cuyo valle se encuentra el río Godolid. Como en el topónimo siguiente, es posible que el paraje se denominara antiguamente *Bárbara* y que la devoción popular lo santificara y consagrara a Santa Bárbara.

Guijo de Santa Bárbara es un municipio de Cáceres, llamado Guijo de Jarandilla hasta 1816. Está claramente enclavado en una ladera o declive de un monte elevado, en la vertiente sur del Sistema Central, a una altitud de unos 900 metros, al principio de las escabrosidades de la Sierra de Jaranda. El topónimo es diáfano en su primer elemento, pues el término *Guijo* alude a la abundancia de piedra granítica, a cantos rodados formados por la Garganta de Jaranda y otras gargantillas o simplemente a los peñascales montañosos. El término *Bárbara*, con nuestra raíz **barb-*, alude seguramente a la altura de la montaña y a sus grandes desniveles. El paraje debió llamarse originalmente *Bárbara*, pero la devoción popular posiblemente lo cristianizó, asimilándolo y consagrándolo a esta conocida santa y mártir paleocristiana. Según Madoz (1847: IX, 79), la iglesia parroquial está dedicada a Santa Bárbara, construida en el siglo XVIII sobre una antigua ermita de la misma

advocación y consagrada a esta Virgen porque en el año 1560 dos niños se salvaron del incendio que se produjo en una casa. Quizás por eso se añadió al topónimo primitivo, *Bárbara*, el adjetivo *Santa*. Pero hemos de ser precavidos, porque sabido es que muchos topónimos españoles precedidos por el adjetivo *San*, *Santo*, *Santa* no aluden a ningún santo real, sino que subyace en ellos la raíz indoeuropea **sengh-*, que en las distintas lenguas romances españolas ha evolucionado a *sang-* > *sanct* > *sant*, *sent* o *santa*, con el significado de ‘caer’, ‘hundir’, ‘trampa’, ‘hundido’, ‘enfangado’, ‘muy húmedo’, y remiten a una zona baja, hundida, a una depresión u hondonada, a un valle alargado o hundido, inundable y con fondo generalmente llano, a una llanura aluvial y pantanosa (Argente, 2018). No parece ser éste el caso de nuestro *Guijo de Santa Bárbara*, donde todo es bastante escarpado y con grandes desniveles.

La Barbasa (Fuente del Maestre): pequeña loma actualmente cultivada de olivar que baja en muy suave pendiente a las aguas del río Guadajira, cuya morfología hoy se encuentra deformada por tener su cauce en el llamado Embalse de Villalba de los Barros.

La Barbera (Llerena): un lugar elevado, con suaves depresiones, abundante en piedras y en agua. Todo ello lo indica la toponimia circundante: el vecino nombre *La Sierrezuela*, indica que se trata de una pequeña sierra; el arroyo y paraje *Cantalgallo* (nombre tautológico, donde el primer elemento *canta* está en conexión con la voz celta *kanto*, ‘piedra’, y el segundo con la raíz prerrománica *kal(l)io*, ‘piedra’) indica abundancia de piedras.

Las Barbudas (Salvatierra de los Barros): paraje alto, junto a una Cañada Real y cruzado por el pequeño Arroyo de la Charca de la Cañada, en pendiente hasta el Arroyo del Granado.

Los Barbaños (Valverde de Llerena): Junto al Cerro Reina, a unos 600 metros, se encuentra el paraje *Los Barbaños*, por cuyo declive corren dos arroyos, el Arroyo de los Llanos y el *Arroyo Barbaños*, que terminan uniéndose al Arroyo de Valverde.

Muro de Barbera (Acehúche): se encuentra al lado de los cerros Gazpache y Miguela, por lo que aquí *Barbera* debe aludir a una pequeña elevación que destaca en medio de los llanos del terreno. En cuanto al

primer elemento: *Muro*, puede hacer referencia a las paredes de una construcción en ruinas que se halla en el paraje, aunque no sería raro que sea una deformación por *Morro*, similar al *Morrón Blanco* que se encuentra junto al pueblo.

Sierra de Barbas de Oro (Casas de Don Pedro): con bastante altitud, con el vértice geodésico La Señorita (708 metros) y el Risco de Valdecaballeros, desde donde se observa bien la profunda depresión hasta los ríos Guadiana y Guadalupejo, hoy Embalse de García Sola.

Sierra de Santa Bárbara (Marchagaz): una elevada sierra con picos de más de 1000 metros, que separa las Hurdes de las Tierras de Granadilla, por cuyas empinadas pendientes nace el Arroyo de Linares, que llega hasta Marchagaz. Por el lado hurdano, su aguzada depresión llega hasta Azabal y los parajes Valhondo y Vega llana.

3.2. Hidrónimos

Arroyo Barbaño (Valverde de Llerena): junto al Arroyo de los Llanos y Arroyo de Valhondo, en una pendiente hasta que se une al Arroyo de Valverde.

Arroyo Barbón (Valencia de Alcántara): junto a la Ermita de Barbón, en un alto de 601 metros que es punto geodésico, baja por una respetable depresión hasta unirse en un valle abierto al Arroyo Alpotrel.

Arroyo de Barbajones (Casas del Castañar): en fuerte pendiente, por barrancos, hasta desembocar en el río Jerte.

Arroyo de Barbaón (Serradilla): junto con el Arroyo del Charco Carretero, el Arroyo de los Buitreros y el *Arroyo de Barbaoncillo*, conforma la llamada reserva natural fluvial del río Barbaón, en el Parque Nacional de Monfragüe. Se trata de un ejemplo representativo de los ríos de llanuras silíceas del Tajo y el Guadiana. Su cauce es estacional y transcurre por valles confinados y valles con una llanura de inundación estrecha; es angosto y encajado, con fuertes pendientes, en los tramos altos y, aguas abajo, disminuye su pendiente y calado y aumenta su anchura hasta desembocar en el Tajo. De la altura y angostura de esta depresión serrana da cuenta el orónimo *Portilla de Barbaón*, un paso de montaña, a unos 400 metros.

Arroyo de Barbechoso (Serradilla): con el paraje *Barbechoso* y la *Umbría de Barbechoso* (Serradilla), que baja por grandes desniveles y una marcada depresión hasta llegar al valle donde se encuentra el Embalse de Serradilla.

Arroyo de Barbellido (Cañamero): va a parar al río Ruecas por escarpadas pendientes y en su bajada se extiende por una gran depresión o concavidad en el terreno. Los lugareños también lo pronuncian *Valbellido*, similar a los parajes *Valbellido de San Pedro* (Torrejuncillo) o *Los Valbellidos* (Jaraíz de la Vera). Es habitual en el habla de la zona el intercambio entre las consonantes /l/ y /r/ en posición final de sílaba. La segunda parte del topónimo no parece que sea un derivado del latín *bellus*, ‘bello, hermoso’, sino que guarda relación con la raíz indoeuropea **bhel-*, ‘brillante, resplandeciente claro, blanco’, que en toponimia suele aludir a terrenos calizos o calcáreos, como en *Belmonte*, *Bellver*, *Belvís*, etc. Pero la zona no es de piedra caliza, sino de cuarcita, por lo que, si se trata de este radical, debe aludir al brillo de las aguas del arroyo o al del blanco lechoso del cuarzo. No obstante, podría estar también presente la raíz **bel-*, ‘fuerte; grande’, en cuyo caso se referiría a la fuerza de sus aguas.

Arroyo de Caña Barba o *Bárbara* (Granja de Torrehemoso): con el paraje homónimo, en un terreno bastante llano y fácilmente inundable. El topónimo parece deformado por lo que debió ser *Cañada Barba* o *Bárbara*, antecesora de la actual Vereda de la Plata o Camino Real a Valsequillo que conduce hasta las minas cordobesas de Santa Bárbara, por el este. Muy cerca tenemos el *Arroyo Barbaño* (Valverde de Llerena) y, ya en Andalucía, el paraje *Fuente Barba* y *Arroyo de Fuente Barba* (Valsequillo, Córdoba), también en terrenos muy llanos, pantanosos e inundables.

Arroyo de Santa Bárbara (Fregenal de la Sierra): en el paraje del mismo nombre, junto a la Sierra de los Muñecos, en terreno adhesionado con abundancia de fresnos, laureles y chopos. Se trata de tierras pantanosas y encharcadas, donde precisamente se encuentra el árbol singular denominado Ciprés Calvo de la Mimbre, junto al Arroyo de la Mimbre.

Arroyo de Santa Bárbara (Talarrubias): afluente del Guadiana, entre Casas de Don Pedro, Talarrubias y Puerto Peña. Su curso superior se

encuentra en tierras sumamente llanas y actualmente de regadío; en su curso bajo transcurre encerrado por una suave depresión hasta desembocar en el Embalse de Orellana.

Barbanche (Alcántara): paraje en pendiente, una marcada depresión que desciende por riberos hasta el río Tajo.

Barbaño (Montijo): es un núcleo de población (Entidad Local Menor) que se ubica en la *Dehesa de Barbaño*, donde se erigió la conocida Ermita de Nuestra Señora de Barbaño, una zona que sufría a menudo las crecidas del Guadiana. Ya quedó claro en un anterior estudio (Mañas, 2021: 509-510) que se trataba de un hidrónimo con la base prerromana **barb-*, ‘nacimiento de agua, humedal, terreno pantanoso’, la misma que tenemos, por ejemplo, en *Barbón* o *Valbón*⁴, en su versión deformada, pues la *Dehesa de Barbaño*, situada en las vegas del Guadiana, se encuentra en terreno llano, fácilmente inundable y hoy en día en zona de regadío, por lo que es claramente un paraje húmedo y pantanoso.

Barbas de Hombre (Villamiel): Se trata de un paraje junto al camino de Machacascos, en una depresión, al pie del lugar conocido como Doña Elvira, que es un tupido castañar que sube por empinadas pendientes hasta los 900 metros. *Barbas de Hombre* se encuentra entre las zonas denominadas Los Pardos o Los Prados y Las Lamerías, lo que indicaría que se trata de terrenos blandos, sueltos, embarrados, cenagosos, muy en consonancia con la raíz **barb-* que estamos estudiando. Es probable que el segundo elemento *Hombre* esconda un tema hidronímico indoeuropeo **um-*, que ha dado nombres de ríos con base *Umano* (<**Um-ano*), *Homino* (<**Um-ino*), *Homine* > *Homem* (hay dos ríos *Homem*, uno afluente del Cávado y otro del Támega) (Bascuas, 2002: 234). Los lugareños, cercanos a los pueblos donde se habla la fala, se refieren al paraje con el término *Balbahomi*.

Barbas de Oro (Santa Marta de los Barros): un paraje con yacimientos romanos, llano, inundable. En Casas de Don Pedro hay también una *Sierra de Barbas de Oro*, pero en este caso se trata de una elevación

⁴ Somos conscientes de que algunos topónimos que comienzan por esta base *Barb-* pueden estar distorsionados y remontar a un original y más sencillo *Val-*, apócope de *valle*, pues, como se ha dicho antes, no es raro que los hablantes intercambien /l/ y /r/ al final de sílaba. Tal cosa podría haber ocurrido, por ejemplo, en *Barbón/Valbón*, *Barbellido/Valbellido* o *Barbesao/Valmesado*.

considerable (casi 700 metros), que descende más de 300 metros en aguda pendiente hasta dar paso a un valle donde confluyen el río Guadiana y el Guadalupejo, nutriendo conjuntamente el actual embalse de García de Sola. Resulta verosímil que la etimología popular haya transformado en *Oro* lo que realmente sería un derivado de la raíz hidronímica indoeuropea **er-* / **or-*, ‘moverse’.

Barbaza (Los Santos de Maimona): Paraje en llano, anegable, cruzado por el Arroyo del Gato, dedicado actualmente al viñedo y al olivar.

Barbellido: con esta denominación, además del *Arroyo del Barbellido* (Cañamero) ya visto, tenemos los parajes *Barbellido* en Mohedas de Granadilla y Cerezo, en un alto de unos 550 metros; en Zarza de Granadilla, también en una depresión que lleva directamente a las aguas del río Alagón; y en Valencia de Alcántara encontramos *Cuadrillas de Barbellido*, donde el primer elemento tiene el valor de ‘paraje, zona’, en un contorno elevado donde surgen diversos cursos de agua que descienden en suave declive.

Barbudo (Don Benito): paraje llano, en zona anegable, junto al Arroyo de los Siete Arroyos.

El Barbanchó (Casar de Cáceres): paraje en una zona bastante llana que se debe inundar fácilmente en época de lluvias.

El Barbudo (Badajoz): paraje llano, en zona inundable, junto al Arroyo del Entrín Verde.

Fuente Barba (Cerezo y Valencia de Alcántara): en una zona de matorral, junto a vegas y valles. Se trata, sin duda, de un afloramiento de agua, similar a la *Fuente Barba* de la ladera sur de la Sierrilla de Cáceres. El mismo topónimo se repite en Lanzahíta (Ávila), Santiurde de Toranzo (Cantabria) y Valsequillo (Córdoba). Aquí la raíz **barb-* debe derivar del indoeuropeo **bher-w*, ‘brotar, fluir, hervir, borbotar, borbotear, brotar a borbotones’ (Villar, 2000: 40).

La Barbuda (Valencia del Ventoso): en una zona llana, inundable, y con abundancia de fuentes (Fuente del Viejo, Fuente de Miramiguel), en suave declive hasta el río Bodión.

Las Barberas (La Albuera, Valverde de Llerena y Mérida): en La Albuera el paraje se ubica en terreno llano, húmedo, inundable, con

varios pozos (Pozos de las Rozas, Pozo de los Veneros, Pozo de las Tapaderas), con ligera pendiente en dirección a la Rivera de la Albuera. También en una llanura, pero en la confluencia del Regato de las Garzonas y el Regato de la Viñillas, se halla el paraje *Las Barberas* en el término municipal de Valverde de Llerena, junto al Arroyo Culebra. Y entre los términos de la Roca de la Sierra y Mérida se encuentra el *Camino de Las Barberas*, que conecta los parajes Morantes (Roca de la Sierra) y *Las Barberas* (Mérida). Se trata de tierras bajas, inundables, con abundancia de agua, charcas y zonas húmedas, con hidrónimos tales como Arroyo de Valdeherrereros, Charca de la Burrera, Arroyo de los Barreros, Barro de Vacía Trojes, Barro de Alcachofar, *Barro de la Burrera*, Laguna de la Muchacha, etc. Es posible que, en estos casos, especialmente en el último, la raíz **barb-* derive del indoeuropeo **bher-* *w*, ‘brotar, fluir, hervir, borbotar, borbotear, brotar a borbotones’ (Villar, 2000: 40), empleado para el agua que brota en manantiales. También podemos conectar nuestra raíz **barb-* con la del hidrónimo *Burrera*, derivada de las bases prerromanas **bur-*, ‘brotar, borbotar’, o **bher-*, ‘surgir, moverse con violencia, hervir’ (Moralejo, 2005: 849). Lo mismo podemos decir del paraje *Las Barberas* (La Albuera), en una zona llana y baja, inundable, con abundantes pozos; y del homónimo lugar en Valverde de Llerena, llanos dedicados al cultivo del cereal, junto al paraje colindante de *El Fontanar*, indicando abundancia de agua.

Peña Barbal de Alba (Guijo de Coria): en algunos mapas, como en los catastrales, aparece denominada *Peña Bertol de Alba*. Como *Barbal*, podemos estar ante un hidrónimo, pues el paraje tiene ciertas hondonadas donde hay tres charcas, de las que la mayor se nutre de un regato con cauce estacional. *Bertol* también parece ser un hidrónimo, pues sólo dentro de la provincia cacereña conocemos la *Fuente del Bertolo* (Santiago del Campo), la *Charca Bertolo* (Membrío) o el *Vado Bertol* (Alagón del Río). Posiblemente estemos ante la misma raíz indoeuropea **bher-*, ‘borbotar’, referida al agua que brota o hierve. En cuanto al elemento *Alba*, podría ser también de origen indoeuropeo (latín *albus*, griego *ἄλφος*), que aparece como hidrónimo en ríos europeos (*Albis*, *Albe*, *Alba*, *Elbe*, etc.) y también hispanos, como el río *Alba* de Cataluña (Villar y Prósper, 2005: 435); asimismo, podría estar relacionado con la raíz preindoeuropea **alp-/*alb-*, ‘monte, altura’, más

que con el adjetivo latino *albam*, ‘blanca’, y entonces tendría el mismo valor oronímico que *Peña*.

Pozo Barbero, también llamado *Arroyo de Marqui* (Torremocha): su cauce transcurre por terrenos llanos, anegables y empantanados. La segunda denominación, *Arroyo de Marqui*, tendría además la raíz hidronímica prerromana **mar-/mor*, que vemos, por ejemplo, en el río *Marco* y el regato *Marimarco* de Cáceres, en alusión al ‘agua’ y, más concretamente, al ‘agua detenida, quieta, estancada, remansada’ (Mañas, 2016). En nuestro *Pozo Barbero* o *Arroyo de Marqui* también se quedan las aguas remansadas.

Pozo Barbero (Guijo de Coria): afloración de agua en una zona llana y húmeda, junto a la población, con hidrónimos aledaños como Fuente de la Albahaca, Fuente Nueva, Laguna de Santa María o Laguna del Piojo, que indican abundancia de agua.

Prado Barbudo (Montánchez): junto al pueblo, se trata de un prado, tierra húmeda hoy dedicada al olivar, relativamente llano, en la gran elevación que supone la Sierra de Montánchez.

Santa Bárbara (Talarrubias, Valencia del Mombuey, Fregenal de la Sierra, Cadalso, Pedroso de Acim, Badajoz, Valencia de las Torres, Plasencia). En Talarrubias está el *Arroyo de Santa Bárbara*, con una ermita Santa Bárbara en ruinas, en una pendiente que baja desde los 500 metros de El Calderero hasta los 350 del Guadiana. En Fregenal de la Sierra hallamos el paraje *Santa Bárbara* y el *Arroyo Santa Bárbara*, en suave pendiente. En Badajoz se encuentra el paraje *Santa Bárbara*, en zona llana, inundable y de regadío, junto al Arroyo de Hinojales y el río Guadiana. En Valencia de las Torres se ubica el paraje *Santa Bárbara*, zona llana con abundantes corrientes y superficies de agua. En Plasencia tenemos la *Sierra de Santa Bárbara*, con el vértice geodésico de 655 metros, desde donde bajan en fuerte declive diversos arroyos (Arroyo del Oro, Arroyo del Coto) hasta el Arroyo de Fuentidueñas, que desemboca en el río Jerte. Entre la Charca de la Nava y el Pantano del Berrocal, en el Camino del Berrocal, en Pedroso de Acim, nos topamos con la *Ermita de Santa Bárbara*, en el Valle de la Nava, al pie de una elevada y escarpada sierra que alcanza los 700 metros en la Peña del Águila. El nombre de *Santa Bárbara*, por tanto, en consonancia con el estudio etimológico realizado al principio del trabajo, se emplea o bien para indicar eleva-

ciones por cuyos declives bajan cursos de agua, o bien para señalar terrenos llanos pantanosos.

Umbría de Barbechoso (Mirabel): en la vega del *Arroyo de Barbechoso*, la umbría de la Sierra de Santa Catalina toma su nombre del arroyo. Hay una fuerte pendiente desde los más de 650 metros de la Sierra hasta los aproximadamente 500 del arroyo. A la otra caída de la Sierra, en la parte de la solana, con una pendiente similar, hay otro paraje también llamado *Barbechoso*.

Valle de Rebarbas (Santa Cruz de Paniagua): nombrado también en los mapas con los nombres de *Rebalbas* y *Revalvas*. Como el propio topónimo indica, se trata de un valle, una zona llana entre elevaciones, una especie de hondonada o vaguada, con abundante robledal, por donde transcurre el actualmente llamado Arroyo de la Higaleja. No es raro que en época medieval el término *Rivus* quedara reducido a *Ri-* o *Re-* (Bascuas, 2002: 157), por lo que es probable que el hidrónimo haya que segmentarlo en dos elementos: *Re-Barbas*, reducción de *Rivus Barbas*, que no dejaría de ser una tautología: ‘Río Barba’, esto es, ‘Río-río’.

Vega los Barberos (Valverde del Fresno): su nombre es diáfano en su primer elemento, pues se trata de un hidrónimo con significado de terreno bajo, húmedo, relativamente llano y fértil, regado por el río Erjas.

Vertiente de la Barbuda (Jaraicejo): un empinado declive por donde baja el agua desde lo alto hasta el río Almonte.

4. CONCLUSIONES

Hemos localizado numerosos topónimos (más de un centenar en España y más de una cincuentena en Extremadura) que comienzan por *Barb-* y tras los cuales creemos que se encuentra la antigua raíz indoeuropea **bar-b-*, con geminación intensiva de la consonante inicial y con distintos significados orográficos e hidronímicos: ‘elevación’, ‘valle profundo’, ‘terreno llano anegable’ e incluso ‘agua que brota o que corre’. Deben ser topónimos muy antiguos, pues sabido es que los orónimos e hidrónimos, que describen las principales características físicas del terreno o los accidentes topográficos, constituyen la más primitiva forma de toponimia y son términos que se han conservado especialmente

inalterables y resistentes al cambio lingüístico. Ello no es óbice para que, en el caso que nos ocupa, la toponimia mítica haya identificado el lexema *barb-* con el nombre común *barba* y lo haya interpretado acudiendo a la leyenda, a la etimología popular o a la metáfora, hablando así de *Barbas de Hombre* o *Barbas de Oro* o simplemente entendiendo metafóricamente que tras los términos *Barbas* y *Barbudos* se esconden montes o valles llenos de matorral y ríos con cascadas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARGENTE SÁNCHEZ, José Francisco (2018): *Toponimia Prerromana de Mallorca y Menorca*. Sevilla: Caligrama.
- BASCUAS, Edelmiro (2002): *Estudios de hidronimia paleoeuropea gallega*. Santiago de Compostela: USTC.
- CABEZA QUILES, Fernando (2008): *Toponimia de Galicia*. Vigo: Galaxia.
- CABEZA QUILES, Fernando (2014): *A toponimia celta de Galicia*. A Coruña: Toxosoutos.
- CARNOY, Albert (1955): *Dictionnaire etymologique du proto-indo-européen*. Louvain: PUL.
- ERNOUT, Alfred y MEILLET, Antoine (2001): *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (2000): *Los topónimos: sus blasones y trofeos (la toponimia mítica)*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- MADOZ, Pascual (1847): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: La Ilustración.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (2016): «Sobre los hidrónimos *Marco* y *Marimarco* de Cáceres». *Anuario de Estudios Filológicos*, 39, 343-347 (<https://dehesa.unex.es/handle/10662/7155>).
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (2021): «Algunos casos de toponimia mariana en Extremadura». *Caurensia*, 16, 501-529 (<https://doi.org/10.17398/2340-4256.16.501>).
- MORALEJO, Juan José (2005): «Hidrónimos galaicos con sufijo *-antia*». *Palaeohispanica*, 5 (*Acta Palaeohispanica IX*), 837-860.
- NÈGRE, Ernest (1990): *Toponymie générale de la France*, vol. I. Genève: Droz.
- POKORNY, Julius (1959): *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, vol. I. Bern: Francke.

RIVAS QUINTAS, Elixio (1982): *Toponimia de Marín*. Santiago de Compostela: USTC.

ROSTAING, Charles (1950): *Essai sur la toponymie de la Provence*. Paris: Laffitte.

VILLAR, Francisco (2000): *Indoeuropeos y no indoeuropeos en la Hispania prerromana*. Salamanca: EUSAL.

VILLAR, Francisco y PRÓSPER, Blanca M.^a (2005): *Vascos, celtas e indoeuropeos. Genes y lenguas*. Salamanca: EUSAL.

Manuel MAÑAS NÚÑEZ

Universidad de Extremadura

mmanas@unex.es

<https://orcid.org/0000-0001-7351-0077>

EL FUTURO DE SUBJUNTIVO (TIEMPO Y MODO): UNA REVISIÓN DE SU TRATAMIENTO EN LAS GRAMÁTICAS ESPAÑOLAS

IGNACIO VÁZQUEZ DIÉGUEZ
Universidade da Beira Interior

Resumen

El objetivo de este texto se centra en revisar el tratamiento que ha recibido el tiempo verbal correspondiente al futuro de subjuntivo, así como el modo, en las gramáticas españolas. Dado que no se puede exponer el tratamiento de cada una de ellas, se han escogido algunas representativas de cada período (desde Nebrija [1492] hasta la más actual de la Real Academia Española [2009]). Considerado hoy un tiempo verbal arcaico, tuvo su importancia en épocas pasadas y todavía goza de cierta vitalidad en algunas zonas americanas, así como en el lenguaje jurídico-administrativo; merece, por tanto, ser reconocido y no ser tratado como un fósil.

Palabras clave: futuro de subjuntivo, modo subjuntivo, español, gramáticas, revisión.

THE FUTURE OF SUBJUNCTIVE (TENSE AND MOOD): A REVIEW OF ITS TREATMENT IN SPANISH GRAMMARS

Abstract

The objective of this text focuses on reviewing the treatment of the verb tense corresponding to the future subjunctive, as well as the mood, in Spanish grammars. Since not all of them can be exhibited, we have chosen some representative ones from each period (from Nebrija [1492] to the most current one from the Real Academia Española [2009]). Considered today an archaic verb tense, it had its importance in past times and still enjoys a certain vitality in some American areas, as well as in legal-administrative language; it deserves, therefore, to be recognized and not to be treated as a fossil.

Keywords: Future subjunctive, Subjunctive mood, Spanish, Grammars, Review.

1. INTRODUCCIÓN

Dicen todas las gramáticas que hoy los tiempos correspondientes a los dos futuros de subjuntivo prácticamente no se utilizan en la lengua oral; en la escrita, permanecen en el lenguaje jurídico y en algunos refranes fosilizados. Ya desde el barroco, sus usos se vieron sustituidos por los cuatro restantes tiempos del mismo modo, salvo en las subordinadas condicionales introducidas por *si*, en las que funciona el indicativo (ind.). Este hecho provoca curiosidad, dado que muchas de las gramáticas existentes utilizan, precisamente, las oraciones condicionales para explicar el futuro de subjuntivo (fut. subj.). En este estudio, se pretende hacer un recorrido por algunas de las principales gramáticas del español para verificar cómo es introducido y explicado. Inevitablemente, escribir sobre este tiempo verbal conlleva hacerlo también sobre el modo (categoría gramatical) en el que tradicionalmente se ha inscrito; por lo tanto, el resultado final del estudio ofrece apuntes acerca de ambos elementos, el tiempo y el modo. El tema presenta interés desde el punto de vista historiográfico, pero también desde una perspectiva actual, pues afecta a la didáctica de la lengua: cómo se enseña el modo subj. y qué se debe hacer ante el futuro de ese modo. Por otro lado, en lo que respecta al futuro, no se puede olvidar la enseñanza del español como lengua extranjera, ya que cualquier estudiante o lector interesado puede encontrarlo en textos de diferentes ámbitos (literatura, lenguaje administrativo, diplomacia, español para los negocios, etc.) y conviene ser conocido.

