



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE
ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

[NÚMERO I]

SELL

SALAMANCA 2008



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE
ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

SELL

SALAMANCA 2008

COMITÉ EDITORIAL

José Manuel Cuartango Latorre

Rosa M^a Díaz Burillo

EDITORES

José Manuel Cuartango Latorre

Rosa M^a Díaz Burillo

©2008 Los autores & *Hápax Editores*

Edita:

SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Salamanca

ISSN: 1988-9127

ÍNDICE

EDITORIAL.....	9
PRESENTACIÓN DEL ÁREA DE LITERATURA.....	13
“Hijos del limo. Fábulas de lo primitivo y civilización (perfiles de antropología literaria)”.	
Juan Miguel Valero Moreno	15
“En torno al término <i>farsa</i> en Lucas Fernández”.	
Miguel García-Bermejo Giner	55
“ <i>Frankenstein o el moderno Prometeo</i> de Marie Shelley y <i>USA: Tierra de Oportunidades</i> de Lars von Trier: dos miradas del dios humanado, dos miradas del monstruo rebelado”.	
Andrés Vélez Cuervo	67
PRESENTACIÓN DEL ÁREA DE LENGUA.....	87
“Los exónimos del medio alto alemán temprano referentes a la Rumania”.	
Raúl Sánchez Prieto	89
“El <i>dialetto</i> , elemento intencional en Fabrizio De André”.	
Manuel Gil Rovira	97
“La literatura femenina como reflejo de un proceso de estandarización inconcluso: usos ortográficos en aragonés y judeoespañol”.	
José Manuel Cuartango Latorre	117
RESEÑAS.....	139

EDITORIAL

Estimado/a lector/a:

Le agradecemos, en primer lugar, que se decida a leer esta revista. Seguramente le asaltarán numerosas dudas; se preguntará qué es, cómo surge, de manos de quién, qué encontrará en ella y qué es lo que deseamos que encuentre... A dar respuesta a estas cuestiones irán dedicadas las siguientes líneas.

Hápax pretende ser un medio filológico, participativo y abierto, donde tengan cabida las reflexiones de los estudiosos relacionados con el campo tanto de la lengua como de la literatura, fragmentos del saber relegados por gran parte de la sociedad a un rincón oscuro. Pretendemos actualizar la materia a la que nos dedicamos: el conocimiento se nos muestra una suerte de sangre de la tierra, agua, y, como tal, su deber es mantener el organismo, la sociedad, y no empantanarse hasta convertirse en remansos de egotecas que no riegan ningún campo, que no darán ninguna flor.

Nos encontramos en la búsqueda del desarrollo humano: individualismo frente a colectivismo. Individualismo en la medida en que la investigación es una labor personal y el estudio puede llegar a ser una actividad íntima. Colectivismo porque el conocimiento, el fruto de una búsqueda, no es nada si no se muestra y comparte. ¿Qué es una obra de teatro sin su público? Y, ¿qué es la sociedad más que ese público?

En cuanto a quiénes son los promotores de este medio, podríamos decir que usted, lector, es uno de todos los que, con su iniciativa para leer, esto es, para participar, confiere a estas simples hojas (electrónicas)

el papel primitivo del hecho literario, del hecho lingüístico y de la comunicación. De este modo, esto no tendría sentido sin usted. Le está dando forma, otorgándole la esencia que buscamos en la propuesta por la que nace, y, a la vez, integrándose en ella.

Esta revista surge de personas diferentes, con puntos de vista diversos, que se encuentran inmersos en ámbitos distintos... pero que confluyen para luchar contra el estatismo, y su forma de hacerlo es crear un espacio que nos una y que, además, permanezca atento y a la expectativa de todas las nuevas contribuciones y miradas que otros estudiosos interesados puedan aportar. Debemos enriquecernos, enriquecer a la Filología, dama invisible y riquísima que se merece que hagamos algo por ella en estos días que corren, pues su baladro nos resulta aterrador en extremo. Intentemos establecer un nexo más equitativo entre lo que nos ha dado y lo que podemos ofrecer.

Los artículos del presente número están redactados en castellano, no como una reivindicación, sino por un hecho meramente casual. Nuestra situación geográfica mientras redactamos estos párrafos así lo ha querido. Esto supone que estamos haciendo uso de una de las múltiples posibilidades de expresión humana; por tanto, invitamos a llenar estas humildes líneas de un sinfín de vocablos y expresiones, de propuestas con nuevos ritmos y puntos de vista... Como decía el poeta: “cada quien es cada cual, y baja las escaleras como quiere, pero, puestos a escoger, soy partidario de las voces de la calle más que del diccionario...”. Queremos conformar un rompecabezas, como un juego comunicativo cuyas reglas no excluyan a nadie.