2. EL TIEMPO Y EL MODO. EL SUBJUNTIVO

Al escribir sobre el fut. subj., salen a la luz dos nociones: tiempo (fut.) y modo (subj.). Sin pretender hacer una revisión profunda acerca del significado de tiempo y modo verbales, sí haremos alguna incursión esencial para poder situar el objeto de estudio. Así, en el *Diccionario de la lengua española* [DLE] (RAE, 2014) se lee lo siguiente en el lema *tiempo*: «Gram. Categoría gramatical deíctica que permite localizar la acción, el proceso o el estado denotados por un verbo a partir de su relación con el momento del habla con otro punto temporal». En *futuro*, leemos: «Gram. Tiempo que sitúa la acción, el proceso o el estado

expresados por el verbo en un punto posterior al momento del habla». Para *modo*, el *DLE* ofrece: «*Gram.* Categoría gramatical que se expresa en el verbo mediante flexión, y manifiesta, entre otros valores, la actitud del hablante hacia lo enunciado o la dependencia sintáctica en algunas clases de subordinadas». Dentro de la misma entrada leemos: «indicativo. *Gram.* modo con que se marca lo expresado por el predicado como información real» y «subjuntivo. *Gram.* modo con que se marca lo expresado por el predicado como información virtual, inespecífica, no verificada o no experimentada».

Si nos remontamos al latín, Bassols (2015: 193) apunta que el valor temporal atribuido a los tiempos verbales solo funciona en el ind., en los otros modos, «no expresan ninguna idea temporal definida ni precisa». Afina más y afirma que «originariamente los llamados tiempos del verbo expresaban no el tiempo, sino el aspecto o modo de desarrollar la acción». Al respecto, se lee que el subj. latino «expresa dos ideas fundamentales: volición y deseo. De ellas derivan los restantes matices que con este modo pueden expresarse (posibilidad, irrealidad, mandato, prohibición, etc.)» (Bassols, 2015: 194, 211).

Centrándonos en las lenguas románicas, Posner (1998) reflexiona sobre la idea del modo subj. y afirma que todas presentan la distinción ind./subj. y este último modo apenas se emplea en oraciones principales, sí en las subordinadas. Se trata de una «*servitude grammaticale*, que sirve para reforzar el significado del verbo o conjunción regentes» (Posner, 1998: 188), normalmente con el sentido de volición o falta de certidumbre.

Son interesantes las palabras de Hernández Alonso (1984: 282) en relación con las posiciones principales al definir el modo subj.:

Podemos agrupar todas las interpretaciones de los modos en dos grandes apartados: las que adoptan un solo criterio como base diacrítica y definidora de este morfema; y las que conjuntan varios criterios. [...] Entre los que adoptan un solo criterio, a) unos optan por la *inflexión* del verbo como base distintiva, llegando a denominar al subjuntivo *modo de subordinación* (Bello y Badía Margarit, entre otros); y b) un segundo grupo de autores que prefieren el criterio de *actitud mental del hablante ante el enunciado y el oyente*, bien manteniéndose en el nivel lingüístico,

apoyándolo sobre la oposición *subjetividad / objetividad*, bien bajando a subdistinciones (Gili Gaya, Alarcos Llorach, etc.).

3. EL FUTURO DE SUBJUNTIVO. USOS

Antes de entrar en la explicación que ofrecen las gramáticas, será interesante ver cómo se ha tratado en los manuales de historia de la lengua. Lapesa (1981: 403) lo presenta, precisamente, a partir de las subordinadas condicionales (lo llama “futuro hipotético”): «En un principio la hipótesis futura se construía con el presente de ind. (“si yo *bivo*, doblar vos he la soldada”, Mio Cid) o con el fut. subj. si se acentuaba la idea de contingencia (“si yo *visquier*, ser vos han dobladas”)). Penny (1993: 200) ofrece información más extensa, no se detiene solamente en las condicionales («si viniere, se lo daré»), añade su uso en las adjetivas con antecedente indefinido («los que quisieren hacerlo») y las temporales («cuando llegare, se lo daré»), siempre que dependiesen de un verbo principal en presente (pres.), o fut. Sin embargo, en estos casos ya alternaba con el pres. ind. (condicionales) o subj. (el resto) («venga lo que viniere»~«venga lo que venga»). Proceso igual sufrió el fut. perfecto subj.

Edelmann (2010) consigna tres principios que lo caracterizan: (i) distribución sintáctica reducida, (ii) puede ser sustituido por el pres. subj. y por el pres. ind. (en las subordinadas condicionales introducidas por *si*) y (iii) es un tiempo que remite a eventos y acciones hipotéticas; presenta matices de eventualidad y posibilidad.

El pres. subj. localiza la situación expresada en el pres. o en el fut., y denota aspecto imperfectivo; el fut. subj. (que puede hacer referencia a situaciones hipotéticas) solo se refiere al fut. y también denota aspecto imperfectivo. Observamos que la gran diferencia entre estos dos tiempos está en la indicación de la temporalidad (simultaneidad, anterioridad o posterioridad). Así, cuando la acción de la principal es anterior a la de la subordinada <pral.1>, solo se puede utilizar el *pres. subj.*; cuando la acción de la principal es posterior a la de la subordinada <pral.2>, se puede utilizar el *fut. subj.* o el *pres. subj.* (salvo en las condicionales reales, que funcionan con el *fut. subj.* o con el pres. ind.) y lo mismo

acontece con la simultaneidad (que contiene un matiz condicional). Véase ese paradigma aplicado a todas las subordinadas¹:

- (1) Convendrá<pral.1> que *vengas*<sub.2>. Sustantiva.
- (2) Podrán salir<pral.2> los que *acaben* / *acabaren*<sub.1> Adjetiva.
- (3) No saldremos<pral.2> mientras *siga* / *siguiere* lloviendo<sub.2>. Adverbial, temporal, simultaneidad.
- (4) Te llamaré<pral.2> cuando *pueda* / *pudiere*<sub.1>. Adv., temp., general.
- (5) Llámame<pral.2> después de que se *vayan* / se *fueren*<sub.1> Adv., temp., posterioridad.
- (6) Pon la mesa<pral.1> antes de que *lleguen*<sub.2> Adv., temp., anterioridad.
- (7) Lo haré<pral.2> como me *digan* / *dijeren*<sub.1> Adv., modal.
- (8) Aparcaré<pral.2> donde *encuentre* / *encontrare* un sitio<sub.1> Adv., locativa.
- (9) Te llamaré<pral.1> para que me *ayudes*<sub.2> Adv., final.
- (10) No iré a la fiesta<pral.2>, aunque me *invite* / *invitare*<sub.1> Adv., concesiva.
- (11) Te llamaré<pral.2> si puedo / *pudiere*<sub.1> Adv., condicional.

Las condicionales son más complicadas porque, aunque marquen la contingencia, la hipótesis puede ser real y ese uso ya venía construido en pres. ind. desde el latín.

Muchas son las tentativas de explicar el declive y (casi) desaparición del uso del fut. subj., pero, parece claro que, al poder expresar los mismos matices y valores, el pres. subj. haya sustituido al fut. del mismo modo

¹ Léase a De Angulo (2012) para entender la cronología de las subordinadas. Se han consultado el CORDE y el CDHE para verificar la datación de algunos nexos usados hoy y que no aceptarían fut. subj. porque entraron en la lengua cuando este tiempo ya era desusado. Así, en las concesivas, *a pesar de que* y *aun cuando* se datan en el s. XIX y *pese a que*, en el s. XX, frente a *aunque*, del s. XIII. En las condicionales, *en el caso de que* se data en el s. XVIII, frente a *si*, *excepto si* y *salvo si*, del s. XIII. Adverbiales causales y consecutivas se construyen con indicativo normalmente.

(además del pres. ind. en las condicionales con *si*, cuando expresan un hecho tenido como real).

4. TRATAMIENTO EN LAS GRAMÁTICAS

Se revisan setenta y ocho obras (citadas en el apartado «tratados gramaticales» en orden cronológico y referidos por el apellido del autor o editorial). Para su selección, se han utilizado los trabajos de Medina López (1992) y Gómez Asencio (2001); se han añadido las treintaseis obras publicadas por la RAE².

Ateniéndonos a las dos posiciones presentadas por Hernández Alonso (1984), citado anteriormente, las primeras gramáticas explican el modo subj. desde una perspectiva formal (sintáctica) y se refieren a los tiempos futuros en relación con el latín.

El tratado inaugural de Nebrija (1492), al referirse al modo, afirma que: «Subiũctivo modo es aquel por el qual jũtamos un verbo cõ otro: por q̃ subjũgere es aiũtar». Hablando de los tiempos, sin especificar nada sobre su uso, apunta: «Uenidero se llama en el qual alguna cosa se a de hazer. El indicativo τ subjũctivo tienen todos cinco tiẽpos». Siguen el mismo modelo Anónima (1555)³, Meurier (1558), Villalón (1558), Anónima (1559), Alessandri (1560), Corro (1590), Percyvall (1591), Oudin (1597), Minsheu (1599), Sanford (1611), Jiménez Patón (1614) –no considera los fut. subj. (aunque los utiliza)–, Doergangk (1614) y Luna (1616).

Correas (1625: 159) sigue los planteamientos anteriores, pero se destaca dando un apunte sobre la actitud; dice sobre los modos: «son dos en la diferenzia de los tiempos: *Demostrativo* ó *Indicativo*, qe demuestra zierta i libremente, [...] *Subjuntivo* qe habla condizionalmente i depende

² Desde 1771 (1.^a ed.) su título *Gramática de la lengua castellana* se mantiene hasta 1920; cambia en 1924 a *Gramática de la lengua española* y en 2009-2011 a *Nueva gramática de la lengua española*.

³ Los siglos XVI, XVII y XVIII elaboraron gramáticas al servicio de la enseñanza y el aprendizaje del español por y para extranjeros debido a la preponderancia del idioma en Europa.

del Demostrativo, i no puede estar sin él». Sobre el fut. subj. dice que «es vago i condizional: *El que trabajare, medrará*» (178).

La gramática de Villar (1651) recupera la tendencia de Nebrija, así como los trabajos de Franciosini (1707), Sobrino (1717), Martínez Gómez-Gayoso (1743) –quien dice que el modo subj. es el que actúa «juntandose à varias partículas antepuestas» (124) y presenta los dos fut. subj.; cabe decir que la 1.^a ed. de la *GLC* de la RAE se parece mucho a esta– y Feliú (1769).

RAE (1771: 62)⁴ apunta que «*Subjuntivo*, [es] el que necesita juntarse con otro verbo expreso ó suplido que perfeccione el sentido de la oración». Comienza a verse en ese sintagma *que perfeccione el sentido* una puerta abierta hacia la interpretación semántica. Se presentan los dos tiempos del fut. subj., sin especificar usos, se sobreentienden en la explicación del modo subj.: «Los tiempos del subjuntivo, á excepcion del pretérito imperfecto, no tienen particularidad que notar, sino atender á las variaciones precisas de la conjugación» (66).

Jovellanos (1795: 108) asume esa tendencia. Todas las circunstancias contenidas en los verbos pueden expresarse de varios modos: «cuando las indicamos ó manifestamos directamente, hablamos en el modo ind.; [...] cuando las expresamos bajo la forma de una condicion ó con subordinacion á alguna cosa á que se hace referencia, en el subjuntivo». Se nombran los tiempos fut. subj. sin explicación.

RAE (1796) sigue los parámetros de las eds. anteriores. Las obras siguientes, aun mostrando claramente la idea sintáctica (subordinación), dejan entrever el elemento semántico: Calleja (1818); Salvá (1830: 50), que, al hablar de los modos y tiempos, dice que «el *subjuntivo* tiene que ir unido á otro verbo, bien explícito, bien sobrentendido, que lo determina, y con el cual se enlaza por medio de alguna partícula conjuntiva»; Saqueniza (1832) y Martínez de Noboa (1839) presentan el modo subj. en su función sintáctica y nombran los fut. subj. sin más información; y Martínez López (1841: 89), para quien el modo subj. «presenta su accion subordinada á la de otro verbo antecedente. [...] Todos los tiempos de este modo son de Futuro».

⁴ Hay treintaseis eds. de la gramática de la RAE (1771-2009). Garrido Vilchez (2008) explica en detalle su cronología. RAE (1772) y RAE (1781) son reeds. de RAE (1771).

Bello (1847: 137) presenta el modo subj. como el propio de la subordinación, que se da bajo unas circunstancias semánticas determinadas. Afirma que este modo «subordinándose o pudiéndose subordinar a palabras o frases que expresan *mandato, ruego, consejo, permisión*, en una palabra, *deseo* (y lo mismo las ideas contrarias), significa la cosa mandada, rogada...». Bello llama fut. subj. a la forma *cantare* y ante-presente y ante-fut. subj. a *hubiere cantado*. Describe sus usos (coincidentes con los de la lengua en etapas antiguas) sin afirmar que son formas en retroceso o inusitadas.

Las siguientes obras académicas redundan en la información de las eds. anteriores, sin, no obstante, dar entrada al elemento semántico que aparece en aquellas. Son RAE (1854) –para los fut., se lee (50), lo mismo que en la RAE (1796: 94)–, RAE (1858)⁵ –aun siendo una nueva ed., presenta la misma información que la precedente– y RAE (1870) –una nueva ed. igual a las anteriores⁶–.

Las gramáticas que se presentan a continuación muestran ya, claramente, el avance de la posición semántica, junto a la sintáctica, en la definición del modo subj. y de los tiempos fut. asociados. En el ámbito no académico, aparece Salleras (1876: 161), quien apunta: «La forma *escribiere* y la expresion *hubiere escrito* suelen ser dubitativas, es decir, indican que se duda acerca de la realizacion del futuro que anuncian». En la esfera académica, en RAE (1880: 64)⁷ se lee que el modo subj. «no expresa nunca por sí solo, como el indicativo, afirmaciones absolutas», que su «sentido es optativo, desiderativo ó condicional» y que, por esa razón no suele usarse «sin otro verbo», aunque también añade que los verbos regentes «van las más de las veces acompañados de alguna conjunción, que enlaza ambas oraciones»; para explicar los tiempos, apunta que «el futuro imperfecto de subjuntivo y el perfecto, que no es tan usado, obran también como regentes, y llevan el regido tan sólo á presente y futuro imperfecto de indicativo y al imperativo» (259). En

⁵ RAE (1862), RAE (1864), RAE (1865), RAE (1866) y RAE (1867) son reimpressiones de RAE (1858).

⁶ RAE (1874) y RAE (1878) son reimpressiones de RAE (1870).

⁷ RAE (1883), RAE (1885), RAE (1888), RAE (1890), RAE (1895), RAE (1900) y, ya del siglo XX, RAE (1901), son reimpressiones de RAE (1880).

cuanto a RAE (1904)⁸, RAE (1911)⁹ y RAE (1917), se aporta la misma información que aquí.

RAE (1920: 187)¹⁰ presenta la parte dedicada a la sintaxis más desarrollada: «El *indicativo* expresa el hecho como real y objetivo; el *subjuntivo*, lo expresa como un deseo, o como dependiente y subordinado a otro hecho indicado por uno cualquiera de los otros modos». Se dice que el fut. imperfecto subj. enuncia el hecho como no acabado, y contingente, referido ya al pres., ya al fut.: «Sólo se usa en oraciones condicionales de condición posible, y en las temporales y de relativo a ellas equivalentes» (297). El compuesto es menos usado, «denota el hecho como acabado, y se usa en oraciones temporales y en condicionales y de relativo con valor condicional» (297).

Por su parte, los siguientes autores asumen las dos perspectivas: Rafael Seco (1930: 86) escribe que el subj. presenta la acción «como una simple idea en la mente de la persona que habla». Dice que «el *futuro imperfecto* –hablare– expresa una acción no acabada, en presente o en futuro [...]. Es tiempo poco usado: su sentido hipotético va olvidándose poco a poco» (96). Y el *fut. perfecto* enuncia el hecho fut. como acabado con relación a otro fut. Alonso y Henríquez (1938-39: 107) apuntan que, con el subj., se presenta el hecho como un deseo, «además, el subjuntivo es el modo especial de la subordinación». Consideran los dos fut. subj. (añaden, entre paréntesis, la nomenclatura de Bello), sin explicación sobre su uso. Gili Gaya (1943: 108) afirma que definir el modo subj. es difícil porque su uso se ha ensanchado o restringido «más allá o más acá de los límites que señala la clasificación lógica, y aun psicológica, de los juicios». Aun teniendo en cuenta los valores semánticos clásicos, lo supedita a la subordinación. En relación con los tiempos, apunta que el empleo de estos dos es tan raro en la lengua moderna, que en la práctica puede decirse «que han desaparecido de la conjugación española» (183). Alarcos (1951: 109) indica que «El *modo* es un morfema extenso cuyo contenido está basado en los contrastes de *no realización/realización* y de *realización deseada/negación de realización deseada*» y que las formas que indican no realización son de subj, pero no contempla el fut. subj.

⁸ RAE (1906), RAE (1908) y RAE (1909) son reimpressiones de RAE (1904).

⁹ RAE (1913) y RAE (1916) son reimpressiones de RAE (1911).

¹⁰ RAE (1924), RAE (1928) y RAE (1931) son reimpressiones de RAE (1920).

Manuel Seco (1972: 271-273) reflexiona sobre la actitud del hablante en la categoría modo y dice que «el “real” se llama modo *indicativo*; el modo “no real” se llama *subjuntivo*; y el modo “pro-real” se llama *imperativo*». Además, perfila la cuestión fundamental, al afirmar que «lo único que indican los tiempos verbales del subjuntivo es la “anterioridad”, o la “no anterioridad” del hecho con respecto al verbo principal de la oración». Apunta que los fut. subj. son un caso aparte (se emplean para exponer una “condición futura”) e indica su uso anticuado.

Nuevamente en el ámbito académico, el *Esbozo* (RAE, 1973: 454) aporta información histórica y afirma que «la gramática estructural moderna mira las formas modales del subj. y del ind. como expresivas de la oposición *no realidad / realidad*». Da a entender que esta oposición (elemento semántico que se ha ido anunciando a lo largo de las gramáticas desde el siglo XIX, sobre todo) no siempre se ha tenido en cuenta. En relación con el fut. subj., se lee que el simple «enuncia el hecho como no acabado, y siempre como contingente» (481), el perfecto expresa acción acabada y contingente, aunque ambos han desaparecido del habla coloquial moderna. Otros trabajos de finales del siglo XX contemplan estas dos posiciones, como veremos a continuación.

Marcos Marín (1972) indica en esta obra, precedente de Marcos Marín (1980), que el subj. es el modo de la irrealidad y de la subordinación. Afirma que el fut. subj. es un tiempo muerto en la conjugación española.

Alcina y Blecua (1975: 756) afirman que a criterios de tipo formal se suelen añadir otros de tipo psicológico y semántico. Las formas del subj. son «las únicas posibles tras la expresión de un verbo de voluntad o deseo seguido de *que* anunciativo, o de la interjección *ojalá*». Semánticamente pueden subordinarse a verbos de duda, deseo, ruego, etc. Añaden que: «Las formas del modo subjuntivo se han interpretado también como las formas de la irrealidad frente al indicativo que sirve para enunciar lo cierto, verdadero o falso, real o supuesto». Los futuros presentan características particulares y corresponden a un pres. y a un fut. en las expresiones de tipo condicional, aunque son formas poco empleadas.

Hernández Alonso (1984: 346), como se ha indicado al principio de estas páginas, hace un estudio de las dos posturas más comunes en torno

al subj. En relación con el fut., dice que «apenas se usan en el español actual».

Marcos Marín (1980: 262) escribe que el subj. es «el modo de la irrealidad y de la suboración introducida por conjunción (aunque no únicamente)». Para los tiempos fut., dice: «La forma *cantare* era un fut., hipotético o en subordinación temporal, cuyos significados han sido recubiertos por el presente de ind., por el pretérito de subj. o por el pres. de subj.» (264). La forma compuesta también dejó de ser necesaria y sustituida por los otros compuestos del subjuntivo.

En Larousse Planeta (1994: 83) se indica que el modo subj. «no presenta una acción real, sino condicionada: expresa deseos, dudas, temores del hablante. También es rasgo de subordinación a otro verbo». El fut. subj. no se nombra.

Alarcos (1994: 152) escribe que «En su manera de designar, el indicativo “indica”, señala una determinada noción; el subjuntivo alude a un comportamiento sintáctico (se subordina a algo)». Afirma que el subj. «es el modo de menor capacidad de aplicación y señala el carácter ficticio, no real, de lo que denota el significado de la raíz verbal» (154). En relación con los tiempos, se dice que son arcaísmos de la lengua escrita, sustituidos por el pres. de subj. o por el de ind.

En Llorens (1998: 61) se lee que «si el hablante se expresa subjetivizando lo que explica, mediante articulaciones de duda, deseo, temor... hará uso del modo subj., el de la no realidad, de la representación mental», y que los fut. subj. «son tiempos relativos que sirven para expresar una acción venidera posible. Prácticamente no se utilizan y únicamente se conservan en el lenguaje jurídico» (66).

En Bosque y Demonte (1999), la explicación más generalizada acerca del alcance de la oposición existente entre ind. y subj. radica en que «el indicativo se utiliza cuando hay aserción, mientras que el subjuntivo es el modo que se emplea cuando no hay aserción o esta no resulta suficientemente independizada» (3219 [Ridruejo]). En relación con el fut. subj., se lee que «es un arcaísmo gramatical que hoy día apenas si aparece residualmente en el lenguaje jurídico, en alguna construcción fija tipo *sea lo que fuere* o en estilos deliberadamente solemnes» (2922 [Rojo & Veiga]) y se atesta el inicio de su declive en la primera mitad del

siglo XVI (en España). En la lengua literaria, es frecuente hasta el siglo XVII y decae en el XVIII.

En Larousse RBA (2000: 78) se afirma que el modo subj. «no presenta una acción real, sino condicionada: expresa deseos, dudas, temores». Nada hay del fut. subj.

Finalmente, en la obra académica más actual, RAE y ASELE (2009-2011: I, 1812), se acogen las dos posiciones, pero se matiza el elemento semántico tradicional. Ante el concepto de modo, se dice que, de acuerdo con la tradición, indica la actitud del hablante ante la información proporcionada. Con todo, se reconoce que ese concepto de actitud es impreciso y que la oposición semántica (ind.: certeza, realidad, actualidad / subj.: incertidumbre, virtualidad, no actualidad) no siempre funciona. La idea principal subyacente indica que el subj. es el modo dependiente por antonomasia en la subordinación, y en cuanto a los fut. subj., solo aparecen «en las prótasis condicionales y concesivas, en las oraciones de relativo (especialmente las relativas libres) y en el término de algunas conjunciones subordinantes», sin especificar cuáles. Se apunta que el fut. simple de subj. «comenzó a perder vitalidad a partir del siglo xiv, pero fue a partir de la segunda parte del siglo xvi cuando se redujo considerablemente su uso, hasta perder casi toda su vigencia en la época barroca». Hasta entrado el siglo xx, los gramáticos siguieron recomendando su uso para expresar lo contingente o lo conjetural. Poco a poco se fue sustituyendo por el pretérito imperfecto de subj., pero también por el pres. ind.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Ante los datos expuestos, cabe hacer diferentes consideraciones en torno al modo subj. (i) y al tiempo fut. de ese modo (ii).

(i) En relación con la noción de modo subj., las gramáticas consideradas se dividen en las dos posiciones conocidas (formal y semántica/psicológica). Siguen la consideración formal prácticamente todas hasta finales del siglo XVIII, cuando comienza a introducirse la idea de la actitud del hablante. A lo largo del siglo XX, ambas posturas

se consideran unidas y solo en las obras más actuales se matiza esa unión.

Es interesante observar al respecto la información ofrecida por los diccionarios de cada época, sobre todo los académicos, ya que, muchas veces, no van de la mano con la gramática y las definiciones fluctúan. Se nota que estamos ante un tema que se está fijando. Así, el *Diccionario de autoridades* (RAE, 1726-1739) define *modo* diciendo que «En la Gramatica es la diferencia de conjugarse los verbos, para explicar la diversidad de tiempos ú afectos». Esa definición se mantiene hasta la 7.^a ed. (RAE, 1832), en la que se lee «La diferencia de conjugarse los verbos segun la accion se enuncia, se manda, se desea, se considera subordinada á alguna circunstancia ó se toma absolutamente», introduciendo la perspectiva semántica insinuada en *Autoridades*. En la 12.^a ed. (RAE, 1884), se lee «Cada una de las distintas maneras generales de manifestarse la significación del verbo». En el *Diccionario manual* (RAE, 1984b) ya se define como «Categoría gramatical que expresa la actitud del hablante con respecto a la acción del verbo». En la 22.^a ed. (RAE, 2001) se dice que es «Categoría gramatical del verbo expresada mediante flexión, que manifiesta la actitud del hablante hacia lo enunciado o la dependencia de algunas clases de subordinación».

El lema *subjuntivo* se define en RAE (1726-1739) como «uno de los modos de conjugar los verbos. Díxose assi, porque regularmente se rige de otra oración». Aquí nada vemos relacionado con los afectos (que aparece en la entrada *modo*), como tampoco en la primera gramática de la regia institución. Se mantiene esa definición hasta la 6.^a ed. (RAE, 1822), en la que se dice que es «Modo del verbo que necesita otro verbo antecedente expreso ó suplido á que se junta para tener entera y completa su significacion». En la 12.^a ed. (RAE, 1884) se lee «generalmente necesita juntarse á otro verbo para tener significación determinada y cabal», definición que perdura hasta la 20.^a ed. (RAE, 1984a), en la que se da un apunte histórico: «En la gramática tradicional, el del verbo con significación de duda, posibilidad o deseo, llamado subjuntivo porque dicho modo se usaba en oraciones subordinadas». En RAE (2001), se define como «El que manifiesta lo expresado por el verbo con marcas que indican la subjetividad», y la ed. actual ya ha sido indicada en la introducción, con la misma idea.