Y no queremos dejar a ningún jugador sin lanzar los dados. Por ello, y conocedores de las lamentables barreras que a menudo coartan la exposición de los pasos hacia el conocimiento, este medio pretende acoger y arropar toda aportación de calidad, independientemente del autor. Nos interesa el binomio trabajo-calidad. De este modo, *Hápax* no atiende a etiquetas banales en las que es imposible catalogar, sin más, a una persona. Bajo cualquier máscara puede haber oculto un apasionado de alguno de los numerosos campos de la fecunda Filología con mucho

que decir. Creemos que es la única manera, remarcamos, de desarrollarnos.

Hápax busca ser una plataforma de intercambio de conocimientos, sin interferencias, ni personales ni institucionales, a plena disposición de quien quiera hacer debido uso de ella. Por ello, todo el material que en ella encontrará es propiedad del puño que lo elaboró y signó.

Por último, y, posiblemente, más importante: ¿por qué *Hápax*? Bien, si hemos conseguido exponer nuestro proyecto con la suficiente claridad, ya se habrá dado cuenta de que es algo único, al menos en el contexto en el que, por azar, ha visto la luz. Se trata de una idea genuina e irrepetible (como todas), pues ninguna otra contaría con la atención de su mirada lectora en este determinado momento, desde su posición corporal más o menos cómoda. Ninguna otra tiene tal suerte y honor. Ni lo tendrá. Es irrepetible. Sea un error o no. Igual que cada una de las palabras que utilizan los admirables escritores de este primer número: todas ellas se encuentran en un contexto nuevo, rodeadas de “vecinas” desconocidas que les confieren una actualidad y con las que llegarán a entablar una relación, animada, tal vez, por su timbre de voz si osa leerlas en alta voz... Nos parece motivo suficiente para intitular así nuestro proyecto. El siguiente número, con toda seguridad, no será como éste. Dentro de seis meses, cuando el otoño, con octubre y las nuevas cosechas, enmarque una segunda publicación, nadie sabe qué habrá sido de nadie.

Por ello, disfrutemos estas páginas como lo que son aquí y ahora: el resultado de la confluencia de personas con unas pasiones comunes, que, aunque parece cosa de poco, lamentablemente no es tan fácil de encontrar en la actualidad. Repetimos, personas con pasiones, que les animan en su día a día a seguir adelante a pesar de todos los obstáculos que se puedan encontrar. A ellos dedicamos esta labor que tenemos ahora entre manos. A ellos y a nadie más. A los que firman sus obras en las páginas siguientes y a los que nos han apoyado, sin reflejarse personalmente, pero, como los primeros, formando parte del impulso constructor de los dedos que teclean estas palabras, porque, por sí solas,

estas manos estarían cansadas, y, con toda certeza, no habrían pasado de la segunda línea. Dedicamos cada modesto esfuerzo que seamos capaces de realizar a todos los que ensalzan o han ensalzado en cada momento de su vida la Filología; a los que inspiran en su entorno con ese halo de misticismo no innato, sino nacido de la ardorosa dedicación.

AVE ATQVE VALE

Los editores



PRESENTACIÓN DEL ÁREA DE LITERATURA

Nos gustaría presentarnos de forma breve y concisa. Tenemos una premisa clara bajo la que se amparan los artículos que encontrará en las siguientes páginas: dar cabida a todo trabajo fruto de la investigación en el campo de la Literatura. Sea su relación con ésta directa o indirecta, esté realizado en una lengua o en otra, tenga el autor una u otra edad, unos estudios u otros, sea un estudioso quien lo signe o sea una labor conjunta... Queremos también insistir en que el hecho de que existan dos áreas, una de Lengua y otra de Literatura, no significa que hayamos levantado un muro insalvable. Seguramente se trate de mera comodidad (un tanto incómoda). Desde aquí proponemos la realización de ricas amalgamas filológicas. Buscamos puntos de vista y tratamientos diversos y actuales, vivos. Queremos que se pasee por aquí y encuentre un estudio estimulante, de calidad, y, por qué no, que se sienta incitado a participar en este espacio que ahora inauguramos.

En esta primera ocasión contamos con la colaboración de Juan Miguel Valero Moreno, con un trabajo titulado “Hijos del limo. Fábulas de lo primitivo y civilización (perfiles de antropología literaria)”. En segundo lugar encontrará un trabajo de Miguel García-Bermejo Giner, llamado “En torno al término *farsa* en Lucas Fernández”. El tercer artículo pertenece a Andrés Vélez Cuervo: “*Frankenstein o el moderno Prometeo* de Marie Shelley y *USA: Tierra de Oportunidades* de Lars von Trier: dos miradas del dios humanado, dos miradas del monstruo rebelado”. A ellos, a los tres, declaramos nuestro más sincero agradecimiento y profundo respeto, aunque eso sepa a poco comparado con lo que en realidad merecen. Gracias; nos quitamos el cráneo.