Retomando el estudio de Bassols (2015: 211), si bien se afirmó que el subj. latino expresaba básicamente volición y deseo (y de ellas derivaban los demás matices), también se señala que:

[...] desde el período arcaico es poco usado el subjuntivo en muchas de las acepciones que hemos reseñado, y probablemente hubiese acabado por desaparecer del paradigma (como los casos de la declinación) si no hubiese sido utilizado como un medio para caracterizar las oraciones subordinadas en oposición a las principales. Este uso del subjuntivo sin valor modal de ninguna clase y como simple instrumento de subordinación va ganando terreno constantemente a partir del período arcaico.

Por otro lado, Posner (1998: 185) expone el peso que la gramática latina ha ejercido sobre las lenguas romances, «la discusión metalingüística venía arrojada, hasta hace muy poco, en los términos de la tradición grecolatina», la lengua vulgar tenía que aspirar al nivel que poseía el latín para ser aceptable como lengua de cultura.

(ii) En relación con la noción de futuro, en RAE (1726-1739) se dice: «En la Gramatica Latina es uno de los tres tiempos del verbo, con que se significa lo venidero», definición que se mantiene prácticamente intacta hasta la 12.^a ed. (RAE, 1884): «Tiempo del verbo, con que se denota lo que ha de ser ó suceder. Así en el modo indicativo como en el subjuntivo se divide en dos, imperfecto y perfecto». En RAE (1914) se lee «[t. futuro] El que sirve para denotar la acción que no ha sucedido todavía». Perdura hasta RAE (2001): «Tiempo que sirve para denotar una acción, un proceso o un estado de cosas posteriores al momento en que se habla. *Amaré, habré amado, amare, hubiere amado*».

Los diccionarios, generalmente, no suelen dar explicaciones sintácticas acerca del uso de una categoría verbal y, de este modo, los consultados responden a ese principio. En el caso propuesto, como el lema *futuro* (tiempo verbal) se define con referencia a la temporalidad, el acto se desarrollará con posterioridad al momento del habla. Por su parte, las gramáticas vistas encaran el tiempo verbal futuro de la misma manera, lo que es venidero, lo que está por venir.

Los primeros trabajos, desde Nebrija (1492) hasta Sobrino (1717), presentan los modos y los tiempos según la tradición latina (lengua que

carecía de fut. subj.; lo asimilan al fut. anterior *fuero, fueris...*) y utilizan conjunciones (predominan *si* y *cuando*) para ejemplificarlo. Las gramáticas extranjeras lo traducen por fut. compuesto de ind.

Martínez Gómez-Gayoso (1743) expone los tiempos, sin más información. Siguen su pauta Feliú (1769) y RAE (1771). Dicen, con relación a los tiempos del subj., que, salvando las diferencias de modo, se deben aplicar las mismas reglas que a los del ind. Las eds. siguientes hasta RAE (1878) son iguales.

De Jovellanos (1795) a Salleras (1876), pasando por Bello (1847), se nombran los tiempos de fut. En el caso de Bello, los fut. subj. reciben nombres distintos y se explica algo más sobre su uso que en las gramáticas precedentes.

RAE (1880: 259) expone algunos casos donde actúa, pero acaba diciendo: «No es posible, sin dar á este libro más extensión de la conveniente, explicar todas las variantes de construcción de estas oraciones. La significación y tiempo del verbo regente lo indicarán en cada caso». Todas las eds. que aparecen después hasta RAE (1931) mantienen la misma información.

Seco (1930) define los fut. subj. y señala que su característica principal es su sentido hipotético, pero no hay un tratado de sintaxis que indique su uso en la subordinación. Este hecho se ha ido repitiendo a lo largo de todos los trabajos expuestos, con excepción parcial de Bello. Seco apunta, además, que son tiempos poco usados, afirmación que se repetirá en las siguientes obras.

Alonso y Henríquez (1938-39) nombran los fut. subj., pero nada dicen sobre su uso. Gili Gaya (1943) explica los fut. subj., también su empleo y destaca el poco uso que tienen en la lengua, así como su sustitución por el pres. subj. (excepto en las condicionales con *si*). Siguen su pauta, con diferentes grados de explicación (más o menos detalladas), Alarcos, Seco, RAE, Marcos Marín, Alcina y Bleuca... Merecen destacarse dos obras de este repertorio, Bosque y Demonte (1999) y RAE y ASELE (2009-2011). Ambas dedican extensos capítulos a los fut. subj., se exponen los hechos históricos, las causas del declive y los usos sintácticos (pasados y) actuales.

En definitiva, a lo largo del tiempo, los tratados gramaticales se han ido depurando para poder definir el fut. subj. y explicar sus usos

sintácticos (utilizando, o no, características semánticas, y ahí se entra en el modo). Solo en los últimos tiempos se consigue entender, aunque creemos que se debería especificar mejor, la casuística sintáctica del tiempo en cuestión.

Queremos añadir aún que los diferentes tratados que han ido redundando en la idea de la hipótesis que marca el fut. subj. se recogen en las palabras anteriormente leídas de Seco (1972), con nueva ed. en 1999: «Los futuros de subjuntivo (futuro [imperfecto]: *terminare*; antefuturo [perfecto]: *hubiere terminado*) [...] se emplean solo para exponer una “condición futura”» (274). Parece que toda la subordinación del fut. subj. se reduce a una categoría global de condición, de hipótesis. Así, las frases anteriormente vistas, aunque marquen concesión, temporalidad, modo, etc., indicarían una condición subyacente (No saldremos mientras *siga* / *siguiere* lloviendo > No saldremos si sigue lloviendo; Te llamaré *cuando salgan* / *salieren* > Si salen, te llamo; etc.). Esa idea, junto a la temporalidad (simultaneidad y posterioridad de la acción de la oración subordinada tras la de la principal) ayuda a entender el uso del fut. subj. cuando se estudia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Tratados gramaticales en orden cronológico

1. NEBRIJA, Elio Antonio de (1492): *Gramatica de la lengua castellana*. Salamanca: s.n.
2. ANÓNIMA (1555): *Útil y breve institución para aprender los principios y fundamentos de la lengua Hespañola*. Lovaina: B. Gravius.
3. MEURIER, Gabriel (1558): *Conjugaisons, regles & Instructions, mout propres & necessairement requises pour ceux qui désirent apprendre François, espagnol, italien & flamen*. Amberes: Vuaeberghe.
4. VILLALÓN, Cristóbal (1558): *Gramática Castellana. Arte breue y compendiosa para saber hablar y escreuir en la lengua castellana congrua y deçentemente*. Amberes: Simón.
5. ANÓNIMA (1559): *Gramática de la lengua vulgar de España*. Lovaina: Bartholomaeus Gravius.
6. ALESSANDRI, Giovanni (1560): *Il parangone della lingua toscana e castigliana*. Nápoles: Cancer.

7. CORRO, Antonio de (1590): *The Spanish Grammer*. Londres: Wolfe.
8. PERCYVALL, Richard (1591): *Bibliotheca Hispanica. Containing a Grammar...* Londres: J. Jackson.
9. OUDIN, César (1597): *Grammaire et observations de la langue Espagnole recueillies et mises en François*. París: M. Orry.
10. MINSHEU, John (1599): *A Spanish Grammar*. Londres: Bollifant.
11. SANFORD, John (1611): *Προπύλαιον, or An entrance to the Spanish tongue*. Londres: Haveland.
12. JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé (1614): *Instituciones de la Gramática Española*. Baeza: P. de la Cuesta.
13. DOERGANGK, Heinrich (1614): *Die Institutiones in linguam hispanicam*. Colonia: Brachel.
14. LUNA, Juan de (1616 [1623]): *Arte breve y conpendiosa para aprender a leer, escribir, pronunciar, y hablar la Lengua Española*. París-Londres: J. Guillermo.
15. CORREAS, Gonzalo (1625 [1903]): *Arte de la lengua Española Castellana*. Madrid: R. Fé-Conde de la Viñaza.
16. VILLAR, Juan (1651): *Arte de la lengua española reducida a reglas y preceptos de rigurosa gramática*. Valencia: F. Verengel.
17. FRANCIOSINI, Lorenzo (1707): *Grammatica spagnuola ed italiana*. Ginebra: Appresso gli Associati.
18. SOBRINO, Francisco (1717 [1738]): *Gramatica nueva española y francesa*. Bruselas: Foppens.
19. MARTÍNEZ GÓMEZ-GAYOSO, Benito (1743 [1769]): *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: J. de Zúñiga.
20. FELIÚ, Benito de San Pedro (1769): *Arte del Romance castellano dispuesta según sus principios generales y el uso de los mejores autores*. Valencia: Monfort.
21. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [RAE] (1771): *Gramática de la lengua castellana [GLC]*. Madrid: Ibarra (1.^a ed.).
22. RAE (1772): *GLC*. Madrid: Ibarra (2.^a ed.).
23. RAE (1781): *GLC*. Madrid: Ibarra (3.^a ed.).
24. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1795 [1858]): *Rudimentos de gramática castellana*. Madrid: Rivadeneyra.
25. RAE (1796): *GLC*. Madrid: V. Ibarra (4.^a ed.).
26. CALLEJA, Juan Manuel (1818): *Elementos de gramática castellana*. Bilbao: Apraiz.

27. SALVÁ, Vicente (1830 [1831]): *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla*. París: Demonville (-1852, 9.^a ed.).
28. SAQUENIZA, Jacobo (1832): *Gramática elemental de la lengua castellana*. Madrid: Llorengí.
29. MARTÍNEZ DE NOBOA, Antonio (1839): *Nueva gramática de la lengua castellana según los principios de la filosofía gramatical*. Madrid: Aguado.
30. MARTÍNEZ LÓPEZ, Pedro (1841): *Principios de la lengua castellana...* Madrid: V. Calleja é Hijos.
31. BELLO, Andrés (1847 [1859]): *Gramática de la lengua castellana, destinada al uso de los americanos*. Santiago de Chile: I. Progreso.
32. RAE (1854): *GLC*. Madrid: I. Nacional (5.^a ed.).
33. RAE (1858): *GLC*. Madrid: I. Nacional (6.^a ed.).
34. RAE (1862): *GLC*. Madrid: I. Nacional (7.^a ed.).
35. RAE (1864): *GLC*. Madrid: I. Nacional (8.^a ed.).
36. RAE (1865): *GLC*. Madrid: I. Nacional (9.^a ed.).
37. RAE (1866): *GLC*. Madrid: I. Nacional (10.^a ed.).
38. RAE (1867): *GLC*. Madrid: Ginesta (11.^a ed.).
39. RAE (1870): *GLC*. Madrid: Rivadeneyra (12.^a ed.).
40. RAE (1874): *GLC*. Madrid: Tello (13.^a ed.).
41. SALLERAS, Matías (1876): *Gramática razonada de la lengua española*. Segovia: Ondero.
42. RAE (1878): *GLC*. Madrid: Tello (14.^a ed.).
43. RAE (1880): *GLC*. Madrid: Hernando (15.^a ed.).
44. RAE (1883): *GLC*. Madrid: Hernando (16.^a ed.).
45. RAE (1885): *GLC*. Madrid: Hernando (17.^a ed.).
46. RAE (1888): *GLC*. Madrid: V. Hernando (18.^a ed.).
47. RAE (1890): *GLC*. Madrid: Rosal (19.^a ed.).
48. RAE (1895): *GLC*. Madrid: V. Hernando (20.^a ed.).
49. RAE (1900): *GLC*. Madrid: V. Hernando (21.^a ed.).
50. RAE (1901): *GLC*. Madrid: V. Hernando (22.^a ed.).
51. RAE (1904): *GLC*. Madrid: Perlado y Cia. (23.^a ed.).
52. RAE (1906): *GLC*. Madrid: Perlado y Cia. (24.^a ed.).
53. RAE (1908): *GLC*. Madrid: Perlado y Cia. (25.^a ed.).
54. RAE (1909): *GLC*. Madrid: Perlado y Cia. (26.^a ed.).
55. RAE (1911): *GLC*. Madrid: Perlado y Cia. (27.^a ed.).
56. RAE (1913): *GLC*. Madrid: Perlado y Cia. (28.^a ed.).
57. RAE (1916): *GLC*. Madrid: Perlado y Cia. (29.^a ed.).

58. RAE (1917): *GLC*. Madrid: Perlado y Cia. (30.^a ed.).
59. RAE (1920): *GLC*. Madrid: Perlado y Cia. (31.^a ed.).
60. RAE (1924): *GLE*. Madrid: Perlado y Cia. (32.^a ed.).
61. RAE (1928): *GLE*. Madrid: Perlado y Cia. (33.^a ed.).
62. SECO, Rafael (1930): *Manual de gramática española*. 2 vols. Madrid: CIAP [Nueva ed. revisada y ampliada por Manuel Seco (1971). Madrid: Aguilar].
63. RAE (1931): *GLE*. Madrid: Perlado y Cia. (34.^a ed.).
64. ALONSO, Amado y HENRÍQUEZ, Pedro (1938-39): *Gramática castellana*. 2 vols. Buenos Aires: Losada (1971, 26.^a ed.).
65. GILI GAYA, Samuel (1943): *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Biblograf.
66. ALARCOS, Emilio (1951): *Gramática estructural española*. Madrid: Gredos.
67. SECO, Manuel (1972): *Gramática esencial de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe [1999, 4.^a ed., la de referencia].
68. RAE (1973): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
69. MARCOS MARÍN, Francisco (1972): *Aproximación a la gramática española*. Madrid: Cincel.
70. ALCINA, Juan y BLECUA, José Manuel (1975): *Gramática española*. Barcelona: Ariel.
71. HERNÁNDEZ ALONSO, César (1984): *Gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
72. MARCOS MARÍN, Francisco (1980): *Curso de gramática española*. Madrid: Cincel.
73. LAROUSSE PLANETA (1994): *Manual práctico. Gramática*. Barcelona.
74. ALARCOS, Emilio (1994 [1999]): *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe - RAE.
75. LLORENS CAMP, M.^a José (1998): *Gramática Española*. Madrid: Edimat.
76. BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (dirs.) (1999): *Gramática descriptiva de la lengua española*. 3 vols. Madrid: Espasa-Calpe - RAE [Rojo, Guillermo y Veiga, Alexandre «El tiempo verbal. Los tiempos simples», 2867-2934; Ridruejo, Emilio «Modo y modalidad», 3209-3251].
77. LAROUSSE RBA (2000): *Gramática y conjugación de la Lengua Española*. Barcelona.
78. RAE y ASELE (2009-2011): *Nueva gramática de la lengua española*. 2 vols. Madrid: Espasa.

Bibliografía general

- BASSOLS DE CLIMENT, Mariano (2015): *Sintaxis latina*. Ed. de Ferreres, Quetglas y Borrell. Barcelona: UB [1956, 1.^a ed. Madrid: CSIC].
- CDHE = RAE: *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española* (en línea: <<https://apps.rae.es/CNDHE/view/inicioExterno.view>>).
- CORDE = RAE: *Corpus diacrónico del español* (en línea: <<https://corpus.rae.es/cordenet.html>>).
- DE ANGULO, Beatriz (2012): *El futuro de subjuntivo: análisis cuantitativo sincrónico y diacrónico, siglos XIII-XVII*. Tesis doctoral. University of Houston (en línea: <<https://uh-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/7473b6fe-0fce-4f84-9f0d-a6967c11fdb3/content>>).
- EDELMANN, Gerhard (2010): *El futuro de subjuntivo en el lenguaje jurídico español: ¿una forma verbal destinada a desaparecer?* TFM. Universität Wien (en línea: <<https://core.ac.uk/download/pdf/11589601.pdf>>).
- GARRIDO VÍLCHEZ, Gema Belén (2008): *Las Gramáticas de la Real Academia española: teoría gramatical, sintaxis y subordinación (1854-1924)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca (en línea: <<https://core.ac.uk/download/pdf/9453313.pdf>>).
- GÓMEZ ASENCIO, José Jesús (comp.) (2001): *Antiguas Gramáticas del Castellano*. Clásicos Tavera (CD).
- LAPESA MELGAR, Rafael (1981): *Historia de la lengua española*. Gredos: Madrid [9.^a ed.; 1942, 1.^a ed.].
- MEDINA LÓPEZ, Javier (1992): «Gramáticas españolas: acercamiento bibliográfico». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 11, 151-170.
- PENNY, Ralph (1993): *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel [1991, 1.^a ed. inglesa].
- POSNER, Rebecca (1998): *Las lenguas romances*. Madrid: Cátedra [1996, 1.^a ed. inglesa].
- RAE (1726-1739): *Diccionario de autoridades (diccionario de la lengua castellana)*. Madrid: Fco. del Hierro.
- RAE (1822): *Diccionario de la lengua castellana [DLC]*. Madrid: I. Nacional (6.^a ed.).
- RAE (1832): *DLC*. Madrid: I. Nacional (7.^a ed.).
- RAE (1884): *DLC*. Madrid: Hernando (12.^a ed.).
- RAE (1914): *DLC*. Madrid: Sucesores de Hernando (14.^a ed.).
- RAE (1984a): *DLC*. Madrid: Espasa-Calpe (20.^a ed.).

RAE (1984b): *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe (3.^a ed.).

RAE (2001): *DLC*. Madrid: Espasa-Calpe (22.^a ed.).

RAE (2014): *Diccionario de la lengua española* (en línea: <<https://dle.rae.es/>>) [2023, 23.^a ed., 7.^a actualización].

Ignacio VÁZQUEZ DIÉGUEZ
Universidade da Beira Interior
jivd@ubi.pt

<https://orcid.org/0000-0002-7938-5446>

MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO Y JOSÉ ROSO (eds.): *Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI*. Valencia: Tirant Humanidades, 2024, 316 págs. ISBN: 9788411836418.

Al teatro del siglo XVI, llamado también «primer teatro clásico», no se le ha concedido una atención paralela a la del teatro del siglo XVII en el mundo académico, aunque en las últimas décadas ha aumentado el número de investigadores, congresos y proyectos centrados en esta línea de investigación. Algunos ejemplos representativos son el «Congreso Internacional Bartolomé de Torres Naharro» en Torre de Miguel Sesmero (Badajoz), de la Universidad de Extremadura, el «Colóquio Internacional Gil Vicente na mudança dos tempos», del Centro do Estudos de Teatro, el proyecto «Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del Siglo XVI en Salamanca», de la Universidad de Salamanca o el proyecto «Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI (TEAXVI)», de la Universidad Complutense de Madrid. En consonancia con este panorama creciente, el libro *Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI*, el último de los volúmenes dedicados a este teatro y editado por Miguel Ángel Teijeiro y José Roso, aporta una mirada transibérica hispano-portuguesa hacia el texto y el espectáculo teatral del siglo XVI. Los investigadores que participan tienen en cuenta las relaciones entre dramaturgos y los puntos en común entre sus obras, las cuestiones escénicas, las estructuras, algunas figuras o personajes concretos de relevancia y el peso del contexto cultural (las relaciones dinásticas, las festividades y la influencia musical o religiosa).

El volumen homenajea a la profesora Maria Idalina Resina Rodrigues, de la Universidade de Lisboa, vicepresidenta del ICALP (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa), presidenta del Consejo Científico de la Faculdade de Letras (UL) y con Encomienda de la Orden de Isabel la Católica. En el recorrido por su trayectoria académica, Ângela Fernandes destaca los trabajos de la investigadora sobre Gil Vicente, Camões, Fray Luis de Granada, Lope de Vega, Calderón o Cervantes.

José Camões estudia las relaciones entre dramaturgos y motivos dramáticos españoles y portugueses, el bilingüismo de algunos modelos dramáticos y las versiones en dos idiomas con pequeñas modificaciones entre ambas. Así, por ejemplo, en *Dom Duardos*, de Gil Vicente, los personajes castellanos hablan su lengua y los portugueses la suya y la *Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno* tiene una versión ampliada al castellano respecto a la portuguesa, con prólogo, introito y marca autoral.

Ángel Luis Castellano Quesada ahonda en la figura del salvaje en la obra de Joaquín Romero de Cepeda, partiendo de su presencia desde la mitología grecolatina hasta en las obras de los siglos XVI y XVII. Analiza el sentido de esta figura en la novela de caballerías *Rosíán de Castilla* y en la obra de teatro la *Comedia Salvaje*. En ambas se asocia el salvaje con el enamorado que actúa alocadamente y se observa cierto carácter moralista.

Otro de los personajes estudiados es el famoso Juan Pastor, presente en obras teatrales y líricas españolas y portuguesas, como investiga Javier San José Lera, constatando las influencias políticas y culturales en la época. Juan Pastor está presente en el *Cancionero musical de Palacio*, en el *Diálogo para cantar*, de Lucas Fernández, en las *Coplas de Vita Christi*, de fray Íñigo de Mendoza, en la *Farsa de Inés Pereira*, de Gil Vicente, en la *Égloga I, Alexo*, de Sá de Miranda, en el *Cancionero Musical de París*, en el *Cancionero de Évora*, en el *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, en la *Segunda parte de la Silva de varios romances* y en el *Cancionero llamado Flor de enamorados*. El autor del capítulo señala la perspectiva de pastor músico y enamorado melancólico del personaje, así como sus variantes temáticas y formales y la repercusión del villancico «Quién te hizo Juan pastor». Además, aporta distintos argumentos para la hipótesis de que Lucas Fernández formase parte de la capilla de músicos de la Casa Real de Portugal.

Isabel Dâmaso Santos también se fija en un personaje específico, en este caso San Antonio, con mayor importancia en los textos teatrales portugueses que en los españoles, aunque la unificación de los reinos de Portugal y España pudo conllevar su aparición en estos textos. Entre las obras mencionadas con este personaje están el *Auto da Índia*, de Gil Vicente, donde se aprecia el poder milagroso del santo, el *Auto de Santo António*, de Afonso Álvares, de la escuela vicentina, que se fija en la vida del santo y la resurrección de un niño ahogado e inserta al Representador, que actúa con baile y

pandereta o el *Auto de Santo António*, de Gustavo Matos Sequeira, que incluye como personaje la ciudad de Lisboa.

Siguiendo con las cuestiones religiosas, Javier Espejo Surós se adentra en el teatro eucarístico castellano. Primero establece la distinción entre auto sacramental y teatro eucarístico y, posteriormente, menciona el giro eucarístico en el primer tercio del siglo XVI, con la relevancia de los misterios, los problemas teológicos de Lutero y la renovación dramática con el *officium pastorum* y la transformación del relato evangélico. Entre los ejemplos a los que alude están la *Égloga* y la *Farsa de la Natividad*, de López de Yanguas, el *Diálogo del Nacimiento*, de Torres Naharro y la *Farsa teologal* y la *Farsa de la Natividad*, de Sánchez de Badajoz. Enlaza el teatro de Hernán López de Yanguas con el sermón, el teatro en romance, la erudición y la alegoría, con espacios de representación como una iglesia o capilla palaciega.

También Francisco Javier Grande Quejigo examina asuntos de devoción, en su caso a partir del teatro mariano en el siglo XVI, recordando las distintas líneas o tendencias, como las obras asuncionistas, la innovación de los misterios, las festividades litúrgicas y el teatro devocional y de loor mariano. Respecto a algunas de las obras a las que remite, insiste en la representación espectacular que se desplegaría, como en el caso de los autos LXXII, XXXII y XXXII del *Códice de Autos Viejos*, con mecanismos verticales, apariciones y/o música.

Sergio Fernández López se fija en el teatro extremeño en la diáspora sefardí, pues parte de las ediciones aljamiadas de la *Aquilana*, de Torres Naharro, de la que solo se conservan el introito y el argumento, y de la *Tragedia Josefina*, de Miguel de Carvajal, con solo ocho fragmentos conservados. Revisa y ofrece hipótesis sobre las variantes que contienen, ya por cuestiones lingüísticas, de censura o de adaptación al contexto específico de la diáspora.

Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, asimismo, se fija en los escritores extremeños, concretamente en la influencia de Bartolomé Torres Naharro en Diego Sánchez de Badajoz, Luis de Miranda y Joaquín Romero de Cepeda. Así, señala que tanto Torres Naharro como Diego Sánchez emplean el introito como introducción lúdica, a veces incluso de forma procaz y crítica, buscando captar la atención del auditorio no familiarizado con el teatro. Coinciden Torres Naharro y Luis de Miranda en los personajes del ámbito

militar y en la descripción realista y desesperanzada de los ambientes soldadescos. Entre Torres Naharro y Romero de Cepeda destacan como puntos en común el final feliz, la presencia del loco amor, las estructuras argumentales paralelas (en la *Salvaje*, de Romero de Cepeda y la *Aquilana*, de Torres Naharro) y las réplicas y contrarréplicas entre amos y criados, con una finalidad de confidencias y como motor de acción dramática.

José Enrique López Martínez indaga en las obras teatrales de tema americano, así como en representaciones indígenas y en su ingeniería teatral. Algún ejemplo citado está en *El Brasil restituído*, de Lope de Vega, *El rufián dichoso*, de Cervantes, *La santa Rosa del Perú*, atribuida a Moreto o *La aurora de Copacabana*, de Calderón. Las Casas recoge testimonios de representaciones teatrales en Tlaxcala, entre las que están *Adán y Eva. La tentación del Señor*, *San Jerónimo* y *Nuestro padre san Francisco*. Presta especial atención al uso de montañas artificiales, animales e instrumentos musicales en el auto de la *Caída de nuestros primeros padres* y alude a las referencias sociohistóricas en las obras y a la utilización de lo parateatral.

José Roso Díaz reflexiona sobre el uso de la emblemática en el primer teatro de Lope de Vega, con obras como *El dómine Lucas*, *El hijo Venturoso*, *Los amores de Albanio y Ismenia* o *Belardo el furioso*, haciendo hincapié sobre todo en la temática amorosa. Analiza el peso simbólico de la intertextualidad, la caracterización de personajes y la configuración de espacios. Algunos de los núcleos significativos para los que aporta ejemplos textuales residen en el áspid, el fénix, el almendro, la aparición de Cupido, Argos o Mercurio o el tópico del *omnia vincit amor*.

Francisco Sáez Raposo, por su parte, extrae el componente escénico del teatro profano de Lucas Fernández, centrándose en la *Comedia de Bras Gil y Berenguella*, el *Diálogo para cantar*, la *Farsa de la Doncella, Pastor y Caballero* y la *Farsa de Prabos, Soldado, Pascual y Antona*. Desarrolla su trabajo a partir de la reconstrucción de marcas textuales, específicamente sobre el espacio lúdico a partir de las actitudes, *gestus* y *actio* de los personajes, fijándose en detalles propios de la proxemia y la cinésica, los personajes que se mantienen silentes en escena, los *crescendos* gestuales, la expresión de deseos o el uso habitual de finales musicales.

El repaso por los capítulos de *Nuevas luces sobre el teatro ibérico del siglo XVI* nos demuestra la vigencia de la investigación sobre el teatro del siglo XVI, con continuidad respecto a los volúmenes previos coordinados

también por Teijeiro y Roso: *España y Portugal en la encrucijada del teatro del siglo XVI. Estudios dedicados al profesor Miguel Ángel Pérez Priego* (2019); *El teatro en tiempo de los Austrias Mayores. Estudios dedicados al profesor Jesús Cañas Murillo* (2020); *Estudios sobre teatro quinientista español. De la práctica a la recuperación de autores y obras. Trabajos ofrecidos a los profesores Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas* (2022) y *Contextos del teatro renacentista español. Estudios dedicados al profesor Joan Oleza Simó* (2023). En el caso del libro reseñado, los trabajos seleccionados dialogan entre ellos en un mapa de influencias, subgéneros, componentes teatrales, espectacularidad y proximidad cultural y política, pues se comprueba que los territorios fronterizos tienden puentes y permiten la simbiosis artística.

Aroa ALGABA GRANERO

Universidad de Extremadura

aroaag@unex.es

<https://orcid.org/0000-0003-1913-5186>

RAFAEL MALPARTIDA: *Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva. Nuevas perspectivas de estudio en la era digital*. Oxford: Peter Lang, 2023, 178 págs. ISBN: 978-18-0079-758-1 (<https://doi.org/10.3726/b19364>).

Durante los últimos veinte años, Rafael Malpartida (Universidad de Málaga) ha alternado los estudios del Siglo de Oro con los audiovisuales. Si bien estas dos líneas de investigación parecen divergir, su alianza ha resultado en el volumen *Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva*. Este título, tan ambicioso como prometedor, se concreta en un oportuno subtítulo que deja constancia de su prurito actualizador: *Nuevas perspectivas de estudio en la era digital*. En efecto, el autor ilumina aquí fecundos modelos de análisis de las adaptaciones del Barroco, dejando atrás la postura jerarquizadora del *Fidelity Criticism* y demostrando sus aplicaciones pedagógicas.

El libro se divide en cuatro grandes capítulos, una coda, cuatro anexos y un índice analítico –de especial operatividad en un trabajo tan abarcador como el presente–. En la primera parte, «Enfoques críticos», se repasan los avances tecnológicos y videográficos que han cambiado la forma de abordar las películas y series desde la universidad. Malpartida sienta así las bases de una propuesta anclada en el presente. Y tan firme resulta su voluntad renovadora como su rechazo a aquellos ensayos que parten de la primacía de los textos, un obstáculo aún mayor en el caso de los escritos auriseculares, históricos objetos de devoción. El investigador señala con acierto que la mejor manera de mantener vivas las obras de este período es desacralizándolas y dejando de valorar sus adaptaciones en función de su lealtad.

Y es que muchos de los estudios filmoliterarios sobre nuestro Barroco apuntan a la escasez de películas realizadas y a la mediocridad de las que existen, lo que permite al autor distinguir los dos primeros subepígrafes de este capítulo: «El problema cuantitativo» y «El problema cualitativo». Partiendo de los argumentos de Robert Stam en defensa de las adaptaciones, se demuestra que el criterio de la fidelidad torna baldío este ámbito de estudio. Malpartida añade, además, que tradicionalmente se han juzgado de manera desigual las reescrituras intermediales (del papel a la pantalla) frente a las intramediales (del papel al papel). Para probarlo, ofrece un ejemplo de lo más convincente: «A ningún investigador

medianamente avezado se le ocurriría afirmar que Guillén de Castro “desaprovechó” las posibilidades del relato cervantino cuando compuso su versión teatral de *El curioso impertinente*, ni centraría sus reflexiones en lamentar lo mucho que se apartó de tan egregio modelo» (pág. 10). Y concluye:

El medio ajeno es juzgado como una suerte de «invasor» al que se le exige lo que no se le pediría a una reescritura dentro de los cauces de la propia literatura, cuando es precisamente la transposición al cine la que más precavidamente deberíamos evaluar, habida cuenta de las diferencias adicionales que acarrea su condición (págs. 10-11).

Para cerrar este apartado, sugiere a los investigadores un ejercicio de estoicismo: dejar atrás las quejas respecto a la cantidad y la cualidad de las adaptaciones de los siglos XVI y XVII para analizar las que hay; y tratarlas, en cualquier caso, no según su parecido con la obra original, sino escudriñando el contexto de producción que las moldeó. Con este cometido, el Anexo II ofrece una relación de todas las transposiciones del Barroco disponibles en *RTVE a la carta*.

Los dos capítulos siguientes alumbran nuevos enfoques metodológicos. El segundo («Palabras») se encarga del componente verbal y las dificultades de su traslado a la pantalla a través de *El Buscón* (1979) de Luciano de Berriatúa –un ejemplo de fidelidad alternativa, cuyo guion se revela como un crisol de varios textos de la época–; los *Quijotes* de Gil (1947), Cruz Delgado (1979) y Gutiérrez Aragón (1992) –que varían su lenguaje según su contexto de recepción–, y las múltiples versiones de *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano* y *La dama boba*. Para completar este apartado, el anexo III proporciona un buen número de tablas comparativas relativas a *Don Quijote* y a *El perro del hortelano* que permiten distinguir de manera sinóptica los cambios lingüísticos que han tenido lugar en sus trasvases.

El tercer capítulo pone el foco sobre las mudanzas de «Espacios y tiempos». Para ello, se sondean *Un diablo bajo la almohada* (José María Forqué, 1968), *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976), la serie *El jardín de Venus* (José María Forqué, 1983) y *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996). Mediante el cotejo entre estas producciones y los títulos que las inspiraron, el profesor Malpartida deja clara la importancia de los parámetros socioculturales en cualquier estudio contrastivo. De esta

forma, la España del predestape convertirá una novela cervantina en un exponente de su aperturismo; la Roma de *La lozana andaluza* se recreará mediante evocaciones, refrendando la esencia del texto; la abstracción espaciotemporal de *El jardín de Venus* logrará, bajo la máscara de María de Zayas, mostrar modelos universales de empoderamiento femenino; y el cine, como se ve en el aplaudido filme de Pilar Miró, ofrecerá ventajosas soluciones para escenas que resultaban problemáticas sobre las tablas.

Cabe subrayar el carácter híbrido de esta publicación, ya que no solo aúna el Siglo de Oro con la pantalla, sino que también ofrece soluciones ambivalentes para la investigación y la docencia. Así se demuestra en el cuarto capítulo («Enseñanzas»), que reflexiona sobre los cambios generacionales y la juventud de la era digital. La exposición de esta parte viene reforzada, además, por la inclusión de una encuesta al alumnado (Anexo I). El autor termina explicando, mediante ejemplos concretos, cómo se pueden aprovechar las adaptaciones para acercar la literatura del Siglo de Oro a los estudiantes.

Por último, en la coda, se ofrece un repaso de los apartados anteriores, a la vez que se aboga por el hermanamiento entre investigación y enseñanza, a menudo presentadas como antagónicas. El profesor Malpartida, concluye, pues, con una mirada optimista hacia el futuro de la educación universitaria y hacia el papel que los estudios sobre adaptación pueden jugar en ella.

Victoria ARANDA ARRIBAS

Universidad de Córdoba

varanda@uco.es

<https://orcid.org/0000-0003-2913-3918>

RICHARD HEAD: *El pícaro inglés*. Ed. M.^a José Coperías. Madrid: Cátedra, 2024, 565 págs. ISBN: 978-84-376-4705-0.

Para los escasos investigadores que nos interesamos por la narrativa inglesa del siglo XVII supone siempre una gran satisfacción ver una edición moderna de alguno de los textos de ese género y periodo, que han sido tan injustamente ignorados por el mundo académico, no sólo aquí en España sino también en los países de habla inglesa. A pesar de su enorme popularidad e influencia en las últimas décadas de dicho siglo, *The English Rogue* (1665) de Richard Head no ha sido publicado en una edición comentada en lengua inglesa desde hace más de sesenta años, y ésta es la primera vez que se ha traducido, anotado e introducido en español. Se trata de una edición admirablemente erudita y valiente a cargo de la profesora M.^a José Coperías, con traducción de Sonia S. Perelló, que se suma a la excelente colección de Letras Universales de la editorial Cátedra.

Como es habitual en los libros de esa colección, el texto va precedido por una amplia introducción (págs. 7-73) y una extensa bibliografía sobre la obra y su contexto social y cultural (págs. 75-80). El trabajo hecho por Coperías es verdaderamente encomiable y da buena muestra del gran conocimiento que tiene de la obra que nos presenta y de la narrativa picaresca del siglo XVII en general. La primera mitad de la introducción está precisamente dedicada a exponer cómo encaja *El pícaro inglés* con respecto a las tradiciones picaresca española e inglesa que sin duda inspiraron a Head. La segunda mitad de la introducción se centra ya en la novela en sí: en su título, partes y autoría, así como en cuestiones relacionadas con la intertextualidad presente en ella y la buena recepción que tuvo en las últimas décadas del siglo XVII y en gran parte del XVIII, tanto en Inglaterra como en otros países europeos. Este estudio está realizado con un rigor académico digno de mención, sustentado en un aparato crítico de más de sesenta referencias bibliográficas sabiamente escogidas y empleadas para documentar datos y remitirnos a otras publicaciones sobre el tema en el caso de que queramos obtener más información. De esta manera, Coperías no sólo *introduce* la novela, sino que *nos introduce en* el estudio del género picaresco en la Inglaterra del siglo XVII, con un estilo claro, ameno y didáctico.

Considero que esta presentación y la traducción al castellano de *El pícaro inglés* son de gran interés porque apenas se publican en España y otros países hispanohablantes textos narrativos de autores ingleses anteriores a Daniel Defoe. El conocimiento y estudio de la literatura inglesa del siglo XVII se ha visto siempre muy limitado debido a la popularidad y a la atención académica que se le da a William Shakespeare y, en menor medida, a autores como Ben Jonson, John Donne o John Milton, que son dramaturgos o poetas. Tradicionalmente el estudio de la prosa narrativa inglesa comenzaba con el llamado «rise of the novel» y principalmente se centraba en las novelas «realistas» del siglo XVIII, como las de Defoe, Samuel Richardson y Henry Fielding. La escrita con anterioridad se ignoraba o minusvaloraba de manera injustificada. Pero, afortunadamente, a finales del siglo pasado, la crítica feminista logró recuperar la obra narrativa de muchas novelistas de los siglos XVII y XVIII que habían sido olvidadas o despreciadas y que, sin duda, contribuyeron a la evolución del género, como Margaret Cavendish, Aphra Behn o Eliza Haywood, entre otras. Gracias a esos estudios feministas y los más generales de Lennard Davis, Paul Salzman y Michael McKeon, entre otros, el conocimiento y reconocimiento de la prosa narrativa inglesa del siglo XVII han progresado notablemente en las últimas décadas. Y, cuando se conoce, resulta interesante ver la cantidad y variedad de textos, géneros y autores que ese nuevo panorama ofrece. Encontramos novela caballesca, pastoril, alegórica (de temática religiosa o política), heroica, utópica, picaresca, costumbrista y de otros géneros narrativos. También sorprende positivamente el conocimiento que los autores ingleses tenían de la novela española de la época y cómo lo reflejan en sus obras, con frecuentes alusiones, imitaciones y adaptaciones. Un buen ejemplo de ello es, precisamente, *El pícaro inglés*.

En su prefacio, Head menciona a *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604) de Mateo Alemán y a *El Buscón* (1626) de Quevedo para negar que los haya plagiado, adelantándose a las acusaciones que luego efectivamente se produjeron. Como bien explica Coperías, Head no sólo imita el carácter autobiográfico, episódico y moralmente ambiguo de la novela picaresca española, sino que se apropia sin grandes tapujos de situaciones y episodios enteros de esos dos textos antes mencionados, así como del *Lazarillo*. Varios de los poemas laudatorios que se añaden a ese prefacio, escritos por diferentes autores de la época, mencionan esas tres novelas

españolas y además a François Rabelais y al *Franción* (1623) de Charles Sorel, enmarcando así esta obra de Head en la tradición picaresca europea y presentándola como la gran contribución inglesa a ésta. Si bien la influencia de *El pícaro inglés* a nivel transnacional no es comparable a la de los modelos españoles, sí hay que destacar la que tuvo en su país. Aunque las primeras ediciones de esta novela están llenas de incertezas y alteraciones que Coperías rastrea y registra detalladamente, lo que es indudable es que el hecho de que se hiciesen tantas, y que luego Francis Kirkman decidiese continuar la historia en tres partes más (colaborando o no con Head, págs. 49-52), demuestra la buena recepción de esta novela en las últimas décadas del siglo XVII en Inglaterra. Asimismo, parece evidente que esta popularidad animó a más autores ingleses coetáneos a escribir textos narrativos similares, a veces incluso con títulos semejantes, presentando las aventuras y desventuras ficticias de un pícaro francés, holandés, irlandés, escocés o de otra procedencia.

La edición en español que estamos reseñando traduce sólo la primera parte y, de ella, la versión expurgada y autorizada de 1667 en particular, aunque se añaden en notas a pie de página las frases o párrafos eliminados o reescritos de la edición de 1665, que había sido desautorizada por su contenido obsceno. La decisión de Coperías y Perelló es sensata y acertada, ya que permite al público lector darse cuenta del carácter libertino e irreverente que tenía esa primera edición prohibida. Además, traducir y publicar juntas las cuatro partes habría sido un proyecto todavía más titánico y hubiese tenido dudosa cabida en la colección Letras Universales, en la que no es frecuente ver varios tomos de una misma obra. Por otro lado, en el aspecto narrativo, la primera parte es la más centrada en el protagonista narrador y la que tiene un final más cerrado, con el matrimonio de Meriton Latroon con una adinerada dama india y su declaración de arrepentimiento y reforma moral. Las partes siguientes simplemente se aprovechan del marco y fama proporcionados por la primera para introducir digresiones e historias sobre otros personajes picarescos, algunas de ellas sin duda interesantes y entretenidas en sí mismas, pero realmente aportan poco a la narración inicial sobre Meriton, que pierde mucho protagonismo.

La primera parte que se nos presenta en esta edición ya es bastante extensa y heterogénea. Consta de setenta y seis capítulos de distinta extensión e incluye no sólo la narración episódica de aventuras picarescas,

sino también poemas (en varios capítulos), breves crónicas históricas (como la insurrección irlandesa de 1641 en el capítulo II), glosarios de germanía (capítulo V), descripciones de «caracteres» (como el de una pícara prostituta y el de una botella de vino canario en el capítulo XI, o el de un proxeneta fanfarrón en el XII), instrucciones para viajeros y víctimas de robos (capítulos LX-LXIV) y descripciones de los habitantes y costumbres de distintos países asiáticos similares a las encontradas en narrativas de viajes de la época (en los capítulos finales). Además, la narración de Meriton incluye el relato de otras historias hipodiegticas de personajes que el protagonista se va encontrando a lo largo de su vida. Toda esta diversidad de niveles y géneros narrativos no es infrecuente encontrarla en la prosa de ficción del siglo XVII, utilizada probablemente con la idea de que la variedad podía proporcionar entretenimiento y satisfacer a más público de aquella época. Sin embargo, a algunos lectores actuales puede resultarle desconcertante la inclusión de todos esos poemas, glosarios y digresiones, esperando probablemente una mejor construcción de personajes, coherencia y ritmo narrativo.

Igual de chocantes hoy en día pueden parecer los comentarios misóginos, racistas y escatológicos del narrador autodiegtico, aunque eran bastante corrientes en la literatura del momento, en especial la de tono satírico y la centrada en las clases bajas y el hampa. Meriton es un personaje cínico, egocéntrico y hedonista, un «Extravagant» (como lo define la portada de la edición de 1665) en el sentido etimológico de alguien que vaga errante por fuera de los límites (de lo normal o aceptable) y en la acepción que tiene esa palabra en lengua inglesa equivalente a «derrochador». Aunque en el prefacio él asegura que «la necesidad era lo que, con frecuencia, le obligaba a perpetrar sus villanías» (pág. 87), eso no es del todo cierto. Como muchos otros pícaros ingleses, Meriton hace villanías por tener una disposición natural hacia ese tipo de comportamiento. Él mismo dice ya en el primer capítulo que nunca sintió afecto por nadie y que el engaño y disimulo siempre fueron características innatas en él (págs. 107-108). Ya en la escuela empezó a robar, sobornar y hacer fechorías de todo tipo. Incapaz de interesarse por los estudios y aceptar la disciplina de la escuela, se escapa y se une a un grupo de gitanos que lo introducen en su mundo de germanía, delincuencia y libertad sexual. A partir de ese momento Meriton comienza una dinámica de cambios de localización, actividad y compañías, porque siempre se desentiende de

crear relaciones sociales profundas y duraderas, un hogar y una profesión estables, o un plan de vida concreto y socialmente aceptable. Meriton es un personaje asocial, amoral y proteico, que va cambiando de nombre, lugar y actividad para no crear vínculos o no ser reconocido, arrestado o castigado. Busca siempre la libertad y la satisfacción de sus deseos más inmediatos. Gasta todo el dinero que consigue en bebida y sexo, sin hacer ninguna previsión de ahorro para alcanzar una situación económica acomodada en algún momento de su vida, como sí hace la Moll Flanders de Defoe, por ejemplo. Quizás su decisión final de casarse con una rica señora de la India puede interpretarse como que él cambia en ese sentido, ya escarmentado tras su paso por la cárcel y un destierro que le lleva a varios momentos de peligro en diversos países asiáticos.

Durante toda la acción de la primera parte que en este libro se traduce, Meriton relata de manera descarada y descarnada las vicisitudes que encuentra en caminos, tabernas y burdeles. El énfasis que Head pone en relatar las promiscuas y sórdidas relaciones sexuales de Meriton todo a lo largo de la novela parece indicar un deseo de epatar a sus lectores tratando un tema tabú de manera tan desinhibida e irreverente, y aprovecharse del nuevo clima libertino que se estaba generando en Inglaterra tras el periodo puritano del Interregno de Oliver Cromwell. Las figuras del pícaro y del libertino del periodo de la Restauración inglesa se funden claramente en esta novela de Head. Es cierto que Meriton no pertenece a la misma clase social que los licenciosos protagonistas de muchas comedias de la época, ni ellos comparten su nomadismo y actividad delictiva, pero sí el hedonismo y la promiscuidad sexual. Tanto pícaros como donjuanes intentan satisfacer sus placeres sensoriales y esquivar normas sociales y morales. Y a menudo son grandes misóginos, a pesar de que en ocasiones interactúan y se sienten atraídos por mujeres inteligentes, fuertes, activas y poco convencionales.

Para finalizar, me gustaría felicitar a M.^a José Coperías y Sonia Perelló por el acierto de traducir al español *El pícaro inglés* de Richard Head, y por explicar tan detallada, rigurosa y profusamente en la introducción y las más de quinientas notas a pie de página, su complicada historia editorial y su importancia en la evolución de la novela inglesa en general y la del género picaresco en particular. Creo que es bueno darse cuenta del gran conocimiento y aprecio de la literatura española del momento que tenían los autores ingleses del siglo XVII, y cómo éstos adaptaron algunas

de esas obras y géneros a sus propios gustos y a su contexto social y cultural. Obviamente, algunas cuestiones más se podrían haber analizado y comentado, pero ningún trabajo es totalmente exhaustivo, porque no está exento de límites de espacio y tiempo. No cabe duda de que el trabajo editorial realizado es, como dije antes, valiente, serio, extenso y elogiabile. Yo animo encarecidamente que desde España se siga investigando sobre la narrativa inglesa del siglo XVII y publicando traducciones y estudios de textos ingleses de ese periodo.

Jorge FIGUEROA DORREGO
Universidade de Vigo
jdorrego@uvigo.gal
<https://orcid.org/0000-0002-9798-5680>

TATIANA ALVARADO TEODORIKA y THEODORA GRIGORIADOU (eds.): *Voces helenas en la poesía hispánica*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2024, 304 págs. ISBN: 978-2-8107-1273-1.

El volumen recoge una selección (quince) de los trabajos que se presentaron en el Congreso Internacional *Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana*, celebrado en Atenas entre los días 1 y 4 de septiembre de 2021, después de haber sido pospuesto por la pandemia. Fue la tercera edición del encuentro¹, centrado en el género poético: la tradición cultural helena en la poesía española e hispanoamericana. Las editoras recogen aquí² los estudios que se centran en reconocidas voces poéticas de los siglos XIX, XX y XXI, en cuyos versos se destila el amor y la admiración por el mundo griego, tanto antiguo como moderno, convertido en fuente de inspiración, y los han distribuido en dos partes: *Voces de hogaño* (siete estudios de autores nacidos después de la Guerra Civil española) y *Ecos de antaño* (ocho, que «prestan mayor atención al cuadro político en el que se enmarcan», pág. 16; todos los autores nacen con anterioridad a la contienda española). Van precedidas de un «Prólogo» (págs. 11-18) en el que Tatiana Alvarado presenta la obra, su temática y sus diferentes capítulos, que siguen un orden cronológico inverso (no rígido), que nos lleva de los poetas más recientes, comenzando por Aurora Luque, Premio Nacional de Poesía 2022, hasta el siglo XIX, terminando con el greco-mexicano Plotino Rhodakanaty. También los va relacionando unos con otros, según fuentes, autores o temáticas.

Voces de hogaño se inaugura con el capítulo titulado «La huella helena en *Gavieras* de Aurora Luque» (págs. 21-36); Josefa Álvarez Valadés (Le Moyne College) analiza la influencia helénica en *Gavieras* (2020), premiado poemario marinero y feminista de Aurora Luque, nacida en 1962, de la que

¹ El primero se celebró en septiembre de 2016 y originó la publicación T. Alvarado, T. Grigoriadou y F. García Romero (eds.): *Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana. Siglos XVI-XXI*. La Paz-Madrid: SOBEC-SEEC, 2018 (31 trabajos); tras el segundo (2018), centrado en el teatro, se publicaron 18 contribuciones en secciones monográficas, coordinadas por Alvarado y Grigoriadou, de las revistas *Anuario Calderoniano* 13 (2020) 15-224 (bajo el título *Calderón y la impronta helena en el teatro del Siglo de Oro*) y *Tropelías* 33 (2020) 1-122 (*La tradición helena en el teatro español y argentino de los siglos XIX-XXI*). La cuarta edición, en 2023, se centró en la narrativa y se está preparando su publicación. El quinto encuentro está previsto para septiembre de 2025 y estará dedicado al agua.

² Los estudios dedicados a la poesía áurea aparecerán como monográfico en la revista *Edad de Oro* (pág. 13).

Álvarez Valadés es especialista (además de varios artículos, *Tradición clásica en la poesía de Aurora Luque: figuras, formas e ideas*. Sevilla: Renacimiento, 2013). Tras explicar el título de la obra, analiza el significativo recurso al mito de la poeta, especialmente el vinculado a personajes femeninos como Medusa, Anfitrite, Afrodita, las Danaides, Deméter, Medea o Eurídice. Por otro lado, y recordemos que Luque ha traducido a varios poetas griegos, el helenismo también está presente en el diálogo que mantiene con dos líricos griegos mediante, podemos decir, poemas-homenaje: Safo («Hablo a Safo») y Mimnermo de Colofón («Mimnermiana»). A través de las gavieras y de las huellas helénicas se percibe tanto el enfoque feminista de la obra como su reclamo constante a una existencia en libertad.

Isabel González Gil (UCM) firma «Grecia en la poesía de Blanca Andreu: del mito personal a la contemplación» (págs. 37-47), donde analiza la obra de esta poeta coruñesa, nacida en 1959. Después de repasar la materia helénica en los primeros poemarios de la autora (*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Premio Adonais 1980, y *Báculo de Babel*, Premio de poesía mística Fernando Rielo 1982), especialmente el motivo del caballo y el tema del viaje, provenientes de la tradición artística y filosófica, se centra en *Los archivos griegos* (2010), obra que surge de la estancia de Andreu en Paros, como invitada del centro de traducción y de escritura La Casa de Literatura. La poeta descubre el país griego y se reencuentra consigo misma (convergen su mundo exterior e interior), evolucionando hacia una escritura más 'apolínea', en la que pervive el anhelo platónico por la belleza y, a la vez, regresa a esa materia griega de sus inicios que, ahora, cobra forma y se nutre de la experiencia.

Pedro Redondo Reyes (UM) analiza en «Julio Martínez Mesanza: el clasicismo como legado ético» (págs. 49-60) la producción poética del autor madrileño, nacido en 1955, que recrea diferentes motivos clásicos, como el personaje de Egisto, la batalla de las Horcas Caudinas o el frag. 16 (Page) de Safo. También sostiene que la lírica del poeta está zurcida con reflexiones éticas articuladas a partir de tales motivos y que dan a su obra una universalidad que emerge del contraste entre Antigüedad y modernidad. El *ethos* antiguo sigue siendo válido porque sus valores son atemporales.

Hugo Martín Isabel (UCM) firma un buen trabajo dedicado a uno de los autores más representativos de los Novísimos: Leopoldo M.^a Panero (1948-2014): «*El látigo aún, con la última fuerza*: la poesía griega en

Dióscuros de Leopoldo María Panero» (págs. 61-72). Se centra en ese breve poemario (19 poemas epigramáticos, de entre 5 y 10 versos, de temática sexual), publicado en 1982, con el propósito de aproximarse a sus modelos grecolatinos. Evidentemente, los libros V y XII de la *Antología Palatina*, dedicados a la poesía erótica, cobran aquí relevancia, así como también la obra de Catulo, Anacreonte (con un significativo poema, contaminación de dos fragmentos del de Teos, que lleva por título «El fin de Anacreonte») o Kavafis. También se relaciona el tema de la locura, característico de la poesía del autor, con las referencias a ritos místicos y personajes mitológicos, como Dioniso, Cibeles o Atis. El descuido formal en la presentación de los versos deslucen el texto.