Y, por último, y no nos cansaremos de ello, queremos también darle las gracias a usted por haber llegado hasta aquí y animarle a seguir adelante. *Bon appétit!*

El área de Literatura

HÁPAX



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

HIJOS DEL LIMO. FÁBULAS DE LO PRIMITIVO Y CIVILIZACIÓN (PERFILES DE ANTROPOLOGÍA LITERARIA)

Juan Miguel Valero Moreno¹
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA & SEMYR

Por lo general se ha estudiado el tratado *De inventione* de Cicerón como obra primeriza, de parca originalidad, trasunto esquemático de la formación de Cicerón en la escuela de retórica y², en consecuencia, poco más que un *vademecum* pedagógico, de vuelo corto, como el liviano esqueleto que sobre semejante materia ofrece Marco Tulio a su hijo en las *Partitiones oratoriae*. El influjo de esta pieza, considerada menor, en otras mejor estudiadas, como el discurso *Pro Caelio* y, sobre todo, *De oratore*, es, sin embargo, importante. Y, desde luego, es crucial a lo largo de la Antigüedad tardía y la Edad Media, época en que se la conoce como *Rhetorica vetus* (en contraste con la *nova*, la *Rhetorica ad Herennium* atribuida entonces al mismo Cicerón) y época, también, en que se multiplican las copias y los comentarios, glosas y apostillas. A pesar de ello, la obra no ha salido del cerco de la historia de la retórica que, en buena medida, ha limitado la potencia y alcance del discurso que sostiene.

En este sentido, los editores de *De inventione* se han limitado a ofrecer un texto lo más depurado posible y a anotar las variantes más notables de su tradición manuscrita. Poco se ha dicho, sin embargo, de su significado. Más allá de la supuesta aridez de un tratado de carácter técnico, no es trivial el peso concedido por Cicerón al prólogo que presenta el origen y desarrollo de la elocuencia en su perspectiva histórica y hasta legendaria. Entre los apuntes telegráficos de una disputa antigua sobre el valor de la retórica y la oratoria, que ya ocupó a Platón (en el *Fedro*, por ejemplo) y a los sofistas, se encontrará la narración de un mito sobre los orígenes de la civilización:

¹ Juan Miguel Valero Moreno es profesor de Filología Románica en la Universidad de Salamanca y coordinador general del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

² Véase al respecto CORBEILL [2002: 23-38].

“Hubo un tiempo, en efecto, en el que los hombres erraban por los campos como animales, se sustentaban con alimentos propios de bestias y no hacían nada guiados por la razón sino que solían arreglar casi todo mediante el uso de la fuerza; no existía aún el culto a los dioses; nada regulaba las relaciones entre los hombres; nadie había visto aún matrimonios legales ni mirado a hijos que pudiera considerar como propios; tampoco conocían los beneficios de una justicia igual para todos. Así, por error e ignorancia, la pasión ciega e incontrolada que domina el alma satisfacía sus deseos abusando de su perniciosa compañera, la fuerza física.

Entonces un hombre sin duda superior y sabio descubrió las cualidades que existían en los hombres y su disposición para realizar grandes empresas si fuera posible desarrollarlas y mejorarlas mediante la instrucción. Dotado de un talento excepcional, congregó y reunió en un mismo lugar a los hombres que estaban dispersos por los campos y ocultos en los bosques y les indujo a realizar actividades útiles y dignas; al principio, faltos de costumbre, se resistieron, pero luego le escucharon con entusiasmo cada vez mayor gracias a su sabiduría y elocuencia; así, de fieros e inhumanos los hizo mansos y civilizados” (I, 2) [NÚÑEZ 1997: 87].

Es la fuerza animal, el *bios* del hombre sin cortafuegos, la voluntad que no concede e impone su libido insaciable, la que domina la presencia del hombre sobre la tierra. Un hombre que es lobo para el hombre, libre de coartadas morales, de dioses, religiones y ataduras familiares. El hombre sólo se reconoce a sí mismo, ni siquiera a su descendencia, a la que desprecia o aniquila. El prólogo de la civilización aparece dominado por la concupiscencia, un deseo ardiente e insaciable que aunado a la fuerza física dispone de la vida al arbitrio de esta misma potencia dominadora. No es de extrañar que, una vez que la civilización se ha expandido, se han levantado las primeras ciudades y se han escrito las

leyes, los poderosos sigan confiando en los animales que simbólicamente definen su dominio: el león, el águila, el toro, el oso, el jabalí, el lobo o el dragón. La civilización persa o la egipcia se muestran inundadas por los signos del hombre-dios representado en la conjugación de rasgos antropozoos, aquellos mismos a los que Edipo, como mero hombre, aunque hombre maldito, se enfrenta y supera. La fuerza del animal es poseída por transferencia mental, el hombre se apropia de las virtudes y poderes de la bestia y a través de ella expone a los dominados, a sus siervos, su vínculo privilegiado a la tierra, su poder germinativo, su infinita riqueza. Pero ¡ay! del rey-dios si enferma o declina, pues habrá de ser regenerado por medio de la consumación de un sacrificio ritual.

He ahí la fuerza de las imágenes finales de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), donde Kurtz, el todopoderoso, yace, en la cueva, subterfugio telúrico del mundo precivilizado, cavidad en la que la razón engendra monstruos, en una selva feraz y peligrosa. Su libro de cabecera es una edición de bolsillo de *The Golden Bough*, de James George Frazer, que el coronel estudia junto a un libro cuyo título casa, en su alcance, con el desarrollo de los textos que aquí se expondrán, *From Ritual to Romance*, de Jessie Laidlay Weston. El coronel Kurtz, sumergido en el horror, representa la última vuelta del camino en la genealogía de la moral, el hombre hiper-civilizado que, harto de las vías de escape de la moral convencional, de un *logos* que ya carece de sentido, de un *ser* irreconocible que ha huido de su morada, decide regresar al tiempo del hombre salvaje y enfrentarse a las esencias en el corazón de las tinieblas. Su fiebre, su cabeza sacerdotal, yerma, afeitada (*bald*), indican ese estado de trance y transición hacia una revelación que sólo llegará con el sacrificio que anuncia la presencia del sustituto (el capitán Willard) y la muerte ritual de la vaca sagrada.

El texto bíblico nos inhabilita a esta visión abismal del mundo: *In principio erat verbum*, inicio absoluto del Evangelio de san Juan, que culmina los evangelios canónicos, cierre de la circunferencia del círculo

que trazó su apertura en la cosmogonía del Génesis, donde el hombre emprendió la tarea adánica del nombramiento, que avanza hacia ese olvido del ser simbolizado por la gran Torre civilizadora y desafiante de Nemrod, en Babel. Y, poco más allá del Evangelio de Juan, el regreso de las Bestias, el omega alfabético del verbo en su declive último, el fuego purificador del Apocalipsis y la reincorporación al Ser o la consunción definitiva.

Cicerón recoge en el fragmento citado del prólogo a *De inventione* una idea que debió circular mucho antes entre los griegos pero que aquí, de forma indirecta, adquiere unos tintes poco habituales en otros relatos míticos³. Cicerón nos habla de un hombre primitivo ignorante (de una determinada concepción del mundo), para el que la vida en común carece, como para los cíclopes (una raza salvaje, distinta a la del hombre), de objeto y de interés. El otro sólo tiene sentido para ser devorado, canibalizado o calibanizado, física o psíquicamente. El hombre, fuera incluso del orden habitual de la naturaleza, es una amenaza para sí mismo, para los otros, que constituyen su infierno. En cualquier caso, este hombre solo es un ser poderoso, ya sobrehumano o infrahumano. Nada tiene que ver todavía con aquellos que conforman la comunidad idílica (y, claro, exquisitamente urbana), de los Feacios, de los Bienaventurados.

Pero, entre las creencias griegas acerca de los orígenes de la vida y de las comunidades humanas, lo habitual era la presentación del hombre como un ser desprovisto de vigor, domeñado por un destino ajeno que disponen para él los dioses, que desprecian, incluso, a los hombres, raza brutal y esperpéntica, frágil y estúpida.

Diodoro Sículo (*Biblioteca histórica*, I, 8), que expone una narración similar a la de Cicerón, nos informa de que, según había oído decir, los primeros hombres vivían de forma desorganizada, como bestias,

³ El mito sobre el origen de la civilización recogido en *De inventione* no comparece en el importante repertorio razonado de Arthur O. LOVEJOY y George BOASE [1935]. Sigue centrando el tema el libro de GUTHRIE [1957].

deambulaban solitarios en busca de alimento, recolectando las plantas y frutos que le parecían más apetitosos y que crecían sin necesidad de cultivo en las ramas de los árboles. Pero, amenazados por los animales salvajes, los hombres tomaron conciencia de la necesidad de los otros para protegerse y, así, aprendieron, paulatinamente, a colaborar entre ellos. Entonces, cuando ya se había establecido el primer vínculo, todavía tierno, el hombre primitivo, que no conocía nada de utilidad para el mantenimiento de su existencia, desamparado en su desnudez, desconocedor de la vivienda o el fuego e ignorante en todo lo relativo al cultivo de alimentos, no era capaz de almacenar frutos en previsión de los malos tiempos y, así, muchos morían de hambre o de frío en el crudo invierno.