En «La cultura helénica en la poesía de José María Álvarez» (págs. 73-89), Francisco José Díaz de Castro (UIB) aborda la obra de otro representante de los Novísimos, el ilustre cartagenero José M.^a Álvarez (1942-2024, fallecido después de la publicación de la presente monografía), en concreto su emblemático *Museo de cera*, constantemente reeditado y ampliado. Se hace un repaso por la variedad de nombres propios que evocan lo helénico en dicha obra, así como sus referencias heroicas (míticas e históricas) y la expresión del erotismo y la belleza que muestran en su voz poética un culto al mundo griego.

Francisca Moya del Baño (UM) en «La Grecia de Carlos Clementson en su *Sinfonía helénica*» (págs. 91-104) se centra en esta obra del poeta cordobés, nacido en 1944 y vinculado también a los Novísimos, que recibió el Premio de Poesía José Hierro (1995). Ya el título nos lleva a Grecia y sus *Archipiélagos*; a través de 48 poemas, breves en general, se revela la fuente de inspiración del poeta y su fascinación por los diferentes aspectos culturales helénicos en los que se detiene. Poemas como «Helenidad», «El viajero» o «Nocturno del Egeo» así los reflejan.

En «René Valdés: la nave Argo y la “impredecible condición humana”» (págs. 105-116), Yoandy Cabrera (Rockford University) analiza *La cruz del argonauta* (2015) de este poeta cubano, nacido en 1946. El poemario recrea la obra épica de Apolonio de Rodas en 63 poemas, divididos en tres estancias, en los que la voz poética, uno de los argonautas, muestra en especial la historia de Medea, única mujer y único personaje con el que éste dialoga. El autor va desgranando la obra y comparándola con otras

referencias míticas o textos de otros autores que han recreado la historia, como Calderón de la Barca.

La segunda parte, *Ecos de antaño*, comienza con el estudio «Anacreonte y sus espejos: relecturas de un poeta arcaico en Quevedo y Lugones» (págs. 119-131) de Irene M. Weiss (J. Gutenberg-Universität Mainz), que revisa las recreaciones de Anacreonte, en sentido amplio, es decir, incluyendo las *Anacreónticas*, en Francisco de Quevedo, cuyo *Anacreón castellano* no se publicó hasta 1794, aunque circuló manuscrito en su época y popularizó esa poesía anacreóntica 'ligera' que se sirve de los amores fáciles, el vino y la alegría de vivir. La influencia de esta versión parafrástica del lírico griego es evidente en autores del siglo XVIII y segunda mitad del XIX, como también en Rubén Darío (*Prosas profanas*) y su amigo, el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), de quien se analizan las imágenes tópicas anacreónticas del soneto «La vejez de Anacreonte», tercer poema de *Crepúsculos del jardín* (1905), en el que la autora ve la representación del inevitable fin del movimiento modernista. Como nexo comparativo, Quevedo y Lugones transforman a Anacreonte en vehículo de un discurso de carácter metapoético.

«El canto del cisne modernista: el ave mitológica griega en la obra de Rubén Darío» (págs. 133-146), de Panagiotis Xouplidis (Universidad Aristóteles de Salónica), se adentra en el tropo del cisne en la obra de Rubén Darío (1867-1916), que da al ave *cícnic*a mitológica griega cualidades poéticas para que resplandezca su poesía modernista, pues es un símbolo fundamental en su poética. Si en *Azul* (1888) el cisne nace en el Parnaso y en *Prosas profanas* (1896) fecunda el símbolo, en *Cantos de vida y esperanza* (1905) encontramos el canto del poeta-cisne que revolucionó la poesía hispana.

Alicia Morales Ortiz (UM), en «Ecos de Homero (y Cavafis) en la poesía española de posguerra: Francisca Aguirre, *Ítaca* y el lenguaje de las mujeres» (págs. 147-159), se centra en la reconocida poeta alicantina (1930-2019) que recibió, entre otros, los Premios Nacionales de Poesía (2011) y de las Letras (2018), para hacer un lúcido análisis de *Ítaca* (1972) –con poemas escritos entre 1966 y 1971 y Premio Leopoldo Panero– revisando su relación no solo con la *Odisea*, sino también con la poesía de Cavafis («Ítaca», «Esperando a los bárbaros»), poeta central en los inicios poéticos de la autora, «desfasada generacional» en sus propias palabras. Morales demuestra que el poemario es una difícil exploración del significado de

Ítaca para Penélope, trasunto del mundo emocional de la poeta, que abandona la tristeza y el telar para conquistar el mar y comenzar un viaje consigo misma. Son, por tanto, transgresoras del rol tradicional asociado a las mujeres, pues abandonan la isla y encuentran una voz propia.

En «Motivos clásicos helénicos en la poesía española de posguerra: Blas de Otero» (págs. 161-177), Rafael J. Gallé Cejudo (UCA) realiza un estudio de literatura comparada («intertextualidad inconsciente») y revisa la obra del poeta vizcaíno (1916-1979), representante de la poesía social de posguerra, para ver cómo el carácter social de esta y sus valores universales están presentes en la lírica griega arcaica: la poesía como acicate y estímulo, en la elegía y el yambo; la proyección de la actividad poética hacia una justicia social, en Solón y Píndaro; la obra como instrumento para inmortalizar al poeta, en Píndaro y Safo; el empleo del lenguaje coloquial o artificios métricos, en Hiponacte; así como otros temas, referencias míticas y reminiscencias literarias helénicas.

Claudio Rodríguez Fer (USC) revisa en «José Ángel Valente, creador odiseico, pensador antioniano y traductor de Cavafis» (págs.179-206) la extensa trayectoria grecófila del escritor auriense (1929-2000), tanto de la Grecia de la Antigüedad (odiseico en sus creaciones poéticas y narrativas, antioniano en las ensayísticas) como de la moderna (lector, traductor, editor, introductor y asimilador de la obra de Cavafis).

En «Extranjería y resistencia: Penélope y Ulises en Rosalía de Castro» (págs. 207-223), Carmen Blanco Villalba (USC) se detiene en la influencia de la *Odisea* en los versos de la poeta padronesa (1837-1885) y realiza una lectura feminista, entablando relaciones a todos los niveles entre la epopeya y el mundo homérico y la obra de Rosalía y su contexto geográfico, social y cultural.

En «*Melampo* de Arturo Marasso: la erudición al servicio de la poesía. Sincretismo poético-filosófico grecolatino» (págs. 223-247), Alfredo Eduardo Fraschini (UNVM) comienza revisando la importancia de la tradición clásica en las letras argentinas para detenerse en la obra del profesor y poeta riojano (1890-1970), devoto de la Grecia clásica, y, concretamente, en el poema que mejor representa la égloga grecolatina, *Melampo* (1931): personajes, argumentos, temas, rasgos bucólicos, recursos estéticos y pensamiento filosófico (orfismo y epicureísmo) permiten revivir y

ubicarse en un mundo antiguo que envía un diáfano mensaje a la turbulenta sociedad de la época.

El último capítulo, diferente a los estudios anteriores, muestra otra importante voz helena en la poesía hispánica. Nikos Mavrelis (Universidad Demócrito de Tracia) nos descubre en «Lirismo poético con aires de revolución: Plotino Rhodakanaty» (págs. 249-261) la obra de este poeta, griego de nacimiento y mexicano de adopción (1828-1890). Se analizan dos originales creaciones, *¡Ida!... ¡Qué bellos son tus ojos!* (1877) y *El juego de ajedrez (parábola filosófico-social)* (1878), que suponen una revolución literaria tanto en forma y contenido como en ideología.

Los quince estudios del presente volumen, como un mar de cultura helena que va impregnando constantemente las costas de la poesía hispánica, en cuyas playas y acantilados se encuentra un nutrido número de autores españoles e hispanoamericanos de distintas épocas que van prestando atención a su literatura, a su historia, a su pensamiento o a su mitología, demuestran que una parte importante de la creación e inspiración de la poesía hispánica no sería igual sin la influencia de la tradición helena. Las diferentes reescrituras y reinterpretaciones de mitos y de poetas griegos se han adaptado a un nuevo contexto y la monografía presenta diferentes formas de análisis y acercamiento a ese legado cultural que influye, incluso, en la renovación poética de nuestra literatura desde el siglo XIX.

La bibliografía de todos los trabajos aparece reunida al final (págs. 263-292), dividida entre fuentes y literatura secundaria. Sin embargo, se debería haber revisado mejor la ubicación de algunas referencias en uno u otro apartado, así como algunas erratas (Horace por Horacio o Lucrecia por Lucrecio). Le sigue el apartado «Noticias biográficas» (págs. 293-301) de las editoras y autores de los diferentes capítulos. Estos anexos contribuyen a dar unidad a toda la monografía, mérito de las editoras por el excelente trabajo realizado. Felicitamos también a la Université Toulouse-Jean Jaurès por hacer realidad esta obra a través de su Servicio de Publicaciones (PUM), en la colección hispánica «Hespérides», dirigida por Catherine Heymann y Luis González Fernández.

Ramiro GONZÁLEZ DELGADO
Universidad de Extremadura

rgondel@unex.es

<https://orcid.org/0000-0001-5633-5625>

MARTA RAMOS GRANÉ: *The Congestorium artificiosae memoriae by Johannes Host von Romberch: study and critical edition*. Salamanca: UPSA-Sin-deresis, 2024, 456 págs. ISBN: 978-84-17601-91-1.

Hace unos años formé parte de un tribunal en el que una joven investigadora, Marta Ramos Grané, defendía su tesis doctoral, centrada en el estudio, edición crítica y traducción al castellano de un tratado de memoria, en concreto, el *Congestorium Artificiosae Memoriae* de Johannes Host Von Romberch. La valoración del tribunal fue muy positiva y se destacó tanto el trabajo, como el *curriculum* investigador de la doctoranda. Conocía, pues, su calidad científica, pero, incluso así, me sorprende gratamente la publicación, ahora en inglés, del libro que reseñamos, pues esto descubre para mí una nueva faceta de Marta Ramos, y es su dominio de la lengua inglesa, un dominio que le ha permitido traducir a esta lengua su estudio introductorio, nada breve, a la edición crítica de esta obra (págs. 17-270). Esta traducción permitirá, sin duda alguna, ampliar el número de receptores de la obra, tanto en cantidad como en origen y procedencia, pues, como señala la autora en el estado de la cuestión (pág. 30), los estudios sobre este tipo de tratados y sobre Romberch son mucho más frecuentes fuera de nuestras fronteras que en nuestro país.

No obstante, dejando aparte la dificultad de manejar otro idioma, creo que es destacable el que nos hallamos ante la primera edición crítica y estudio de un texto complicado y muy extenso, en el que se conjugan el escolasticismo, el humanismo, la retórica, la memoria, el mundo clásico, el medieval, lo laico o lo religioso... algo que explicaría el que, como se indica en la introducción (págs. 42-43), solo a partir de 2002 aparecieron las primeras traducciones de algunos pasajes de la obra, hecho que el trabajo de Marta Ramos empieza a paliar en buena medida.

Con todo, aparte de esa valoración general sobre la dificultad del trabajo, destacaría el estudio introductorio, muy completo y con la información precisa y bien estructurada sobre la biografía del autor (págs. 17-30); el estado de la cuestión (págs. 30-57), con apartados dedicados a la visión de esta obra en la bibliografía moderna, su composición y su presencia en los tratados de historia de las artes de memoria; sus fuentes (págs. 57-84); estructura (págs. 84-92); así como un extenso y pormenorizado análisis del contenido de la obra (págs. 92-245), para pasar ya a un apartado final de conclusiones sobre el *Congestorium* y sobre su pervivencia en otras *Artes*

memorativae. Además, a esta parte puramente teórica y de análisis le sigue una bibliografía muy detallada y largos índices de ilustraciones, *schemata* y tablas, que enriquecen el análisis teórico y aportan numerosas imágenes, algo esencial para un trabajo sobre el arte de la memoria.

Me parece reseñable cómo, en su introducción, la autora consigue demostrar un hecho que da valor al *Congestorium* y es que, junto a los tratados de Publicio y Pedro de Rávena, fue la obra de Romberch la que dotó de forma y fondo coherente a la tradición de este tipo de volúmenes, la fijó y sirvió de partida para lo posterior, porque incluía ya aspectos propios del Humanismo. De este modo, con un estudio introductorio que mira al pasado, al presente y al futuro del humanista, se percibe muy bien lo que este tomó del mundo clásico (págs. 63 ss.), lo que tenía de escolástico, lo que ofrecía ya de hombre del Renacimiento e, incluso, lo que esta obra puede aportar a un estudioso hoy. Es destacable igualmente la relación estructura–contenido y el cuadro resumen o *schema* (págs. 90-91), así como otros pasajes de resumen y transición, que van estableciéndose entre los apartados y que permiten una lectura fácil, a pesar de la dificultad del tema.

Esa facilidad de lectura, que refleja el dominio del tema y la claridad de la autora, es evidente también en los apartados de conclusiones, como donde se incide (págs. 267 ss.) en la idea de que el *Congestorium* supone un compendio de métodos, fuentes y finalidades escolásticas (Tomás de Aquino, Publicio y Pedro de Rávena) y humanísticas (Giordano Bruno).

Estoy convencida de que esta obra supondrá un nuevo avance para un tema tan actual como el de la memoria y el conocimiento. Y es que, ante un debate como la metodología de la docencia en nuestras aulas, es indiscutible la importancia de todos los estudios relacionados con la memoria, las imágenes y el debate sobre en qué consiste el conocimiento, si se trata simplemente de manejar recursos, o bien de recordar lo aprendido, tanto más cuando sabemos que la desconfianza contra la memoria no es algo propio solo de nuestros días, sino que, como reconoce la autora, era un sentimiento que albergaban ya autores como Quintiliano, Agrícola o Erasmo.

Considero, pues, que es necesario dar a conocer este tipo de tratados que, en primer lugar, han de ser sometidos a una edición crítica rigurosa, como la que nos encontramos en este volumen, para dar paso ya a su estudio y traducción. No ha debido de ser fácil la realización de la edición

crítica de una obra tan extensa y con un latín tan complicado. Y, sin embargo, la autora sale también airosa de este reto. De no ser por estudios y obras como la que tenemos ante nosotros, estos textos quedarían olvidados, algo imperdonable, no solo porque, como defendía ya Romberch, son tratados muy útiles para juristas, médicos y teólogos, sino también porque, por sí mismos, constituyen un documento interesantísimo de la educación, la política, la sociedad y la reflexión que el hombre ha ido haciendo sobre sí mismo y sobre su relación con lo que le rodeaba, con las imágenes que recibía, su asimilación y comunicación posterior a los demás. De este modo, el beneficio de realizar la edición crítica y el estudio de un tratado humanista de memoria como el de Romberch no se debe solo al interés que suscita esta materia por su relación con aspectos aparentemente muy alejados de ella como la dieta, la medicina, el turismo, los juegos, la ética, la prudencia o la arquitectura, sino al hecho de que trabajos como este, en sí mismo, nos permiten conocer mejor nuestro pasado y, por lo tanto, también nuestro presente y nuestro futuro. No en vano, las preocupaciones políticas, sociales o educativas de Romberch, de las que se nos habla en la introducción, no estaban en absoluto muy alejadas de las nuestras.

A lo mejor por eso, por esa doble vertiente de este tratado que, ya en su propia época, era motivo de reflexión en cuanto a si interesaba por sí mismo o por si ayudaba a los discípulos a memorizar para conseguir otros fines, se explica la contradicción que señala la autora, al comprobar que, por una parte, el *Congestorium* era un manual enciclopédico en el que todo quedaba bien integrado (pág. 29), que estaba escrito para un público amplio (pág. 55) y que era didáctico y compilador, pero que, por otra parte, fue objeto de numerosas críticas por ser poco práctico para la enseñanza.

Yo creo que, si Dolce, con su diálogo literario, hizo más accesible, actualizó y adaptó el *Congestorium* a su época, Marta Ramos Grané ha dado un paso definitivo en el siglo XXI para que, gracias a su trabajo sobre este *Arte* memorativo, podamos recordar a un autor bastante olvidado, como es el propio Romberch.

María Luisa HARTO TRUJILLO

Universidad de Extremadura

mlhart@unex.es

<https://orcid.org/0000-0001-6807-0230>

M.^a ANGÉLICA FIERRO, MARIANO SVERDLOFF y ANA CAROLINA DELGADO (eds.): *Usos polémicos de los textos de la Antigüedad Clásica. Platón entre la ideología y el imaginario*. Buenos Aires: Teseo, 2024, 363 págs. ISBN: 978-631-00-4012-7 (<https://www.doi.org/10.55778/ts310040127>).

Bajo la tutela editorial de M.^a Angélica Fierro, Mariano Sverdloff y Ana Carolina Delgado, este libro, dedicado a la Universidad de Buenos Aires y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de su país, al que ya aclama la orgullosa cita de Borges que encabeza la obra («...seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores»), es el resultado de un crisol de voces y esfuerzos intelectuales. Además de su escritura, plural es también la génesis de esta monografía, nacida de dos proyectos de investigación distintos: «Usos polémicos de los textos de la Antigüedad clásica: entre la ciencia filológica y los imaginarios filosófico-culturales» y «Relecturas de la filosofía antigua: discusiones, apropiaciones y usos desde el pensamiento grecorromano hasta la modernidad». De ahí también el título dual que la bautiza: *Usos polémicos de los textos de la antigüedad clásica*, por un lado, adelantado la naturaleza generalmente revisionista o, al menos, sí *reinterpretativa* de los capítulos que la conforman; y *Platón entre la filología y el imaginario*, por otro lado, manifestando la selección de una (re)lectura muy concreta sometida a su abordaje más allá de la práctica filológica en sentido estricto.

La suma de aportaciones que componen este volumen, de una marcada naturaleza humanística *clásica*, pero también interdisciplinar por las muchas aportaciones provenientes desde la crítica literaria hasta la historia de la filosofía, pasando, por ejemplo, por los estudios culturales, converge, no obstante, en un mismo manifiesto y muy claro objetivo: «realizar un desmontaje de los usos de los textos filosóficos» para, de una parte, «descubrir las lecturas más consagradas por la tradición» y, de otra, «visibilizar las áreas mayormente silenciadas, que habilitan otro tipo de usos del texto fuente» (págs. 19-20). Un objetivo este que, tanto por la envergadura como por la heterogeneidad que le son connaturales, no solo necesita de base la redacción plural e interdisciplinar con la que cuenta, sino también una organización racional que homogenice, en la medida de lo posible y con la intención de generalizar cada una de las muchas aportaciones particulares, la disparidad de contenidos temáticos y enfoques disciplinares que enriquecen la obra.

Tal como se justifica desde la introducción al volumen por parte de los editores, este es un requisito cumplido con creces gracias a una acertada división tripartita que, girando alrededor de los textos platónicos de sus relecturas, realiza un recorrido temático de lo más a lo menos genérico. Así, la primera de las partes, titulada «*El Banquete*, antiguo y contemporáneo», consiste, en general, en una vuelta a la lectura del mencionado diálogo platónico para una nueva reflexión, más concretamente, sobre el concepto de *éros* presente en sus discursos e influencia en algunos marcos culturales actuales, sobre todo en lo relativo a cuestiones como el amor o el género. Seguidamente, la segunda de las partes amplía la discusión más allá de lo circunscrito al *Banquete* y, tal como reza su encabezado, «Nuevas lecturas de los textos platónicos», consiste en una serie de reflexiones más diversas en torno a otros textos e ideas platónicas, como el *Fedón* o la trasmigración de las almas. Por último, si la ampliación de la segunda parte respecto de la primera fue *nocional* en el sentido temático, la de esta tercera parte, titulada «Lectores antiguos y modernos», es tanto *temporal*, pues expande los límites cronológicos de la investigación desde la Antigüedad hasta la Modernidad, como *espacial*, dado que no se limita a la geografía griega. Así, en esta última parte, apoyada en las anteriores discusiones más puramente platónicas, se encuentran los capítulos más heterogéneos, que van, por ejemplo, desde las recepciones de la obra platónica aún clásicas hasta su influencia en una literatura tan separada de ellas como es la del siglo XIX.

Desde un punto de vista más puramente discursivo, son siete los capítulos que componen la primera y tercera parte, y seis la segunda, con una media general de páginas que ronda las dos decenas. Todos ellos, insertos en conjunto en la inteligente estructura inmediatamente expuesta, conforman, sin duda, una clara y amplia homogeneidad que, sin embargo, no rechaza lo heterogéneo de su naturaleza interdisciplinar y *pluritemática*. Por ello, dado el hecho de que un sucinto resumen expositivo de cada uno de los capítulos no solo se encuentra ya cortésmente incluido por parte de los editores en la introducción, sino que, además, coincidiría con una sintética lectura de la obra que excede los límites y extensiones de esta reseña, lo más esclarecedor para la valoración de la obra bien podría ser una llamada de atención sobre algunos de los capítulos más llamativos de cada una de las partes.

Sencilla es la elección del primer bloque, que se cierra con una sugerente traducción elaborada por M.^a Angélica Fierro, Mariana Andujar y Milena Lozano Nembrot de la sección 189c-193d del *Banquete* platónico (págs. 149-157), coincidente con el célebre discurso de Aristófanes. Con ella, los autores tratan de hacer una relectura novedosa del texto mediante un ejercicio hermenéutico con el que dan al pasaje una nueva forma dramática, dividida en tres actos, y un nuevo sentido que hace hincapié en el concepto de *éros* y la falta connatural al deseo, en detrimento de otras interpretaciones tradicionales. Tal parece ser, de hecho, la profundidad de esta nueva interpretación que se presta incluso a servir de base para las aportaciones de otros trabajos relacionados, como es el de Mariana Andujar, titulado «Desmesura, amor e (in)completitud» (págs. 115-131). En concreto, la autora analiza el concepto de *hýbris* ('desmesura') en el primero de los actos del pasaje, en el que el amor de los antiguos seres les lleva a la soberbia respecto de los dioses; seguidamente, la autora reflexiona sobre el concepto de *éros* ('amor') como impío e infructuoso intento de volver a la perdida unidad castigada por los dioses mediante la mutilación en el segundo acto; y, por último, Andujar diserta en relación al tercer acto sobre la sexualidad, el mecanismo de los dioses para satisfacer la incompletitud de unos seres que no dejan de aspirar a volver a completarse.

En segundo lugar, en su paso hacia la cada vez más heterogénea particularidad que sigue el volumen, de la diversa amalgama de ideas que en torno a los textos platónicos se dan en la segunda parte de la obra podría destacarse el trabajo de Gastón Alejandro Prada, titulado «La mirada filosófica de Odiseo: algunas anticipaciones homéricas del filosofar» (págs. 243-259), el único de ellos que en esta sección no hace partir su reflexión desde los textos platónicos. En efecto, Prada pretende con este trabajo hacer un aporte a la que, en su opinión, es una cuestión poco estudiada entre los helenistas: las relaciones conceptuales entre la ideología o pensamiento *odiseico* y los gérmenes de la filosofía clásica en la cultura griega. El autor, que sostiene la hipótesis de que algunos de los problemas y actitudes más canónicas de la filosofía griega pueden rastrearse o, al menos, intuirse en la épica homérica que, al fin y al cabo, conformó gran parte de la cosmovisión helénica, inspecciona pasajes concretos de la *Odisea* homérica en búsqueda de manifestaciones del comportamiento de Odiseo, paradigma de hombre sabio, que pueden verse reflejadas en algunas de las reflexiones platónicas prototípicas. Una muy sugerente es la bajada de Odiseo a la

caverna, simbolizada en la residencia de Circe, para rescatar a los que aún ignoran la verdad, sus compañeros presa de los hechizos de la bruja.

Por último, de la tercera parte merece la pena destacar el recorrido temporal y espacial que, tal como es objetivo de esta sección, se manifiesta en ejemplos de artículos como los de Enzo Diolaiti («La tensión retórica-filosofía en *De oratore* y *Disputationes Tusculanae* de Cicerón: observaciones sobre la recepción del platonismo», págs. 261-279), Mariano Sverdloff («Platón y el platonismo en la literatura del siglo XIX: una discusión metodológica», págs. 311-327) y Juan Facundo Araujo («La Arcadia inglesa: reconfiguraciones de la obra pagana en la cultura de Saki», págs. 327-343). Muy sucintamente resumidos, el primero no solo hace hincapié de la influencia de la filosofía platónica en la ciceroniana, sino que también resalta lo indisoluble de la unión de esta última con la práctica (retórico)política, una unión de indudable raigambre platónica; el segundo expone y examina las dificultades para definir con claridad los conceptos de «literatura del siglo XIX» y «platonismo» para responder la pregunta de cuál es la influencia de este último en la primera; el tercero examina la obra de Saki atendiendo a su relectura de la religión griega y la figura del dios Pan, muestra de cómo, llegando a su final, nuestra obra ha ido adquiriendo una naturaleza cada vez más heterogénea y dispar, alejada ya de lo concreto de sus reflexiones iniciales en torno a los textos platónicos.

En definitiva, creemos que este volumen no solo consigue su objetivo de ampliar los horizontes de nuestras lecturas e interpretaciones de la tradición platónica, ora desde un punto de vista temático, ora desde un punto de vista disciplinar, sino que, además, es coherente y honesto con su subtítulo: partir de los textos y su estudio filológico, sí, pero ampliando las miras hacia lo que media entre ese inicio puramente textual y un fin mucho más plural que abarca todo tipo de manifestaciones culturales e ideológicas. Con ello, al final, se respeta la tesis de Hamacher que a modo de compromiso intelectual subrayan todos los autores en la introducción: «la filología es el amor por el *non sequitur*».

José Joaquín HIDALGO SAAVEDRA

Universidad de Extremadura

jjhidalgos01@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6061-1952>

MANUEL J. RAMOS ORTEGA: *Pedro Salinas: Poesía y Deseo. Espacio y tiempo de su creación literaria*. Valencia: Pre-Textos-Fundación Gerardo Diego, 2023, 310 págs. ISBN: 978-84-19633-7-29.

La publicación del ensayo *Pedro Salinas: Poesía y Deseo. Espacio y tiempo de su creación literaria*, de Manuel J. Ramos Ortega, coeditado por Pre-Textos y la Fundación Gerardo Diego en diciembre de 2023, viene avalado por la concesión del XXIII Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria, convocado por la Fundación Gerardo Diego, en colaboración con la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria y el Ayuntamiento de Santander, y cuyo jurado ha estado compuesto por Francisco Javier Díez de Revenga, Pilar Palomo Vázquez, Rosa Navarro Durán, Antonio Sánchez Trigueros y José Luis Bernal Salgado.