Este necio salvaje, que aprende trabajosamente en la escuela de la necesidad, nos mueve a conmiseración. No admiramos en él la voluntad de expresión de su fuerza animal. En los mitos predominantes es el hombre para el que un dios ha de ser piadoso, como es el caso ejemplar del mito de Prometeo. La vida de ese hombre primitivo no era paradisiaca, como la de Adán y Eva antes del pecado original, sino que constituía una continua calamidad, plagada de privaciones y sinsabores, hasta la llegada del dios civilizador dispuesto al primer gran sacrificio, la figura pre-crística de Prometeo, cuya Pasión compondrá con sublime pulso Esquilo. Epimeteo había privado a los hombres de cualquier defensa para sobrevivir sobre la tierra; Prometeo, el hermano prudente, ofrece a la raza humana, en compensación, el tributo del fuego sagrado, con el que el hombre pasa del estado salvaje, de lo crudo, a la felicidad antropológica de lo cocido, ese límite civilizatorio estudiado por Levi-Strauss. Pero, además del fuego, Prometeo entrega a los hombres la capacidad de desarrollo de las artes mecánicas y el uso de la palabra. Se disuelve la dispersión y aparecen las primeras comunidades que, más adelante, edificarán ciudades, símbolo del dominio del hombre sobre el medio circundante. Los grandes filósofos de la *polis*, Platón y

Aristóteles, escriben fascinados sobre esas fundaciones (Platón, *Leyes* 680b; Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1180a28; *Política* 1252b23...).

La ciudad se convierte entonces en cruz y signo de la civilización, en su emblema más alto y representativo, el limen que tras las murallas protege al hombre de la Naturaleza, cuyo recuerdo salvaje se teme, fantasma del imaginario colectivo. La ciudad, el lugar de la palabra, de la ley, del pacto entre los hombres, frente al silencio inquietante de la Naturaleza, extramuros. El hombre vive en la ciudad como en el quicio de la civilización, enfrentado a las excrecencias o restos de los monstruos supervivientes de su infancia, que se agitan en la frontera incierta y elástica del tiempo remoto en que se creó el mundo. El mundo, y el hombre, hijo de la tierra, del limo, de su barro nutricio, tuvo su último parto en una siniestra confusión, poblada de fetos y malformaciones.

Lucrecio nos advierte de esa fuerza matriz de la tierra: “Resulta que es justo que nombre de madre a la tierra se diera, / puesto que todas las cosas criadas son de la tierra; / y muchos aun hoy animales se ven que de tierra se crean / cuajándose de la lluvia y del sol al vaho y la fuerza; / tanto es menos de asombro que más entonces surgieran, / más grandes también, nueva siendo y crecida en cielo la tierra” [GARCÍA CALVO 1997: 795-800]. De este mundo perdido, viejo, jurásico o cretácico, procede el germen del hombre, pero también los monstruos y los engendros, en el momento en que la tierra, agotada, provoca abortos que denuncian el fin de la fertilidad, del mundo hermoso y templado en el que la vida era fácil y sencilla: “Y muchos entonces la tierra también tentó de criarlos / mostros de faz asombrosa y de miembros mal amasados /el hembrimacho, entre lo uno y lo otro y ninguno de ambos, / faltos de piernas acá, por allá privados de brazos, / mudos sin boca también, sin cara ciegos por caso / y atados por todo el cuerpo de miembros apegotados (...) / y más por este jaez criaba engendros y espantos” [GARCÍA CALVO 1997: 837-842 / 845]. Descritos hasta la saciedad por los naturalistas y geógrafos antiguos, tales monstruos, que se encontrarán también en la iconografía de las latitudes orientales, recorren el tiempo hasta poblar los bestiarios

medievales, los pórticos de las iglesias o los libros de viajes de cinocéfalos, esciápodos y otras criaturas maravillosas y, con ellos, las mentes de los hombres.

El miedo cervical del hombre, agazapado en su subconsciente, amenaza su reconocimiento posterior como cumbre de la naturaleza, del hombre semejante a dios en el que cree el propio Cicerón (*Leyes*, I.VIII, 25). Ese hombre nuevo, dueño de la historia, padre de las leyes, al que no los dioses, sino la misma naturaleza “no sólo adornó con la agilidad de su mente, sino que le dotó con los sentidos (...) y depositó en él el germen del conocimiento de casi todas las cosas, si bien todavía oscuro y poco perfecto”, mientras que el resto de los seres vivos “hizo inclinados al pasto” (*Leyes*, I.IX), como en la imagen del brutal Catilina de Salustio, es el que “gracias al talento y resolución de un solo hombre” (*República*, II.XI, 21; como vimos en *De inventione*), formará un nuevo pueblo en el que la palabra, fundamento del derecho y la justicia, será la conciliadora de la sociedad humana, su garantía. Al hombre, esto es, la naturaleza lo hizo “erecto, estimulándole a mirar al cielo como si de su antiguo domicilio familiar se tratara” (*Leyes*, I.IX; y de ahí las untuosas especulaciones filosóficas de las *Disputationes Tusculanae*).

Ésta es la edad del hombre, la conciencia de su triunfo, su supervivencia de la irracionalidad. Nos dice el mismo Cicerón que en la época en que vivió Rómulo, para él unos 600 años atrás, las letras y las ciencias contaban ya con un largo cultivo “y se había eliminado aquella antigua irracionalidad propia de la incultura de los hombres” (*República*, II.X, 18). La vida de Rómulo, continúa, coincide con un siglo en el que en Grecia proliferan los poetas y los músicos y en la que “el crédito que se daba a las leyendas era menor” [NÚÑEZ GONZÁLEZ 1989], exceptuando las que tratan de cosas antiguas. Incluso, subraya, en época de Homero, que pudo anteceder a Licurgo, el que decretó leyes por escrito, los hombres, instruidos y hasta eruditos, apenas concedían lugar a la ficción.

Los hombres, sin embargo, sobre todo los más instruidos y eruditos, no dejaron de preocuparse por las cosas antiguas, empeñados en una necesidad visceral de conocer sus orígenes y de urdir, sobre el imperio de la razón, nuevas ficciones sobre el telar de las antiguas. Godofredo da Viterbo, el gran *fabulator*, retoma el mito ciceroniano en una obra extravagante y cautivadora que recoge una gran cantidad de materiales legendarios, el *Pantheon*: “*Fuit olim tempus, cum magis homines passim bestiarum more vagabantur, et sibi in victu ferino vitam procurabant, nec ratione animi aliquid ministrabant. Unde neque nuptias celebrabant, nec certos filios habebant...*” [BRANCAFORTE 1984: 112-113]. El pasaje lo trasladan los colaboradores del rey Alfonso X el Sabio en el libro III, capítulo XII, de la *General estoria*, una crónica universal cuyo propósito era abarcar la historia del hombre desde el origen del mundo hasta el tiempo presente porque, como dice el rey, a seguidas de Aristóteles (*Metafísica* 980a, 21), “natural cosa es de cobdiciar los omnes saber los fechos que acahescen en todos los tiempos” [BRANCAFORTE 1984: 103]. El libro mencionado y los siguientes configuran una pequeña historia del pensamiento y creencias del hombre presocrático hasta aquellos que, una vez que la musa aprendió a escribir, “dexaran ende escriptas algunas cosas” (III, xv). Así pues, los hombres primitivos, empujados por el instinto de conservación, “comieron ya las carnes e los pescados que fallavan e matavan ellos o que podien prender; pero non las cozien ca non sabien aun ende la natura, mas enxugavanlas a los grandes soles, e tanto lo secavan a ellos que lo sacavan ya quanto de la natura cruda, e lo demudavan en otro sabor mejor algun poco. E estos començaron ya a dexarse de andar errados por los montes e por los yermos tanto andavan antes, a manera de bestias salvages tomando oy una mugier e dexandola, e cras otra...”. Lentamente, el hombre primitivo establece los primeros asentamientos, cultiva la tierra, descubre la familia, perfecciona sus artes y herramientas y construye casas de piedra y adobe, comienza a indagar en los secretos de la naturaleza y busca explicación para los mismos y, en esta investigación errática, alcanza la conciencia de Dios. En esta búsqueda de los frutos del conocimiento, el hombre de talento

ciceroniano es sustituido por el rey Júpiter, nacido en Atenas (según toma la *General estoria*, de nuevo, del *Pantheon*), padre de las artes liberales y del derecho.

La historia viene, en la Edad Media, preñada de fábula, pero se trata de una ficción significativa, cuya presencia no manifiesta ignorancia, sino que despliega un proyecto de interpretación del significado del mundo en virtud de las necesidades, en ocasiones urgentes, del presente. En las épocas antiguas, aquellas para las que Cicerón concedía la presencia de la fábula, el hombre medieval reflexiona sobre su propio modelo de civilización y la construye. Entre los siglos XII y XIII, cuando se cimenta en Europa un nuevo modelo de civilización, al que se conoce como cultura cortés, se aprecia una preocupación extensa e intensa, una arqueología del saber sobre los límites de lo humano y sus orígenes remotos.

El nuevo héroe no es ya, sólo, un héroe militar, de manos violentas, cuya mayor excelencia es la fractura de hombres, de sus huesos, cráneos y comunidades (las más de las veces meros asentamientos). En las escuelas de Atenas, nos dice el rey Alfonso en la *General estoria*, los oyentes se sentaban “cada uno segund que era onrrado por su saber, ca non por poder, nin por riqueza, nin por linage que oviesse grand”. No fue la aristocracia del saber una idea que fuera asumida ni bien recibida, a lo que se sabe, en la Edad Media. Y, sin embargo, es cierto, no basta con el poder, la riqueza o el linaje, el hombre ha de construirse a sí mismo y construir tejido social y cultural en su desarrollo.