Para calibrar mejor el alcance de un libro como *Pedro Salinas: Poesía y Deseo*, conviene tener en cuenta dos singularidades en la trayectoria investigadora del profesor Ramos Ortega, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Cádiz. Por un lado, hay que prestar una mirada generacional y emparejar su nombre con el de otros filólogos que comenzaron en la década de los años setenta, o poco después, a estudiar de forma sistemática la obra del grupo poético del 27. Francisco Javier Díez de Revenga, Francisco Díaz de Castro, José María Balcells, José Luis Bernal Salgado, Rafael de Cózar, Julio Neira, Andrés Soria Olmedo, Gregorio Torres Nebrera, Patricio Hernández, Juan Manuel Díaz de Guereño, y otros cuantos, entre ellos los hispanistas de varias partes del mundo, han investigado, editado y difundido la obra de los poetas del 27 hasta dejar bastante bien asentado lo más sustancial de sus vidas y obras. Por otro lado, hay que prestar una mirada individual y recordar que Ramos Ortega ha contribuido a esa labor generacional con publicaciones notables sobre Luis Cernuda, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Pedro Salinas, José María Cossío, el surrealismo, la aportación andaluza y las revistas de la época, por mencionar algunos de sus trabajos más emblemáticos en esta órbita.

Desde luego, no supone un reto menor afrontar el análisis de cualquier parcela relacionada con Pedro Salinas, pues su condición de referente intelectual y literario en la Edad de Plata ha generado una bibliografía mayúscula. No resulta fácil estar al tanto de todo lo que se ha

escrito sobre él ni parece sencillo remozar esas interpretaciones. Y justo esto último es lo que pretende el ensayo de Manuel Ramos Ortega, que viene a robustecer y actualizar un buen compendio de estudios dedicados a la vida y la obra –poética, narrativa, ensayística y teatral– de Salinas. Su investigación se suma a la cadena de H. Baader, L. Spitzer, S. Gilman, C. Feal Deibe, J. Palley, O. Costa Viva, A. de Zubizarreta, S. Salinas, J. Marichal, J. Vila Selma, J. F. Cirre, A. P. Debicki, J. M.^a Barrera, E. Bou, A. Soria Olmedo, J. C. Newman, N. Vara Ferrero, S. Rotger Salas, M.^a del C. García Tejera, M. Escartín Gual, J. Cross Newman, P. Moraleda, C. Guillén Acosta, R. C. Allen, R. Almela Pérez y M. R. Sánchez de Medina Contreras, entre otros. He querido recordar tantos nombres para subrayar el reto de abordar el estudio de su obra.

El propósito fundamental de *Pedro Salinas: Poesía y Deseo* apunta a la interpretación de su trilogía amorosa –*La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*– a la luz de lo proyectado de su vida en las *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, editadas y prologadas por Enric Bou en 2002, y a una revisión crítica de sus dos libros posteriores, ya escritos en el exilio americano, *El contemplado* y *Todo más claro y otros poemas*. En las páginas finales del ensayo, en una suerte de conclusiones, el autor esboza la razón que le ha llevado a elegir el título definitivo a la hora de examinar este tranco de su trayectoria. Los términos *poesía* y *deseo*, de resonancias cernudianas, aluden al «deseo de salvación, [...] deseo de vivir, deseo de saberse y sentirse querido por todos» (pág. 293) por parte de Salinas, que encuentra esa salvación parcialmente en la poesía.

Una de las aportaciones más significativas consiste en el seguimiento de la vida de Salinas a la hora de explicar la concepción, la escritura y la edición de sus libros. No falta, en todo caso, el diálogo con la tradición literaria amorosa ni las comparaciones con otros escritores antiguos o coetáneos ni el peso de las lecturas del poeta profesor madrileño, pero el ensayo se articula ante todo sobre el eje de la relación entre las vivencias reales del poeta y las estrategias literarias para abstraerlas y contarlas por medio de la escritura poética. Por ello, una de las bases sobre las que se asienta el desarrollo del ensayo consiste en el seguimiento de lo relatado en la correspondencia cruzada entre Pedro Salinas y Katherine Prue Redding, nombre de soltera de Katherine Whitmore; a lo que se añade lo recuperado en las ediciones de otros epistolarios, como el de Jorge

Guillén y Katherine Whitmore, o el de Jorge Guillén y Pedro Salinas. Ramos Ortega lo expresa claramente:

Me gustaría llamar la atención sobre la importancia de las cartas en paralelo a la redacción de los poemas que han levantado el edificio de la trilogía amorosa. Pues pienso que sin las cartas no seríamos capaces de comprender, en todo su significado, el relato de la historia amorosa y, por consiguiente, el trasfondo sentimental de los tres libros (pág. 41).

Desde esta perspectiva analítica que enlaza la vida y la creación, Ramos Ortega parte de la tesis, defendida ya en 1941 por Leo Spitzer y Ángel del Río, de que la amada de esos poemas tenía poco de mujer real y mucho de concepto interior o idea platónica. Analiza al detalle la aportación de Spitzer y la refuta, como Jorge Guillén ya hizo en el prólogo a la *Poesía completa* de Salinas en 1971. Tras este arranque, continúa con los pasajes de las cartas en los que el poeta le comenta a Whitmore la gestación o finalización de tal o cual poema, con lo que Ramos Ortega efectúa un juego de espejos, formula un diálogo continuo entre la escritura de los libros y la relación confidencial con la americana.

Pedro Salinas: Poesía y Deseo queda estructurado en dos capítulos generales, uno dedicado a los libros poéticos de los años treinta –*La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (escrito entre 1936 y 1939 y publicado con posterioridad)– y otro enfocado en los libros publicados en el exilio americano –*El contemplado* (1946) y *Todo más claro y otros poemas* (1949)–.

Los comentarios de los epígrafes iniciales del primer capítulo se centran con preferencia en *La voz a ti debida*. Luego presenta un análisis por extenso de *Razón de amor*, donde incorpora nuevas reflexiones apropiadas para el conjunto de su obra amorosa: la separación difícil en su poesía entre «el poeta que escribe y el hombre que sufre» (pág. 63) y el carácter de diario o de carta de los poemas (pág. 64). A continuación, pasa al estudio de *Largo lamento*, que da cuenta de la ruptura entre los amantes y cierra la trilogía, y del que Ramos Ortega resalta la complejidad de los pasos de su edición. En todo momento, se detiene por extenso en el análisis concreto de poemas, estrofas, títulos, símbolos, referentes espaciales, coyunturas históricas, cuestiones personales y avatares biográficos, con el fin de iluminar la lectura crítica de las tres entregas que

revelan el surgimiento, la plenitud y el derrumbe de la relación sentimental y amorosa entre ambos.

El segundo bloque atañe al Pedro Salinas que vive en los Estados Unidos desde 1936 hasta 1951, con el intervalo de 1943 y 1946, que lo hace en Puerto Rico. Comienza con un balance de los sentimientos del poeta por su identidad como exiliado, alejado de la familia; sus denuncias de la barbarie de la guerra; sus posicionamientos políticos claramente antifascistas; sus pesquisas para saber de España a través de los amigos; sus dificultades para adaptarse a la cultura americana; sus pensamientos puestos en Katherine Whitmore, y la significación de la ciudad de Nueva York en su cosmovisión, así como en la de otros escritores españoles coetáneos. En suma, Ramos Ortega dibuja con claridad el perfil emocional e ideológico de un hombre que acaba de dejar una realidad conocida y tradicional, la española, por otra llena de incertidumbres y modernidades, la estadounidense, y que asume con dolor la pérdida de las ilusiones generadas por la relación con Katherine Whitmore.

Se detiene a renglón seguido en *Todo más claro y otros poemas*, donde se agrupan poemas escritos entre 1937 y 1947, que guarda similitudes con la trilogía amorosa y que se erige en un manifiesto poético contra la destrucción del humanismo y de los valores de la civilización occidental. América le ha defraudado y desilusionado, y se siente obligado a mantener una distancia social y psicológica con Katherine Whitmore, ya casada con Brewer Whitmore. Ramos Ortega explica que los poemas de este libro son deudores de las experiencias traumáticas de la ruptura amorosa y del desconcierto ante una nueva realidad en América, y que el escritor manifiesta, como Enric Bou y Francisco Javier Díez de Revenga han estudiado, «un deseo de buscar su salvación en el espacio íntimo de la poesía» (pág. 183), en «la búsqueda de la esencia y de lo permanente, lo que no cambia» (pág. 183). Ansía la misión salvadora de la poesía y se entrega a un proceso, presente en toda su trayectoria y acentuado en los últimos años de su vida, de desrealización a la hora de escribir, de indagación en lo que hay detrás de la realidad. Salinas intenta entender tanto los pasos por los que la vida le ha llevado como la modernidad del mundo occidental en los años cuarenta, y ese proceso de introspección le provoca angustia. Como muestra, Ramos Ortega se detiene en el análisis de algunos poemas cruciales de este periodo, tales como «Hombre en la orilla», «Nocturno de los avisos», «Entretiempo romántico» y «Cero». El ensayo

finaliza con el análisis de *El contemplado*, libro nacido de su estancia en Puerto Rico entre 1943 y 1946, el tiempo más feliz de su vida americana, donde se reencuentra con el mar y con la lengua española, entre otros alicientes.

Manuel Ramos Ortega ha conseguido, pues, con *Pedro Salinas: Poesía y Deseo. Espacio y tiempo de su creación literaria* una puesta al día de los estudios sobre la poesía de Pedro Salinas, en un ensayo de lectura amena y rigor académico, que se sustenta en la base de que el poeta se guio en vida por el deseo de ser feliz, en todo momento, en todas las ocupaciones, en todos los lugares, a pesar de las desavenencias matrimoniales con Margarita Bonmatí, las fluctuaciones amorosas con Katherine Whitmore, los efectos personales e históricos de la Guerra Civil, los desgarros emocionales del exilio y las consecuencias traumáticas de la Segunda Guerra Mundial y la bomba atómica.

José JURADO MORALES

Universidad de Cádiz

jose.jurado@uca.es

<https://orcid.org/0000-0002-6633-6362>

SERGIO SANTIAGO ROMERO (ed.): *Cien años de Luces. Ensayos en torno a Luces de bohemia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2022, 299 págs. ISBN: 978-84-9192-259-9.

Cien años de Luces recoge las principales aportaciones en torno al estudio de *Luces de bohemia* presentadas en el marco de las jornadas que celebró en 2020 el Instituto del Teatro de Madrid con motivo del centenario de la publicación de la obra. Este volumen, editado por Sergio Santiago Romero, reúne las voces de los especialistas en Valle-Inclán para arrojar luz sobre las innovaciones y las múltiples complejidades que presenta el texto dramático, al mismo tiempo que da cuenta de su relevancia en el teatro contemporáneo. Para ello, con el fin de poder abordar la diversa naturaleza de las problemáticas que se encuentran en este esperpento, se adopta una triple perspectiva, en torno a la que se estructuran los diferentes trabajos. De este modo, se distinguen los siguientes bloques: en el primero, se contemplan las particularidades respecto al género que propone la obra; en el segundo, se trata la dimensión de referencias literarias que se articula; y, por último, se consideran algunas de las dificultades surgidas a la hora de plantear una puesta en escena.

La discusión en torno al género en *Luces de bohemia* se centra en el debate y la confrontación entre lo trágico y lo farsesco, lo dionisiaco y lo apolíneo. En primer lugar, Javier Huerta Calvo encuentra en la tauromaquia, y el modo en que a partir de esta se entiende la relación entre crueldad, muerte y belleza, una útil explicación para la dimensión trágica del esperpento, donde las dos fuerzas que se enfrentan lo hacen en condición de desigualdad. Sergio Santiago profundiza en la integración de los elementos dionisiacos en ese camino hacia la muerte que sigue Max Estrella, especialmente en las escenas II y IX, y atiende a la relevancia del juego con lo farsesco para la concepción de un nuevo modelo dramático que se ve influido por la concepción nietzscheana de la tragedia. Ignacio Amestoy aborda la relación de Valle-Inclán con la prensa y estudia el proceso de publicación de *Luces de bohemia* en la revista *España* revelando los descuidos cometidos en su presentación. Para completar esta sección, Eduardo Pérez-Rasilla ilustra con acierto la doble dimensión que adquiere la ceguera de Max Estrella –condición limitante y al mismo tiempo símbolo del conocimiento profundo de la realidad–, a raíz de la cual se cataliza la escisión identitaria y la disociación desde la que se articula este modelo

trágico del esperpento. De este modo se comprende que las tensiones desarrolladas en la obra, las cuales han propiciado los diálogos respecto a su naturaleza genérica, encuentran su germen en la misma construcción del protagonista.

El bloque central del volumen se enfoca en el mundo bien delimitado de referencias literarias que va tejiendo *Luces de bohemia* y su dimensión intertextual. M.^a Ángeles Varela Olea ofrece una esclarecedora explicación respecto a la mención de Galdós como «don Benito el Garbancero» a partir de la consideración de determinados elementos formales del texto y las variaciones que sufre. Para llegar a resolver esta cuestión, no solo desgana con detalle el vínculo de Valle-Inclán con el autor canario, así como las polémicas que lo rodean, sino que también distingue, por un lado, la influencia literaria de Galdós en la adopción de la perspectiva política y social y, por otro, la deformación de su figura para su utilización como personaje del esperpento. A continuación, Julio Vélez-Sainz analiza el modo en que Valle-Inclán dialoga mediante citas o alusiones con el poema *Peregrinaciones* y el prólogo de *Iluminaciones en la sombra* para construir la imagen de Rubén Darío, con lo que se acentúa el ambiente hedonista y necrofilico al mismo tiempo que se homenajea al gran poeta del modernismo. En cuanto a la inspiración de Max Estrella en el escritor Alejandro Sawa, que constituye uno de los aspectos de principal interés a la hora de acercarse al texto dramático, Amelina Correa Ramón atiende tanto a la biografía de Sawa, la problemática respecto a su obra, incluida en listas de libros prohibidos, y la relación que con él mantiene Valle-Inclán, como a las semejanzas demostrables entre el protagonista y el autor real, fundamentadas más allá del trágico final que comparten. Cierra esta segunda parte José Severa Baño, que rastrea la presencia de menciones a escritores modernistas, así como otros personajes históricos, cuya figura aparece deformada por el artificio del esperpento. Así, se advierten las referencias a figuras como Ciro Bayo, Antonio Rey Moliné, Rafael de los Vélez, Juan Antonio Cavestany, Francisco Villaespesa..., con lo que queda retratada la sociedad literaria a la que pertenece el dramaturgo gallego y se configura un canon modernista.

Por último, en la tercera sección se revisan algunas de las puestas en escena que han sido más relevantes y las dificultades que plantea la representación del texto dramático. Diego Santos Sánchez expone de forma exhaustiva los problemas que surgen –derivados del conflicto que supone la

lectura ideológica– a la hora de llevar a escena *Luces de bohemia* durante el periodo de la dictadura franquista y cómo lo resuelve –no exenta de debates– la propuesta de Tamayo en 1970, en la cual se juega con la ambigüedad, se utiliza el realismo para evitar una lectura política contemporánea sin buscar desligarse del esperpento y así se logra que un público amplio acceda a la obra. José Gabriel López-Antuñano realiza un recorrido por las escenificaciones de José Tamayo (1971), Lluís Pasqual (1984), Helena Pimenta (2002), Lluís Homar (2012) y Alfredo Sanzol (2018) analizando el modo en que se hace frente en cada caso al conocimiento de la obra por parte del público, la elección de perspectiva, la cohesión de las escenas, la articulación del esperpento o la resolución del final. Con ello, se concluye la necesidad –todavía por cubrir– de pensar nuevos montajes en los que se compatibilice la contemporaneidad y el respeto por el texto. Por su parte, César Oliva pone el broche final ofreciendo una perspectiva de considerable relevancia para la comprensión de la importancia de la obra de Valle-Inclán en la historia teatral y literaria. Con este fin, desglosa los aspectos relativos a la dramaturgia –acotaciones, desarrollo de la acción y personajes– que suponen destacadas innovaciones y desafíos para la práctica escénica.

Finalmente, cabe señalar que *Cien años de Luces*, si bien se enfrenta a la abundante cantidad de estudios preexistentes sobre la obra del dramaturgo gallego, consigue profundizar, desde la diversidad de miradas, en los retos que descubre el esperpento. De este modo, se satisfacen con éxito los objetivos propuestos al iluminar con exhaustividad y claridad la riqueza que encierra *Luces de bohemia*.

Teresa MARTÍN MERCHÁN

Universidad de Alcalá

teresa.martinm@uah.es

<https://orcid.org/0009-0000-1239-8712>

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ CALVO: *Dilemas de gramática española*. Ed. José Carlos Martín Camacho. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2024, 207 págs. E-ISBN 978-84-9127-256-4 (<http://hdl.handle.net/10662/21117>).

La obra que presentamos, editada en 2024 en versión electrónica, es una compilación de textos académicos publicados entre 2000 y 2015 en diferentes medios y, al mismo tiempo, una exposición magistral del pensamiento de un autor cuya trayectoria ha influido notablemente en el campo de la gramática española. José Manuel González Calvo, con una carrera docente e investigadora en la universidad de más de cinco décadas, refleja en las páginas de sus *Dilemas de gramática española* el estado más maduro de su pensamiento y aúna tradición y modernidad en un análisis riguroso que será una herramienta de gran utilidad para estudiantes, investigadores y profesores en el ámbito del estudio gramatical.

El volumen destaca por su rigor, por la extraordinaria claridad conceptual y por la coherencia con la que el profesor expresa sus conocimientos gramaticales. A lo largo de estas más de doscientas páginas, José Manuel González Calvo pone de manifiesto su gran dominio de las corrientes teóricas de la lingüística moderna, a partir de un enfoque integrador que combina el estructuralismo y el funcionalismo europeos con matices innovadores que le permiten asumir perspectivas diversas y proponer un modelo personal de entender los hechos gramaticales, en diálogo permanente con las necesidades de la lingüística contemporánea.

Gracias a una excelente labor editorial, llevada a cabo por el profesor José Carlos Martín Camacho, este libro aborda con valentía problemas complejos de la gramática española desde una perspectiva tanto teórica como aplicada. El título habla de «dilemas», para revelar con este concepto las inquietudes de un investigador siempre atento a la variedad de lecturas que un mismo tema puede suscitar y a las dudas o disyuntivas que despierta. La habilidad de González Calvo para relacionar los conceptos teóricos con ejemplos concretos convierte esta obra en un material de referencia de primer orden para los estudiosos de la gramática española. No hay más que leer con calma cada uno de sus capítulos para descubrir la capacidad de identificación y resolución de los problemas lingüísticos que plantea y la agudeza para analizarlos y ofrecer soluciones convincentes.

La obra se inicia con un prólogo firmado por José Carlos Martín Camacho (págs. 7-10), que sintetiza los contenidos del volumen. Le sigue una extensa «Introducción» (págs. 11-34) en la que González Calvo manifiesta su visión y su método personal más recientes sobre la gramática como disciplina lingüística, siempre dentro del ámbito de la lengua española. Para ello, como él mismo indica, reúne catorce capítulos que, leídos en su conjunto, presentan una visión de la lingüística como ciencia integral capaz de unificar la gramática, la semántica y la pragmática. Y es que, en opinión de González Calvo, el eje central de estas disciplinas es la gramática, entendida como la estructura que organiza las diferentes dimensiones del lenguaje y abarca aspectos formales como la sintaxis o la morfología y, además, se extiende a niveles más amplios como la semántica, la pragmática y lo textual. La gramática actúa como un marco que pone en relación las unidades lingüísticas desde su estructura mínima (el morfema) hasta los niveles comunicativos más complejos (el texto y el discurso). Esta concepción de la gramática permite una comprensión total de los hechos lingüísticos y pone de manifiesto que las unidades paradigmáticas y sintagmáticas no son entidades aisladas, pues funcionan en conjunto dentro de un sistema estructurado que se rige por principios tanto internos como contextuales. La atinada propuesta de la «textología» como disciplina que estudia el nivel comunicativo de la gramática refuerza esta idea al tiempo que acentúa la importancia de considerar el texto y el discurso como elementos fundamentales en la organización del sistema lingüístico.

La perspectiva apuntada también repercute en la interdependencia de las disciplinas lingüísticas: no se puede trabajar en gramática sin tener en cuenta la semántica y la pragmática, ni explorar estas últimas sin una base gramatical sólida, como muy bien explica el profesor González Calvo en diversos apartados del libro. Esta relación recíproca convierte a la gramática en un punto de encuentro donde confluyen los diversos niveles y componentes de la lengua.

Con estas premisas, los catorce trabajos que alberga el volumen están organizados en tres bloques temáticos que muestran un extraordinario equilibrio entre ellos. El primer bloque, bajo el título *Lingüística, Gramática, Sintaxis* (págs. 35-94), se abre con un capítulo («Gramática y estructura textual: propuesta metodológica», págs. 36-53) que presenta la concepción del autor sobre las tres disciplinas de la lingüística (la gramática, la semántica y la pragmática), las cuatro partes de la gramática (la fónica, la morfológica,

la sintáctica y la textual) y las unidades que corresponden a cada una de ellas, tanto en el campo sintagmático como en el paradigmático (pág. 41). En opinión de González Calvo, para que la comunicación sea efectiva debe realizarse dentro de dos planos: por una parte, el textual, con la oración como unidad paradigmática y el enunciado como unidad sintagmática; por otra, el comunicativo, al que corresponden el texto como unidad paradigmática y el discurso como unidad sintagmática. Desde esta perspectiva, opta por designar «textología» a la rama que se ocupa de la comunicación efectiva, frente al concepto «lingüística del texto», más asentado en la tradición, pero sin correspondencia conceptual posible con unas hipotéticas «lingüística del morfema» o «lingüística de la palabra», como él mismo explica (pág. 40) cuando justifica la elección de este elemento novedoso.

Se completa este bloque con cuatro estudios centrados en aspectos sintácticos variados: el primero, «Modalidad y estructuras exclamativas en español» (págs. 54-66), aborda el análisis de las exclamativas y su tipología como un recurso fecundo para expresar la superlación en español. Este estudio debe ocupar un lugar central en la gramática, pese a su complejidad técnica y a la diversidad de sus manifestaciones, porque su relevancia es indiscutible para la investigación discursiva, la comparación entre lenguas, la traducción y la enseñanza de idiomas. De ahí la necesidad de un análisis contrastivo y coordinado de las exclamativas en las lenguas romances como un proyecto que, rememorando la visión de Miguel de Unamuno citada por González Calvo, sea capaz de integrar pensamiento y sentimiento (pág. 66).

En el capítulo titulado «Meandros de gramática española: confluencias y diferencias entre oración y sintagma verbal» (págs. 67-73), busca una definición adecuada del concepto «oración», entendida como unidad gramatical paradigmática, y de «sintagma verbal», en su función de unidad gramatical sintagmática. Plantea que la oración pertenece al nivel enunciativo de la gramática textual; el sintagma, a la parte sintáctica. Por ello, defiende que la estructura de una oración puede componerse de un único sintagma verbal, en cuyo caso la relación sujeto-predicado se da dentro del sintagma verbal, no en la oración en sí. El sintagma verbal, por su parte, está compuesto por un núcleo verbal y elementos que dependen de él semántica y sintácticamente. El sujeto es un argumento semántico del verbo y cumple una función sintáctica dentro del sintagma verbal, no fuera de él. Por todo ello, entiende González Calvo que la distinción entre sujeto y predicado,

aunque útil para la enseñanza, es más de tipo lógico-semántico que sintáctico, ya que ambos están integrados en la estructura del sintagma verbal.

A continuación, se pregunta «¿Es necesario el concepto de ‘predicado’ en la gramática de las lenguas románicas?» (págs. 74-81), para poner de relieve que los conceptos «sintagma verbal», «oración» y «enunciado» son unidades gramaticales jerárquicas, pero distintas: el sintagma verbal es una unidad sintagmática dentro de la gramática sintáctica, mientras que la oración, como unidad paradigmática, pertenece al nivel enunciativo de la gramática textual. El enunciado, a su vez, es una unidad sintagmática del nivel discursivo. La relación sujeto-predicado se circunscribe, por tanto, al sintagma verbal y no debe confundirse con predicaciones lógico-semánticas, que mezclan niveles de análisis distintos. Aunque el concepto de predicado es útil para la enseñanza, puede explicarse científicamente de forma alternativa sin perder rigor. Por eso insiste en la necesidad de respetar y construir estas teorías desde la tradición lingüística grecolatina, pues solo así las contribuciones son culturalmente válidas y significativas, como apunta con el apoyo de las ideas de Coseriu.

Cierra este primer bloque una clasificación de «Las clases de oraciones copulativas con *ser* en español» (págs. 82-94), que el profesor, atento a la tradición gramatical y consciente de que los límites entre las oraciones copulativas y las predicativas son a veces difusos (como argumenta en la pág. 82), clasifica en cuatro tipos: *adscriptivas* («atribuyen características por calificación o valoración»), *clasificadoras* («atribuyen características por clasificación, catalogación, tipología, ordenación o distribución»), *ecuativas* («atribuyen características por identificación o equiparación contextual de los referentes de atributo y sujeto») y, por último, *enfáticas* («atribuyen propiedades, clasificaciones o identificaciones con énfasis, relieve o realce expresivo»). De cada una de ellas se ofrece un análisis exhaustivo, con sus correspondientes subtipos.

El segundo bloque, bajo la etiqueta *Fraseología y Neología* (págs. 95-122), agrupa tres artículos relacionados con la fraseología, la lexicología y la neología: aborda, en primer lugar, las «Relaciones y diferencias entre lexicología y fraseología como disciplinas lingüísticas especializadas» (págs. 96-103). González Calvo sostiene que la lexicología y la fraseología son disciplinas semánticas que, aunque comparten un enfoque en el análisis del significado, se distinguen por sus objetos de estudio y por sus relaciones con

otras ramas lingüísticas. Mientras que la lexicología se centra en el significado de los componentes internos de las palabras y su estructura global, la fraseología investiga las combinaciones fijas de unidades sintácticas y su significado, sin que las reglas tradicionales sean aplicables de manera estricta. A pesar de la proximidad entre ambas, la fraseología se considera autónoma respecto a la lexicología, pues su origen está en una sintaxis libre que se va fijando con el tiempo, frente a los procesos morfológicos que originan los derivados y compuestos léxicos. Estas diferencias ponen de relieve la autonomía de cada disciplina dentro de la semántica, a pesar de sus interrelaciones.