El nuevo (y viejo) héroe, un héroe cultural, como Alejandro Magno, desea, además de domeñar, conocer la estructura del mundo que ansía poseer como forma de explicarlo y dotarlo de sentido. El caballero del *roman breton*, como Perceval, desconoce su nombre y su linaje, y es en la búsqueda (*quête*), en la domesticación de *la pensée sauvage* y de las fuerzas aniquiladoras y bestiales que representan la amenaza de la civilización, donde consigue crear y asumir una identidad propia y, en última instancia, un reino, el poder y control sobre la tierra, por un principio unitivo consustancial a su propia maduración (*Bildungsroman*).

Esa domesticación, la educación caballeresca, se vehicula no sólo a través de la violencia, ahora justificada y ordenada a un fin, sino a través del ejercicio de la virtud (prudencia, humildad, fortaleza...) la práctica educativa del amor (del *fin' amor*), el dominio de la palabra o el servicio al rey y a los hombres.

La supremacía entre Alejandro, Aníbal, César o Escipión, discutida entre los antiguos y los modernos, de Luciano de Samosata a Giovanni Aurispa o Petrarca, entre otros, va más allá del territorio físico, de sus conquistas militares, y se preocupa por territorio moral, interior, como núcleo o esencia de su pujanza y sobrehumanidad.

Las hazañas, gestas, de los *caballeros de papel* de la ficción medieval (¡cuántas protestas sobre la veracidad de sus historias en el *roman*, y cuántas sospechas de su mentira, ociosidad y devaneos, de Jean Bodel en adelante, para los que no entendieron o no quisieron entender su propuesta!) son tanto evidentes, la derrota del enemigo exterior, como profundas, la derrota del enemigo interior. Es, por ejemplo, la psicomaquia de Tristán, el mejor caballero de la corte de Tintagel, entre su proeza y sus deberes como vasallo, y el conflicto espiritual y social que supone su oscuro objeto del deseo, su laberinto (*labor intus*) de pasiones.

Tristán, sabio y astuto como Odiseo, músico tan capaz como Orfeo, vencedor de dragones y monstruos, como Jasón o Teseo, ha de vencer, en su primer combate conocido, al Morholt, un gigante irlandés que ha impuesto a los habitantes de Tintagel un sacrificio humano anual. Y, poco más tarde, ha tenido que vencer a un dragón, hazaña gracias a la cual podrá solicitar al rey de Irlanda la mano de su hija, Iseo la Rubia, y así asegurar, como piden sus vasallos al rey Marco, la continuidad del reino a través de una descendencia directa. En ambos casos Tristán triunfa sobre las fuerzas del mal. En ambas ocasiones Tristán (Tantris) va a ser curado de sus terribles heridas, causadas por el filo envenenado de la espada del Morholt y el aliento ponzoñoso del dragón, por Iseo que (en inicio) desconoce su identidad. Iseo posee los secretos de la

naturaleza y es capaz, como su madre, de preparar medicinas y pociones que sanan o que, como el filtro de amor, transforman las voluntades. Iseo, como Medea, es una maga protectora contra el dragón (al que, de otro modo, el propio Jasón no habría dominado). Iseo es un emblema áureo, solar, que remite a principios elementales del mundo natural en un espacio en el que la comunicación entre el hombre y la naturaleza, su mixtura incluso, como las orejas de caballo del rey Marco, o la posibilidad de ciertos héroes de comunicarse con las bestias, es todavía posible. Entonces la bestia es una amenaza, como el dragón al que se enfrenta Tristán y tantos engendros contra los que combaten los caballeros en los libros de caballerías, recuérdese el famoso Endriago del *Amadís*, pero también puede ser un potente aliado.

Yvain, en el *roman* homónimo de Chrétien de Troyes, es ayudado en un primer momento, para reconocer el recto camino en el bosque que le conducirá a la fuente mágica (*fons vitae*), por una espeluznante criatura, un hombre salvaje. Mucho más adelante presenciara el enfrentamiento entre un dragón o serpiente y un león. El significado de esta batalla será luego explicado, pero Yvain siente antes el impulso de mediar a favor del león, que a partir de entonces se convertirá en su compañero inseparable e, incluso, en su propia identidad, caballeresca y heráldica.