Con un enfoque equiparable al anterior, en «La neología como disciplina lingüística» (págs. 104-112), entiende la neología como subdisciplina de la semántica cuyo objeto de estudio son las palabras nuevas que se introducen en la lengua; estas surgen como resultados de procesos esencialmente morfológicos (formación de nuevas palabras a través de mecanismos conocidos por la lengua, como la derivación, la composición, las siglas) y semánticos (con la asignación de significados a términos existentes o la creación de otros sentidos nuevos), y son originados por lo que José Carlos Martín Camacho, en el prólogo del libro (pág. 11), denomina «préstamo interlingüístico», factor clave en la aparición de neologismos.

Cierra este bloque una interesante reflexión sobre las «Unidades fraseológicas y creatividad: propuesta de neología fraseológica» (págs. 113-122), que afronta el estudio de la fraseología, distorsión, ruptura, manipulación y creatividad inherentes al léxico y a las unidades fraseológicas teniendo en cuenta que la intención expresiva del hablante (ya sea por motivos lúdicos, poéticos u otros) refleja la capacidad creadora del lenguaje. Estas distorsiones deliberadas, en opinión de González Calvo, contribuyen a enriquecer la cognición y a expresar las actitudes e intenciones del emisor de manera singular. Mientras que en el léxico se reconocen los neologismos morfológicos y semánticos, se propone extender este análisis hacia un concepto más amplio y sistemático que podría denominarse, al menos provisionalmente, *neologismo fraseológico*.

Finalmente, el tercer bloque, *La palabra y sus clases* (págs. 123-197), agrupa seis investigaciones sobre niveles sintácticos con mayor dependencia de criterios morfológicos: la primera «Sobre la palabra y las clases de palabras» (págs. 124-139), sostiene que la palabra, como unidad lingüística,

sigue siendo un concepto problemático, a menudo considerada un «fantasma» que, aunque difícil de definir universalmente, persiste como elemento central en la lingüística. A lo largo del tiempo, ha sido interpretada como una unidad confusa de la lengua escrita, como un componente práctico del habla o, simplemente, ha sido ignorada o reemplazada por otras nociones como el sintagma, propuesto en algunas corrientes funcionalistas como unidad mínima funcional. Pese a estos intentos, el abandono de la palabra genera vacíos en el análisis de las lenguas, mientras que su uso, junto con otros términos clave como *sintagma*, *frase*, *oración* o *enunciado*, suele estar marcado por definiciones vagas o inconsistentes. Esta falta de precisión refleja una carencia conceptual que no solo afecta a la palabra, sino también a otros elementos fundamentales del sistema lingüístico, y complica aún más los estudios formales y funcionales del lenguaje. Para tratar estas cuestiones, el profesor retoma estudios anteriores suyos centrados en la palabra como unidad lingüística. Su enfoque pone de manifiesto la necesidad de defender, con nuevas propuestas, la existencia de palabras organizadas en diversas categorías, en contraste con posturas que ignoran o prescinden de la noción de palabra en el análisis lingüístico.

Más adelante, en su reflexión sobre la «Necesidad del concepto de sintema en morfología» (págs. 140-147), afirma que la estructura interna de la palabra puede entenderse como el esquema mínimo que organiza la combinación de morfos en morfemas. Para ello, defiende la necesidad de asignar un nombre a ese esquema y sugiere el término *sintema* u otro equivalente que se considere más adecuado. Entiende que, en lingüística, se establecen distinciones paralelas, como fonema y sílaba en la parte fónica, o palabra y sintagma en la parte sintáctica, pero falta un término ampliamente aceptado para designar el esquema de combinación morfológica en la estructura de la palabra. Por ello, rescata de las teorías de Martinet el concepto de *sintema*, definido por el profesor francés sin incluir los morfos de los morfemas flexivos, al considerarlos materiales sintácticos, lo que lleva a ciertas confusiones en su clasificación entre monemas, formaciones de palabras (sintemas) y sintagmas. En este sentido, términos como *filósofo* o *termostato* se consideran sintemas derivados, compuestos o confijos. Por ello, la propuesta de González Calvo pretende evitar la confusión de los morfos flexivos con la actividad sintáctica que estos desencadenan, como género, número o tiempo. En su opinión, el *sintema* puede definirse como una unidad sintagmática dentro de la morfología, que resulta de la combinación estructurada

de morfos. Representa el esquema mínimo que organiza y da coherencia a los elementos morfológicos, e integra tanto los morfos raíz como los morfos afijales en una estructura con significado y función dentro del sistema lingüístico. Este concepto permite abordar la organización interna de la palabra desde un enfoque sistemático. El *sintema*, por tanto, se presenta como una categoría clave para el análisis morfológico, que proporciona una herramienta teórica para comprender cómo se forman y estructuran las palabras en una lengua. A pesar de las discrepancias teóricas, se insiste en que los morfos constituyen material esencialmente morfológico que debe ubicarse en la estructura interna de la palabra. De ahí la necesidad de reivindicar el término *sintema* para describir este esquema mínimo de combinación morfológica dentro de la tradición lingüística actual.

Siguen cuatro análisis de categorías gramaticales específicas, como son el determinante, el verbo, la preposición, la conjunción y la interjección. En el primero de ellos, («Los determinantes, ¿clase o subclase de palabra en español?», págs. 148-169), tras situar el concepto *determinante* dentro de la tradición gramatical y revisar los términos con los que se ha definido tanto en los diccionarios como en las gramáticas, sugiere que «los determinantes o determinativos conforman una clase específica dentro de la categoría del adjetivo. Tienen peculiaridades semánticas y funcionales propias a partir de los rasgos morfológicos, funcionales y semánticos más abstractos y pertinentes que definen la categoría del adjetivo» (pág. 160). Con estos fundamentos, se comprende que forman una categoría particular de adjetivos que, desde el punto de vista sintáctico, indican, presentan y actualizan al sustantivo como el núcleo del sintagma nominal; mientras que, desde el punto de vista semántico, fijan, delimitan, determinan o precisan los aspectos del significado del sustantivo como el núcleo semántico de ese mismo sintagma. A partir de esta descripción, realiza una acertada propuesta de clasificación de estas unidades.

En el segundo, «Caracterización del verbo como clase de palabra en español» (págs. 170-179), el autor retoma y amplía ciertos conceptos que ya se habían mencionado en otras partes del libro y ofrece una definición detallada del verbo, como la palabra que desempeña un papel central tanto en la estructura sintáctica como en la semántica del sintagma verbal. Es decir, el verbo actúa como el núcleo principal que organiza y da sentido a la unidad sintáctica denominada sintagma verbal. Además, desde un punto de vista morfológico, destaca que el verbo tiene de manera inherente el

rasgo *modo-tiempo*, «lo manifieste o no en la terminación que acompaña a la raíz verbal» (pág. 176). Esto significa que está marcado por características que indican, además del tiempo en que ocurre la acción, la actitud o modalidad con la que se expresa dicha acción. Por ello, subraya tanto la función estructural del verbo en la oración como sus propiedades morfológicas esenciales. En el fondo, González Calvo asegura que en su propuesta de definición del verbo en español reestructura definiciones previas de manera más coherente, dentro de un marco metodológico más sólido. Porque, en su opinión, cualquier definición debe basarse en criterios claros y específicos, y, por ello, las clases de palabras en una lengua deben definirse según rasgos distintivos que las separen de otras categorías, siempre con el apoyo de los criterios morfológicos, sintácticos y semánticos, y sin contradicciones internas.

La misma intención guía el capítulo sobre la «Preposición y conjunción como clases de palabras en español» (págs. 180-189). El autor explica que las preposiciones y conjunciones en español, como elementos de enlace, son palabras átonas (sin acentuación propia) e invariables en cuanto a su forma, lo que significa que morfológicamente no cambian. Por tanto, no tienen autonomía sintáctica, ya que no pueden formar sintagmas por sí solas, aunque existen excepciones. Su función principal es establecer conexiones entre otros elementos, pero su contenido es tan general que, en muchos casos, solo indican una relación de dependencia entre los elementos conectados o quieren mostrar que los elementos vinculados cumplen la misma función sintáctica, sin especificar cuál es esa función. Debido a su atonicidad y a su función relacional, algunos estudios sugieren que las preposiciones y conjunciones deberían considerarse más morfemas que palabras. Sin embargo, González Calvo sostiene que, aunque las preposiciones y las conjunciones presentan características que podrían hacerlas parecer más morfemas que palabras, siguen siendo unidades gramaticales completas, puesto que desempeñan una función esencial en la construcción de oraciones, aunque de forma más general y con menor autonomía sintáctica. Por tanto, estas unidades deben considerarse palabras dentro de la clasificación gramatical, no morfemas, aun reconociendo que su función es más relacional que específica. Este planteamiento le lleva a defender el papel sintáctico de enlace que cumplen unas y otras, y a afirmar que las preposiciones y las conjunciones integran la categoría sintáctica de elementos de relación en la lengua. Sostiene, en definitiva, que no es coherente clasificar las preposiciones y las

conjunciones como categorías distintas solo por criterios funcionales, ya que ambas son palabras invariables de relación. La diferencia entre subordinar y coordinar es sintácticamente relevante, lo que haría inconsistente dividir las conjunciones en subordinantes y coordinantes. Dado que las preposiciones y las conjunciones subordinantes cumplen funciones complementarias dentro de la subordinación, deberían considerarse una misma clase. Por ello, propone otras denominaciones alternativas para reorganizarlas funcionalmente: *subordinante* (todas las preposiciones y las conjunciones de subordinación) y *coordinante* (las conjunciones de coordinación). En opinión de González Calvo, los marcadores discursivos serían también *coordinantes textuales* o *discursivos* (p. 188). Con este enfoque aporta una mayor coherencia a al análisis gramatical, al reorganizar las categorías señaladas según sus funciones sintácticas.

El último capítulo, «Caracterización de la interjección como categoría gramatical» (págs. 190-197), explica que la interjección, al ser equivalente a una oración, solo puede diferir en su forma de combinarse dentro de oraciones más complejas. Aunque internamente su estructura es sintáctica (pues consta de un único sintagma), su función es más textual y discursiva. A partir de estas consideraciones, define la interjección en español como «una clase de palabras que morfológicamente es invariable, que funcionalmente es equivalente de oración o núcleo de sintagma complejo interjetivo equivalente de oración, y que semánticamente tiene significado de modalidad» (pág. 197). Esta definición se basa en tres rasgos clave (especialmente el segundo), que distinguen la interjección de otras clases de palabras. Además, pone de relieve que las interjecciones pueden tener características fonéticas, tonales, de intensidad y grafía particulares, y que todas ellas refuerzan su función. Así, para entender su significado completo, es necesario aplicar criterios pragmáticos o cognitivos, ya que el contexto y los múltiples usos discursivos son esenciales para su interpretación. Las interjecciones tienen una función textual enunciativa y, en algunos casos, pueden cumplir una función sintáctica como núcleo de un sintagma interjetivo. En definitiva, González Calvo explica que la interjección es una palabra que, aunque se estructura de manera similar a una oración, tiene una función más centrada en el discurso, pues actúa como una expresión de modalidad (emoción, sorpresa, asombro); es una palabra invariable y su análisis debe considerar no solo su estructura sintáctica, sino también su papel en la comunicación, ya que su significado depende en gran medida del contexto en el

que se utiliza. Por todo ello, afirma que las interjecciones sirven para expresar emociones o reacciones y tienen una relevancia discursiva dentro de las estructuras complejas del lenguaje.

El volumen se cierra con un «Índice de obras citadas» (págs. 199-204) y su correspondiente localización. En él se consignan, por orden alfabético, tanto las fuentes literarias citadas en el volumen como los estudios gramaticales que dan soporte metodológico y crítico a muchas de las explicaciones contenidas en el libro. Completa así las listas de referencias al final de cada capítulo y permite al lector tener información sobre el enorme conjunto de fuentes manejadas en la redacción de los diferentes capítulos.

En este libro, José Manuel González Calvo se reafirma como una autoridad cuya obra refleja años de reflexión y una capacidad única para sintetizar corrientes teóricas. Su enfoque combina a partes iguales la profundidad de un académico con la claridad de un maestro, para lograr que incluso los conceptos más complejos sean comprensibles. En este sentido, su aportación no se ciñe a la creación de nuevas categorías o a la crítica de las existentes, sino que va más allá en su capacidad para relacionar la teoría con la práctica, lo que convierte a esta obra en una herramienta esencial para el análisis lingüístico. Por eso podemos afirmar que el libro de González Calvo es mucho más que una compilación de estudios: es un trabajo que invita a avanzar en el conocimiento de la Gramática, con mayúsculas. Su utilidad se encuentra en las propuestas teóricas y en la forma en que estas pueden aplicarse para resolver escollos gramaticales concretos (por evocar aquí el título de sus *Escollos de sintaxis española*, publicados en 2011). Por su estructura sólida y sus planteamientos innovadores, esta obra se presenta como una referencia imprescindible en el campo de la lingüística española y general. Su lectura deja huella en quienes se adentran en sus páginas, como la huella que ha dejado el profesor González Calvo en quienes hemos tenido la fortuna de ser sus alumnos en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras y compartir su amistad a lo largo de muchos años en el departamento de Filología Hispánica y Lingüística General de la Universidad de Extremadura.

No sería justo cerrar estas reflexiones sin reiterar que la labor editorial que ha llevado a cabo el profesor José Carlos Martín Camacho es admirable, porque, además de mostrar su gran respeto y su gratitud hacia el maestro, ha logrado convertir esta serie de capítulos en un texto cohesionado y accesible, basado en el rigor académico. En esta tarea de editor, se descubre el

mimo con el que ha abordado (y bordado) la composición de un volumen que está llamado a convertirse en una lectura imprescindible y en una obra de referencia para los estudiosos de la gramática española actual.

Pilar MONTERO CUIEL

Universidad de Extremadura

pmontero@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-1911-0870>

MANUEL FERMÍN DE LAVIANO: *El Sigerico. Tragedia*. Ed. Alberto Escalante Varona. Oviedo: IFESXVIII-Universidad de Oviedo-Trea, 2023, 269 págs. ISBN: 978-84-19823-43-4.

Desde que en el año 2019 defendiera su tesis doctoral dedicada a la figura y producción del dramaturgo Manuel Fermín de Laviano (Madrid, 1750-1801), han sido notables las aportaciones de Alberto Escalante Varona que han permitido rescatar del olvido al dramaturgo popular dieciochesco. Con la presente edición, el profesor de la Universidad de La Rioja pone en valor una de sus obras menos conocidas, la tragedia *El Sigerico*, que apenas ha recibido atención crítica como parte del amplio corpus de tragedias neoclásicas españolas. *A priori* podría resultar llamativa la elección de este texto para su edición, ya que en contraposición con los arrolladores éxitos que logró Laviano con algunas de sus comedias heroicas, el estreno de *El Sigerico* en 1790 fue un rotundo fracaso. «El público gusta de 'lo trágico', pero no de la tragedia pura», advierte Escalante. Sin embargo, no es al género de la tragedia clasicista al que se circunscribe el texto aquí editado, sino más bien, a lo que el autor denomina como «tragedia popular». Laviano introduce, en efecto, elementos populares en el molde clásico de la tragedia con el fin de hacerla interesante para los espectadores en una suerte de hibridismo de géneros. Esto convierte a *El Sigerico* en un texto de gran interés para la crítica académica, permitiendo dibujar un panorama más amplio y completo del conocido hasta el momento.

La edición está precedida por un amplio estudio preliminar que se abre con una síntesis biográfica de Laviano. Lo que ocupa la mayor parte del estudio es, no obstante, lo relativo a las fuentes de *El Sigerico*. Escalante advierte, en primer término, que es imposible determinar cuáles fueron las intenciones creativas de Laviano, ya que solo se dispone del prólogo a la obra que nada indica sobre los procedimientos de adaptación del hecho histórico. Supone, no obstante, que el dramaturgo, como funcionario que trabajaba en la Secretaría de Hacienda, no debió de tener difícil acceso a cronicones, compendios históricos y otros textos sobre la historia de los reyes godos, y explora al respecto varias crónicas que pudieron servir de fuente para el texto dramático. No olvida, sin embargo, que Laviano no actúa en *El Sigerico* como historiador, sino como «lector de historia». El rigor es lo de menos y más en un caso como éste, en el que las fuentes

históricas se contradicen entre sí y son parcas en detalles. En esta época el pasado únicamente servía como fuente de argumentos, pero el objetivo último del teatro era aprovechar tales argumentos para edificar al público y educarlo.

Los dos apartados siguientes prestan atención al proceso creativo. El cotejo de los cinco testimonios en los que se conserva la tragedia permite reconstruir la transmisión del texto desde su primera manifestación manuscrita hasta su versión impresa. Como constata Escalante, es la única obra de Laviano de la que podemos conocer su proceso creativo y justificarlo atendiendo a los condicionantes de su época. Tres son los estadios de redacción que identifica desde el primer manuscrito hasta llevar a la versión impresa, y el cotejo de esta trayectoria textual ofrece interesantes indicaciones acerca de cómo funcionaba la censura.

Prosigue el editor atendiendo a la estructura, los personajes y las características de la obra. Comprueba cómo *El Sigerico* no puede considerarse como una tragedia en sentido estricto, a la vez que evidencia su principal rasgo de interés: es un ejemplo de la infiltración de la tragedia en la práctica dramática popular. Para ello, realiza un detallado estudio del texto, justificando cómo se trata de una obra reglada que pretende ser neoclásica en las unidades, ya que respeta la triple unidad de lugar, tiempo y acción, pero falla en sus personajes indecorosos y en el lirismo pomposo de sus versos de métrica imperfecta. Representa un hecho histórico con el fin de transmitir un contenido político, sin embargo, el tema, adecuado para la tragedia, es tratado por Laviano de manera superficial, limitándose a manifestarlo a través de escenas impactantes y excesivamente pasionales y alejándose de cualquier reflexión moral. Como apunta Escalante, «a Laviano, más que la reflexión, le interesan las bravatas, las amenazas, el impacto escénico por medio de la violencia latente en toda la obra y que explota en las rocambolescas cuchilladas del desenlace».

En los epígrafes finales del estudio preliminar, se aborda la fortuna de *El Sigerico* sobre los escenarios, atendiendo a los datos de taquilla, reconstruyendo la jornada teatral en la que se insertó la obra e identificando el reparto que la puso en escena. Escalante comprueba que apenas duró cuatro días en su estreno, no superando los 5.000 reales en ninguno de ellos. Estas recaudaciones están muy alejadas de las obtenidas por otras comedias de Laviano, como *El castellano adalid* o su continuación, *La conquista*

de Madrid. El Sigerico no consiguió conectar con el público, pero, según plantea Escalante, pudo resultar un texto idóneo para las capacidades de actuación de un reparto en que actores y actrices primaban el histrionismo. Advierte, no obstante, de que carecemos de datos objetivos que permitan conocer fehacientemente cómo la obra se amoldó a los modos interpretativos de su época.

Sucede al estudio preliminar la edición crítica de *El Sigerico* con la que culmina el volumen y que permite entender todas las consideraciones previas presentadas por Escalante. Tras la presentación de los criterios de edición, el aparato crítico se inserta en las notas a pie de página, lo que posibilita una lectura fluida de un texto pulcro y, de forma paralela, consultar las aclaraciones pertinentes. La bibliografía final que cierra el volumen es completa y actualizada y evidencia el amplio conocimiento del autor, cuya erudición ha quedado de sobra demostrada en las páginas antecedentes. En definitiva, nos encontramos ante una edición que, sin duda, representa una valiosa aportación sobre la obra de Laviano y, a su vez, para la historia del teatro español de finales del siglo XVIII. No solo permite recuperar un texto desconocido, sino que este sirve como modelo para entender la popularización de un género neoclásico.

Cristina ROLDÁN FIDALGO
Universidad Autónoma de Madrid
cristina.roldanf@uam.es
<https://orcid.org/0000-0002-3070-7627>

JUAN SAÚL SALOMÓN PLATA: *La voz verbal en la historia del español: ¿un accidente médico o electoral?* Cáceres: Universidad de Extremadura, 2023, 218 págs. ISBN: 978-84-9127-242-7.

La obra titulada *La voz verbal en la historia del español: ¿un accidente médico o electoral?*, de Juan Saúl Salomón Plata, ha visto la luz en 2023 con el sello editorial del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. A lo largo de sus 218 páginas, que fueron merecedoras del premio de investigación *Opera prima. Ana Holgado* en la edición de 2022, el autor analiza la historia del concepto *voz verbal* en español desde una perspectiva histórica y lingüística, y ofrece al lector una reflexión profunda sobre la influencia de factores externos en los cambios gramaticales. La obra se abre con un poema de Pablo Neruda, *Oda al diccionario*, que, según sugiere su propio título, rinde homenaje al diccionario como fuente de belleza, conocimiento y creatividad. Sigue un prólogo firmado por la profesora Pilar Montero Curiel, quien ha estado muy presente en la gestación y desarrollo de esta investigación, y una *Introducción*, donde el autor expone el propósito que ha guiado su investigación: aunar el rigor científico con el tono divulgativo, dentro de un marco historicista e interdisciplinar en el que tienen cabida la medicina, la historiografía de los procesos electorales y, evidentemente, la gramática. La razón es que los términos base de este tratado, *diátesis* y *voz*, que hoy se identifican fundamentalmente con la filología, ya que se vinculan con uno de los accidentes verbales, surgieron, sin embargo, en campos del conocimiento muy alejados de su entronque actual. En efecto, *diátesis* aparece vinculada a la tradición médica ya desde la época clásica, acepción que perduró durante siglos. En cuanto a *voz*, sus orígenes están muy cercanos a los procesos electorales, inicialmente dentro del ámbito de las órdenes religiosas, para extenderse después a otros (donde se desarrollan las le-xías ‘voz activa’ y ‘voz pasiva’).

Salomón Plata se va a basar, para explicar estas cuestiones, en las herramientas de la lingüística de corpus (diccionarios y testimonios de textos literarios y de otra índole), fundamentalmente el *NTLLE* (*Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*), el *Nuevo Tesoro Lexicográfico del Español* (2007), elaborado por Manuel Alvar y Lidio Nieto y el *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE).

Se justifica el estudio por la escasa atención que la *voz verbal* ha recibido en la investigación filológica, por la propia dificultad de su tratamiento metodológico y por su complejidad intrínseca al tratar aspectos vinculados con la morfología, la sintaxis, la semántica y la pragmática. Falta este análisis, evidentemente, desde una perspectiva histórica, para poder analizar la evolución desde la lengua latina hasta la actualidad. Esta carencia es visible en el análisis de la voz pasiva. Seguramente influye la existencia de formantes específicos en latín clásico (y habría que añadir sobre todo en latín clásico literario), que diferencian visiblemente la voz activa de la pasiva. En las lenguas románicas la ausencia de estos formantes obliga a que se recurra a una estructura perifrástica. Quizás habría hecho falta, aunque no sea sencillo acudir a documentos inequívocos, comprobar qué sucedía en el latín popular.

A estas cuestiones previas habría que añadir otra: la relación entre los conceptos *voz* y *diátesis*, que no todos los tratadistas entienden del mismo modo, puesto que para algunos se trata de términos prácticamente sinónimos, mientras que otros autores intentan delimitar ambos y precisarlos en la medida de lo posible.

Los dos capítulos centrales son simétricos: «Norma y uso del concepto *diátesis*» y «Norma y uso del concepto *voz*». En ambos casos el esquema es muy similar. En el primero, se analiza el lema *diátesis* en los diccionarios de la lengua española, las variantes ortográficas, el uso diacrónico del concepto en las diferentes modalidades de prosa y un interesante intento de explicación desde el uso inicial en la medicina hasta el gramatical. En el caso del lema *voz*, estudia el autor su uso en los diccionarios hispanos, las variantes formales y ortográficas, con una especial atención a las lexías 'voz activa' y 'voz pasiva' y su uso diacrónico en la prosa. Atiende también a un intento de explicación de la evolución de los conceptos desde el ámbito electoral al gramatical. El número de repertorios léxicos que toma como base es ingente, tanto de obras académicas como no académicas. Lo mismo sucede con los repertorios textuales (literarios, científicos, doctrinales, de divulgación), lo que permite componer un análisis evolutivo que distingue entre la prosa científica, la periodística o la didáctica, junto a la narrativa o la histórica, la religiosa, la jurídica o la dramática, entre otras. Incluso aparece un subcapítulo dedicado a la «voz pasiva» en el verso libre (en donde analiza una composición de los *Poemas humanos*, de César Vallejo).

El panorama resulta, en consecuencia, muy completo. Se plantea, además, de manera muy sugestiva, la presentación pormenorizada para poder observar nítidamente la diferencia entre los distintos modelos de prosa, junto con su perspectiva evolutiva. Esta doble perspectiva variacional, diacrónica y estilística, es muy importante para poder observar fielmente la evolución y sentido de los conceptos analizados. Además de los documentos contextualizados, se encuentran cuadros explicativos y sintéticos muy esclarecedores.

En el capítulo sobre la diátesis, sintetiza el proceso evolutivo desde el campo médico al gramatical de este modo: «El valor gramatical puede haber surgido del ámbito médico si concebimos la oración como un cuerpo: de la misma manera que, en ciertas circunstancias, el organismo de un individuo puede sufrir los ataques de una enfermedad, también el sujeto sintáctico, en lugar de realizar, como sujeto agente, la acción de otro elemento oracional (agente semántico), puede sufrirla, como sujeto paciente» (pág. 92). A pesar de ello, reconoce la dificultad de intentar explicar este proceso pormenorizadamente. De hecho, los diccionarios actuales siguen ofreciendo tanto la acepción gramatical como la médica.

En la parte dedicada a la *voz* el esquema es similar. Se inicia con el lema en los diccionarios de la lengua española, con las variantes formales «voz» y «boz». A diferencia de *diátesis*, muy tardía en los repertorios lexicográficos (a partir de 1786), *voz* se encuentra ya en Nebrija. Aunque las variantes con V y B son en principio meramente ortográficas, por la situación anterior a la fijación gráfica de la Academia, hay datos cuando menos llamativos. Así, Francisco del Rosal (1611) vincula etimológicamente *voz* con *voce*, pero *boz* con *bucca*. Aunque no sea lo general, tampoco resultan infrecuentes los repertorios que incluyen la doble opción con B y V, incluso, como puede comprobarse, intentando una explicación diferenciadora.

Distingue tres momentos para la aparición del término en los diccionarios. En una primera época, el lema no tiene significado gramatical alguno. En la segunda, sí lo adquirirá para *voz*, pero no para las lexías ‘voz activa’ y ‘voz pasiva’. Solo en la tercera época se admitirá el sentido gramatical, aunque no sea el único ni siquiera, durante mucho tiempo, el fundamental. De hecho, la acepción gramatical no se encontrará hasta la edición académica de 1803, aunque ‘voz activa’ y ‘voz pasiva’ siguen

definiéndose dentro del ámbito electoral. La acepción gramatical de estas lexías solo se encontrará (aunque sea en segundo lugar, ya que el primero sigue ocupado por el ámbito electoral) en la edición académica de 1884. También en esta se encuentra el tema de la inexistencia de un formante específico para la pasiva, frente al latín. La cuestión ya había sido planteada, y en mi opinión magníficamente resuelta, por Nebrija en su *Gramática castellana* (al referirse a una construcción por ‘rodeo’), tal y como menciona Salomón Plata. El autor desmenuza por completo la edición académica de 2014, que supone un importantísimo cambio. En la acepción 14.^a se define de este modo: «Manifestación morfológica o sintáctica de la diátesis». En estas ediciones se observa ya también la estrechísima relación entre ‘voz’ y ‘diátesis’. En la última revisión del diccionario en línea, la primera acepción de las lexías ‘voz activa’ y ‘voz pasiva’ sigue siendo la perteneciente al ámbito electoral y la gramatical se encuentra relegada al segundo lugar.

Dedica también un extenso capítulo a las «lexías *voz activa* y *voz pasiva* en el uso diacrónico de la lengua española» (págs. 117-178). La ‘voz activa’ se muestra en textos a partir del siglo XVI, sobre todo en la prosa histórica y en la jurídica. Abunda en textos españoles, pero no faltan tampoco en Hispanoamérica. Esta afirmación viene acompañada por un gráfico que aclara las cincuenta y cuatro muestras existentes en el CORDE (pág. 117) y otro sobre ‘voz pasiva’ (mucho menos habitual como forma independiente). Se explican después, con todo lujo de detalles, los contextos en los que aparece, primero con valor electoral (presente en textos de Fray Luis de Granada), unida la lexía a la de ‘voz pasiva’ como contrapunto, con el sentido de ‘capacidad de elegir y de ser elegido’, respectivamente. Por supuesto, esta lexía escapará más tarde del exclusivo e inicial ámbito religioso, aunque en fechas más tardías (por ejemplo, en textos como la Constitución de 1812, con algunos antecedentes a lo largo del siglo XVIII), se refiere ya a la capacidad de elegir que tiene cualquier ciudadano. A comienzos del siglo XIX empiezan a aparecer ejemplos del valor gramatical, aunque el electoral sigue siendo el predominante. No es de extrañar, porque, aún hoy, el DLE sigue ofreciendo como primera acepción la electoral y solo en segundo término, la gramatical.

Lo más habitual, por tanto, es la unión de ‘voz activa’ y ‘voz pasiva’, señaladas como contraposición. En cuanto a ‘voz pasiva’, aparece tratada de forma independiente solo a partir del siglo XVIII. El CORDE registra

veinticinco casos, principalmente (aunque no de modo exclusivo) en la prosa didáctica, en la histórica y en la científica. El valor es, de manera general, el electoral. Incide en los textos más significativos que presentan valor gramatical, pertenecientes en la mayoría de las ocasiones a la prosa científica (Ramón Campos, 1804; Menéndez Pidal, Rafael Lapesa o el venezolano Luis Lezcano) o a la didáctica (en textos de, por ejemplo, Zavaleta, Benejam o Vallejo).

El tercer capítulo de esta parte intenta reflexionar sobre la evolución de estos conceptos desde el ámbito electoral al gramatical. Lo explica con las siguientes palabras: «eso es posible porque están muy bien acotados los papeles de agente (*votante* o agente semántico) y de paciente (*candidato para ser votado* o paciente semántico) con respecto a la realidad verbal (sea *votar* o cualquier otra)» (pág. 178).

Tras estos capítulos centrales y después de unas sintéticas conclusiones, muy pertinentes y clarificadoras, se inician las referencias bibliográficas, divididas en *fuentes primarias* (con los repertorios lexicográficos y los repertorios textuales) y *fuentes secundarias*. La importancia de esta selección bibliográfica reside tanto en la gran cantidad de fichas, todas ellas citadas a lo largo de la obra, como en su impresionante variedad temática. Completan el volumen los cuadros (cinco) incluidos en los anexos, que permiten ver con total claridad y de forma sintética gran parte de lo expuesto en el corpus central del trabajo.

En síntesis, se trata de una obra que nos permite realizar una constante reflexión sobre la evolución de unas lexías que se originan en campos muy distintos del filológico, lo que posibilita un análisis histórico, pero también una inequívoca comprensión de las vacilaciones que se han producido desde el mundo clásico hasta la actualidad. Muestra de ello, como ya he podido señalar, es el hecho de que incluso en la época presente, el diccionario académico no sitúe la acepción filológica en primer lugar, sino que ceda esta prevalencia a los significados más antiguos de los términos *diátesis* y *voz*.

Por tanto, estamos, en mi opinión, ante una obra que muestra una gran madurez y un profundo bagaje cultural, pese a la juventud del autor. El carácter interdisciplinar de la monografía es una constante que se refleja en estas páginas, puesto que la obra no resulta de utilidad exclusivamente a los filólogos, sino a quienes estudian otras muchas ramas del

conocimiento. La formación de Salomón Plata en los aspectos históricos de la lengua, tanto española como latina, le han sido esenciales para adentrarse en este complejo aspecto, lo que permite, por ejemplo, entender las referencias a los términos analizados y la vinculación entre *voz* y *diátesis*.

Obviamente, el tema no se cierra aquí. Aún quedan interrogantes como, por ejemplo, precisar los pasos que han llevado a estos procesos evolutivos desde ámbitos tan distantes de la filología, como la medicina o las normas electorales. ¿Por qué se han originado precisamente desde estos campos y no desde otros posibles? En cualquier caso, si no es fácil explicar la motivación concreta, sí considero que este libro contribuye, en gran medida, a razonar cómo se ha podido llevar a cabo el proceso de cambio, desde la medicina y el sistema electoral, al mundo gramatical. Para ello, los conocimientos previos son múltiples y variados. Pese a las dificultades con las que se ha enfrentado Salomón Plata a la hora de redactar este estudio, el resultado ha sido sobradamente positivo.

Una última cuestión quiero destacar: la metodología empleada corría el riesgo de ofrecer una lectura muy repetitiva y monótona. Nada más lejos de la realidad. El estilo ha permitido una variedad notable y la monografía se lee con fluidez.

En suma, me parece una obra muy lograda y madura que, además de permitir la reflexión sobre aspectos no siempre bien conocidos por los filólogos, despierta el interés por profundizar en el tema.

Antonio SALVADOR PLANS
Universidad de Extremadura
salvador@unex.es
<https://orcid.org/0000-0001-7004-4234>

LAURA GUSE: *Bewegungskonstruktionen des Deutschen. Korpusstudien zur Versprachlichung von Bewegungsereignissen aus konstruktionsgrammatischer Perspektive*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2024, 358 págs. ISBN: 978-3-381-11031-5.

La presente obra es una tesis doctoral innovadora, tanto por su contenido como por su método, que estudia la verbalización de los eventos de movimiento en relación con algunas construcciones, como las reflexivas y los verbos modales sin infinitivo. Basada en dos corpus y encuadrada entre la norma y la creatividad lingüística, incluye, además, un estudio contrastivo del alemán con el sueco y el inglés. Está enmarcada en la lingüística contrastiva, la de corpus, la cognitiva y la gramática de construcciones. Desde el punto de vista de esta última, la hipótesis principal es cómo se pueden localizar las diferentes construcciones en un continuo entre la composicionalidad y la idiomatización.

En un primer momento, la autora describe el aparato teórico que subyace en su estudio. Los eventos de movimiento se basan fundamentalmente en Talmy (2000), el cual postula cuatro componentes para constituir un evento de movimiento: *figure*, *ground*, *path* y *motion*. Un objeto (*figure*) se mueve (*motion*) en relación (*path*) con otro objeto (*ground*). Talmy clasifica las lenguas en dos tipos, según el criterio decisivo de cómo se verbaliza el componente *path*. El alemán y el sueco lo realizan en un elemento externo al verbo en forma de adposición. Estas lenguas se llaman satélite (*Satellite-framed*). Las lenguas románicas, por el contrario, lo realizan internamente, por eso reciben el nombre de verbales (*Verb-framed*). Ya que en alemán existen verbalizaciones de construcciones de movimiento que parecen no corresponderse con la norma, donde se prescinde de la separación estricta entre lexicón y gramática a favor de un continuo, mediante el cual se posibilita el análisis de las construcciones, las expresiones rutinarias y las unidades pluriverbales, las preguntas de investigación son: 1. ¿Qué verbos se utilizan en qué construcciones en alemán? 2. ¿Qué convergencias y divergencias se pueden determinar en las construcciones de movimiento respecto del sueco y del inglés? 3. ¿Hasta qué punto estas construcciones son usuales y responden a reglas o no? Se trata de investigar la relación entre norma lingüística y análisis en las construcciones de movimiento.

A continuación, se esboza la diferencia entre evento de movimiento y construcción de movimiento y cómo se llega del primer concepto al segundo. Dentro de los eventos de movimiento se diferencia entre los factivos (dinámicos) y los fictivos (no dinámicos). La cuestión general es cómo funcionan ciertos elementos semánticos en diferentes lenguas desde el punto de vista onomasiológico, según la teoría de los marcos (Fillmore, 1976), aunque también se tiene en cuenta la perspectiva semasiológica, es decir, cómo se verbalizan los elementos semánticos en las categorías sintácticas. Un evento es el resultado de una conceptualización que se basa en habilidades cognitivas fundamentales del espíritu humano. Son abstracciones de esquemas frecuentes que permiten aunar infinitas partes en unidades compactas. Las lenguas muestran diferentes estrategias para verbalizar los eventos de movimiento. Talmy (2000) menciona: *motion, path, figure, ground, manner, cause*. Se realiza una separación entre semántica y sintaxis, aunque los conceptos *intentional motion* e *intransitive motion* – *caused motion* y *transitive motion* son utilizados como sinónimos. Para contemplar un evento, el hablante tiene diferentes construcciones lingüísticas para elegir. En cuanto a construcción de movimiento, la autora utiliza los conceptos *Direktivum/direktional/Direktionale Ergänzung*. Se utiliza el nombre de construcción de movimiento con una perspectiva onomasiológica (partiendo del significado se explica el significante). Entre las subclases de movimiento fictivo, la autora diferencia seis tipos, de los cuales el prototipo es coextensión *path*. Otro componente que menciona es la presencia de metáforas conceptuales que también se dividen en subclases: ontológicas y estructurales. Un caso especial de movimiento es el que está asociado al cuerpo. Guse también diferencia entre eventos simples y complejos. Los simples pueden verbalizarse mediante una única oración, mientras que los complejos lo hacen a través de proposiciones coordinadas y subordinadas. En este caso, el inglés puede expresar una mezcla de enunciados, es una lengua co-evento, mientras que el español no. Otro de los aspectos que quiere demostrar este trabajo es que los componentes *manner* y *cause* son los más frecuentes.

El siguiente capítulo aborda las estrategias de verbalización del alemán. En este caso se utiliza la deixis como elemento semántico para verbalizar los eventos de movimiento, así como los co-eventos. Las lenguas con marcos satélites tienen más verbos que expresan *manner* y *cause* que las lenguas con un marco verbal, por ello, los hablantes de las primeras

prestan más atención al modo de movimiento. Pero en alemán también existen construcciones de movimiento como las del tipo de las lenguas con marcos verbales e igualmente se puede verbalizar el componente *path* mediante verbos complejos (con prefijos y partículas). El resultado es que se puede afirmar que hay diferentes tipos de acercamientos al análisis de las lenguas con co-eventos, (*subsequenz* o *concurrent result*) y la autora lo compara con el inglés y el sueco. También explica el concepto de macro-evento, según el cual, para las lenguas con marco satélite es posible compartimentar diferentes eventos en una única oración, lo que recibe el nombre de *Nesting*, que también se aplica al alemán y al inglés. En cuanto a los límites o la crítica respecto del análisis, Guse menciona tres: 1. La opacidad para explicar científicamente las categorías. 2. El procedimiento de Talmy (2000) que presenta la introspección como metodología. 3. El intento de una descomposición semántica. En cuanto a la introspección, la autora determina que el alemán es más complicado que el inglés debido a que en algunos análisis de construcciones falta la base de datos lingüísticos. Ello conlleva a un segundo problema en torno a la introspección como método: la manipulación de datos consciente o inconsciente para verificar las teorías. Guse dedica un capítulo a la composicionalidad de las construcciones de movimiento para demostrar que el significado de estas no proviene de los componentes, sino del todo. No obstante, aparece el problema de que, en las lenguas satélite, las adposiciones están excluidas, mientras que los afijos, por ejemplo, no. Algunos autores deciden incluir todo como satélites, otros defienden no solo una tipología sintáctica, sino también semántica.

Otro capítulo está dedicado a uno de los modelos lingüísticos basados en el uso, que son alternativos a la teoría presentada, siempre en el marco de la gramática de construcciones. La autora establece la relación entre los trabajos de Talmy (2000) y Goldberg (1995). La idea de que la lengua es una herramienta social y que la creatividad se debe adaptar a la norma lingüística se corresponde con la *Theory of Norms and Exploitations* (Hanks, 1994), la cual procede de la lingüística lexicográfica de corpus, que es la que ha inspirado este trabajo. Con ello, se trata de encontrar la estrategia prototípica de verbalización. Por último, Guse investiga la relación entre el continuum, el lexicón, la gramática y la composicionalidad. Según ella, no existe una composicionalidad ni una arbitrariedad completas. También investiga cómo se puede medir la productividad como rango

de ítems léxicos que pueden llenar un *slot* de construcciones. La autora transfiere el concepto de productividad desde la morfología a las estructuras argumentales.

En los siguientes capítulos, Guse describe el estado de la cuestión respecto de los verbos de ruido, verbos copulativos que expresan movimiento y los verbos modales usados sin infinitivo, construcción que algunos lingüistas sitúan en la elipse y otros no. Se intenta responder a la pregunta de si este tipo de verbos aparecen estrictamente como construcciones de movimiento o las preferencias de uso son de tipo idiosincrático. El primer análisis de corpus se basa en un corpus del *DWDS*. Aquí se intenta sistematizar cuántas construcciones de movimiento existen en alemán y qué lexemas pueden encuadrarse dentro de estas. Como resultado, Guse muestra una panorámica de la frecuencia absoluta de los eventos de movimiento donde los más usuales son las construcciones factivas. Los textos correspondientes a literatura es el género más usual, seguido de periódicos y, por último, ciencia. La explicación subyace en las búsquedas, donde aparecen sustantivos concretos como *path* de las construcciones. Se diferencia entre construcciones de movimiento transitivas e intransitivas, pasivas, reflexivas y acusativos adverbiales. Con ello se establece la hipótesis de que las palabras no tienen significado, sino significados potenciales que se especifican en contextos concretos a través de inferencias, para interpretar correctamente los símbolos lingüísticos. Por ello, no solo se tienen que tener en cuenta las construcciones, sino también los marcos. El mismo análisis se lleva a cabo respecto de los eventos de movimiento fictivos, atendiendo a la estructura argumental: transitiva, intransitiva, reflexiva, pasiva y con acusativo adverbial. En este caso, predominan las construcciones intransitivas y en cuanto a las transitivas, predominan los marcos asociados con la comunicación. Después se analizan las construcciones metafóricas transitivas e intransitivas, reflexivas y con acusativo adverbial, así como los eventos de movimiento asociados al cuerpo humano. También se emprende el análisis de los verbos modales, los cuales son más frecuentes cuando se usan con infinitivo que sin él. Los modales que más frecuentemente se utilizan sin infinitivo son *dürfen*, *müssen* y *wollen* y aquí aparece verbalizado el evento *goal*. Para verbalizar el evento fictivo, son más frecuentes los reflexivos auténticos que los reflexivos parciales, que aparecen habitualmente para verbalizar los eventos asociados con el cuerpo. A partir de aquí comienza el estudio contrastivo de los co-eventos

y las construcciones de movimiento en alemán, con el sueco y el inglés. Mediante el contraste se intenta responder a la pregunta de si las estructuras lingüísticas responden a características específicas de la lengua o más bien a aspectos abstractos de la percepción del evento. En alemán y sueco se pueden utilizar designaciones de animales en las construcciones de movimiento cuya frecuencia varía inter- e intralingüísticamente. Los aspectos culturales influyen en la frecuencia y, entre ellos, la lexicalización de las designaciones animales. *Hirsche* aparece en ambas culturas, pero *Elche* solo aparece en la sueca. En relación con el inglés, también destacan formaciones relacionadas con el mundo fantástico, como *geistern* y *trollen* (*to ghost* y *to troll*), que no están lexicalizadas en sueco. Junto al evento *manner*, se analizan también los co-eventos *concurrent result* en los verbos de ruido, así como *concomitance* en los verbos de movimiento direccional. En resumen, la cuestión de qué lexemas se manifiestan frecuentemente en construcciones de movimiento, solo se puede explicar por el concepto de las clases semánticas, es decir, los verbos de ruido o de articulación que se usan como verbos de movimiento. En inglés, muchos lingüistas rechazan la gramática de construcciones, pues se habla de lexemas que, sin contexto, no evocan un marco de movimiento. En sueco, por el contrario, se prefiere la gramática de construcciones, pues existen algunas que no se pueden explicar de manera composicional. En alemán existe un término medio: hay elementos que se dejan explicar composicionalmente y otros no. La principal conclusión es que las construcciones de movimiento en alemán se pueden expresar de otras maneras en contraste con lo que muestra la literatura consultada.

La autora también lleva a cabo otro análisis con un segundo corpus, que, junto a un análisis cuantitativo de la productividad, utiliza también el procedimiento cualitativo a través de la construcción *durch die Gegend*. Para ello utiliza un metacorpus *WEBXL* que pertenece a *DWDS*. Con ello quiere analizar hasta qué punto una construcción atrae o prefiere un nombre y cómo la norma lingüística se puede sistematizar respecto a la explotación de las construcciones. En este caso, la metodología utilizada es: 1. Representación global. 2. Distribución por corpus parciales. 3. Frecuencia de eventos de movimiento. 4. Representación de los lexemas de la construcción con su frecuencia. 5. Análisis de la construcción *durch die Gegend* con diversos verbos (*laufen, fahren, fliegen*) y resumen de las construcciones con verbos modales, verbos con partículas, etc. Así se representan los

lexemas correspondientes a eventos de movimiento en relación con los eventos factivos. Se ordenan según la frecuencia de los *types*, luego las construcciones metafóricas y después las construcciones fictivas y las que denotan asociación con el cuerpo. Dentro de los fictivos se encuentran los de percepción sensorial, comunicación y emisión. Del mismo modo se analiza si las construcciones pueden tener un complemento con acusativo adverbial, así como las colocaciones más frecuentes.

La principal conclusión de este trabajo es que la explotación de las construcciones está influenciada por las normas de uso. En las limitaciones del estudio, la autora intenta demostrar que tales análisis quizá no corresponden exactamente a la descripción de cómo se comporta los eventos de movimiento, pero sí responden a la cuestión de cómo se comporta un corpus tras aplicar los análisis observacionales correspondientes.

La publicación de esta tesis supone un avance inestimable al conocimiento sobre la relación entre la gramática de construcciones y los eventos de movimiento. El análisis contrastivo entre el alemán, el sueco y el inglés constituye un valor añadido al estudio, no solo para comprender mejor el fenómeno, sino también para entender el funcionamiento de cada una de las lenguas.

Bibliografía citada

- FILLMORE, Charles J. (1976): «Frame Semantics and the nature of Language». *Annals of the New York Academy of Sciences*, 280, 20-32.
- GOLDBERG, Adele E. (1995): *Constructions: A construction grammar approach to argument structure*. Chicago: University Chicago Press.
- HANKS, Patrick (1994): «Linguistic norms and pragmatic exploitations or, why lexicographers need prototype theory and vice versa». *Research Institute for Linguistics, Hungarian Academy of Science*, 5, 89-113.
- TALMY, Leonard (2000): *Toward a cognitive semantics*. Vol. I: *Concept structuring systems (Language, speech and communication)*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Paloma SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid
palomash@filol.ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-3554-2809>

OTROS EVALUADORES DEL *ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS*

2024-2025

Agradecemos a los siguientes profesionales su colaboración puntual como evaluadores, sin pertenecer al Consejo Asesor Externo, de los manuscritos recibidos para los volúmenes de los años 2024 (XLVII) y 2025 (XLVIII)¹:

M.^a Teresa AMADO RODRÍGUEZ (Universidade de Santiago de Compostela)

M.^a Laura ARCE ÁLVAREZ (Universidad Autónoma de Madrid)

Raquel ARIAS CAREAGA (Universidad Autónoma de Madrid)

Beata BACZYŃSKA (Uniwersytet Wrocławski, Polonia)

Maria do Carme BESCANS LEIRÓS (Universidad del País Vasco)

José Manuel CAMACHO DELGADO (Universidad de Sevilla)

M.^a Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ (Universidad de Almería)

M.^a Auxiliadora CASTILLO CARBALLO (Universidad de Sevilla)

Fernando CID LUCAS (Università degli Studi di Macerata, Italia)

Francisco José CORTÉS VIECO (Universidad Complutense de Madrid)

Pedro Pablo DEVÍS MÁRQUEZ (Universidad de Cádiz)

Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)

Irma EMILIOZZI (Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina)

Alberto ESCALANTE VARONA (Universidad de La Rioja)

Carmen FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ (Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes - Centro Universitario Santa Ana)

Patricia FERNÁNDEZ MARTÍN (Universidad Autónoma de Madrid)

Carmen GALÁN RODRÍGUEZ (Universidad de Extremadura)

¹ Con los originales recibidos desde el 20 de febrero de 2023 hasta el 10 de abril de 2025.

Ana Belén GARCÍA BENITO (Universidad de Extremadura)
Francisco David GARCÍA MARTÍN (Universidad de Salamanca)
Francisco Javier GIL JACINTO (Universidad de Sevilla)
José Luis GIRÓN ALCONCHEL (Universidad Complutense de Madrid)
Ana Isabel GÓMEZ VALLECILLO (Universidad Católica de Ávila)
Francisco Javier GRANDE ALIJA (Universidad de León)
Isabel GUTIÉRREZ KOESTER (Universitat de València)
Leonie HEINECKE (Universidad de Granada)
Rebeca HERNÁNDEZ ALONSO (Universidad de Salamanca)
Isabel M.^a ÍÑIGO MORA (Universidad de Sevilla)
Haakon S. KROHN (Universidad de Costa Rica, Costa Rica)
Miguel Ángel LAMA (Universidad de Extremadura)
Nobuo Ignacio LÓPEZ SAKO (Universidad de Granada)
Ismael LÓPEZ MARTÍN (Universidad de Extremadura)
María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ (Universidad de Extremadura)
Manuel MAÑAS NÚÑEZ (Universidad de Extremadura)
José Carlos MARTÍN CAMACHO (Universidad de Extremadura)
Iván MARTÍN CEREZO (Universidad Autónoma de Madrid)
María Luisa MONTERO CUIEL (Universidad de Extremadura)
Aurora MURGA AROCA (Universidad Europea de Madrid)
Isabel NEGRO ALOUSQUE (Universidad Complutense de Madrid)
Pedro OJEDA ESCUDERO (Universidad de Burgos)
Ramón PÉREZ PAREJO (Universidad de Extremadura)
M.^a Isabel PÉREZ RAMOS (Universidad de Oviedo)
Rosa PÉREZ ZANCAS (Universitat de Barcelona)
M.^a Victoria PINEDA GONZÁLEZ (Universidad de Extremadura)
Nina PLUTA (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polonia)
Rogelio PONCE DE LEÓN (Universidade do Porto, Portugal)
Marta RAMOS GRANÉ (Universidad de Jaén)
Aira REGO RODRÍGUEZ (Universidad de Extremadura)
Doina REPEDE (Universidad de Granada)

Gustavo A. RODRÍGUEZ MARTÍN (Universidad de Extremadura)
Natalia ROJO MEJUTO (Universidad de Valladolid)
Mariana RUGGERI (Universidade Federal do Ceará, Brasil)
Jorge SACIDO ROMERO (Universidade de Santiago de Compostela)
Luis SÁEZ DELGADO (IES Bárbara de Braganza, Badajoz)
Ana SÁEZ HIDALGO (Universidad de Valladolid)
Juan Saúl SALOMÓN PLATA (Universidad de Extremadura)
Antonio SALVADOR PLANS (Universidad de Extremadura)
Manuel SÁNCHEZ GARCÍA (Universidad de Extremadura)
Eustaquio SÁNCHEZ SALOR (Universidad de Extremadura)
Pedro SANTANA MARTÍNEZ (Universidad de La Rioja)
Enrique SANTOS UNAMUNO (Universidad de Extremadura)
Mirta SUQUET (Susquehanna University, Estados Unidos)
Lucía TENA MORILLO (IES El Brocense, Cáceres)
Jesús UREÑA BRACERO (Universidad de Extremadura)
Adrián VALENCIANO CEREZO (Universidad de Alcalá de Henares)
José Rafael VALLES CALATRAVA (Universidad de Almería)
Rocío VELASCO DE CASTRO (Universidad de Extremadura)
M. Loreto VILAR PANELLA (Universitat de Barcelona)
Diana VILLANUEVA ROMERO (Universidad de Extremadura)
Julieta VIU ADAGIO (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Pablo Luis ZAMBRANO CARBALLO (Universidad de Huelva)

ESTADÍSTICAS

PORCENTAJE DE ARTÍCULOS RECIBIDOS QUE NO SE HAN PUBLICADO

Volumen	Año	Porcentaje
XLI	2018	47,00 %
XLII	2019	53,60 %
XLIII	2020	50,00 %
XLIV	2021	41,38 %
XLV	2022	47,06 %
XLVI	2023	42,31 %
XLVII	2024	61,70 %
XLVIII	2025	72,13 %

Pueden verse otras estadísticas en:

<https://revista-aef.unex.es/index.php/AEF/estadistica>



FECYT-215/2024
Fecha de certificación: 14 de julio de 2016 (5ª convocatoria)
Válido hasta: 24 de julio de 2025

ISSN 0210-8178