Una lectura limitadora, exclusivamente cristiana, nos llevaría a incurrir en el error de considerar al reptil, desde la perspectiva del Génesis, como soporte del mal. Así en *La búsqueda del Grial*, donde la serpiente porta sobre sus lomos a una dama que representa la Sinagoga: “la serpiente que la lleva es la Escritura mal entendida y mal interpretada, es la hipocresía, la herejía, la iniquidad y el pecado mortal, es el Enemigo mismo. Es la serpiente que por su orgullo fue echada del Paraíso, es la serpiente que dijo a Adán y a su mujer: *Si coméis de este fruto, seréis tal como Dios*” [ALVAR 1997:129]. El reptil, como el fruto amargo del árbol de la ciencia, también conduce a la sabiduría y a penetrar en un conocimiento (a menudo mágico) que pertenece al Otro mundo. Es el caso del propio Merlín, pero también de la fabulosa historia del rey Rocas que se encuentra al inicio de un código de la

Refundición de la Crónica de 1344 (aunque la denominación no es del todo exacta) y que aquí se reproduce en apéndice.

Pero, es cierto, frente al mundo de la ciudad y la corte, mundo productivo, fértil, incluso comercial (naves cargadas de productos parten de puertos como el de Londres en la misma novela caballeresca), la naturaleza constituye una amenaza, el refugio del mundo antiguo, memoria rebelde de un tiempo en el que el hombre, fuera de la protección de sus muros (los de piedra y los de la razón) consumía sus días en una frágil supervivencia y en la sensación constante del horror. El mismo Yvain, al traicionar la promesa a su amada (como aquel tabú de silencio en el *Lanval* de María de Francia), destruye las condiciones de su existencia y se ve relegado a la terrible penitencia de la locura (Yvain, pero también Lancelot, Amadís-Beltenebros y tantos otros). Pierde la memoria y los signos de su condición caballeresca: la razón, la palabra, los códigos de la comida y el vestido. En el bosque Yvain lleva una vida brutal, “ya no se acuerda de ninguno de sus actos pasados. Anda por el bosque al acecho de los animales, para luego matarlos y alimentarse con esta caza totalmente cruda” [LEMARCHAND 2001:76]. Este hombre desnudo, caballero salvaje, tardará en reintegrarse a su punto de partida y regresar al seno de la sociedad cortesana. La frontera entre el mundo primitivo y la civilización es apenas una delgada línea roja: el destierro de Tristán e Iseo en el bosque de Morrois no dista del trono del rey Marco más que unos pocos quilómetros (leguas), y sin embargo la distancia mental parece insalvable.

En el llamado *roman breton*, la narración, en poesía o prosa, de ficción caballeresca, el bosque es el lugar prototípico de la disolución del vínculo social y racional, es aquel lugar del destierro al que durante tres o cuatro años se someten Tristán e Iseo, es el espacio de la nada (*waste land*), incluso en su máxima feracidad, una paradoja: la Yerma Floresta. El bosque, pero también la landa, la zona pantanosa, el desierto y la taiga. En oposición a estos espacios y las fuerzas anticivilizadoras que los controlan (a veces un caballero, pero un caballero negro, diabólico, anti-cortés, como el Orgullosa de la Landa), el héroe cultural

no se limita a extinguir el aliento del dragón o de la bestia, sino que coloniza ese mundo viejo a través de la razón y, en no pocas ocasiones, con la fundación de una ciudad. Como llega a decir Chrétien de Troyes en su *Perceval*, “fuera de los muros no había nada, salvo mar, agua y tierra yerma” [RIQUER 1992:63].

Los célebres doce trabajos de Hércules constituyen, quizás, el mayor exponente de la configuración de un héroe cultural y de la difusión de las fábulas con él relacionadas a lo largo de los tiempos. Su importancia mayor se destaca en la apropiación que de su figura se hace en la *Estoria de España* y en la *General estoria* alfonsíes, y de su larga pervivencia en la Península, hasta la redacción, por ejemplo, de *Los doze trabajos de Hércules* (1417) de Enrique de Villena, un ensayo de exégesis mitológica.

Cuenta la leyenda que Hércules llegó a Lisboa, que había sido fundada por un nieto de Ulises después de la segunda destrucción de Troya (cuyos compases finales canta la *Ilíada*). Los componedores de la *Estoria de España* no se resistieron a introducir estas *fabliellas antiguas*, de las que hablaba (se recordará) Cicerón:

“E quando Hércules llegó a aquel logar, sopo como un rey muy poderoso avie en Esperia que tenie la tierra desde Taio fasta en Duero, e por que avie siete provincias en su señorío fue dicho en las fabliellas antiguas que avie siete cabeças; y este fue Gerion, y era gigante muy fuerte e muy liger, de guisa que por fuerça derecha avie conquista la tierra e avienle por fuerça a dar los omnes la meatad de quanto avien, tan bien de los fijos e de las fijas cuemo de lo al, e a los que no querien fazer matavalos” [BRANCAFORTE 1984: 54].

Como nadie, pese al odio que Gerión concitaba, se atrevía a contrastarlo, Hércules desafió a Gerión a combate personal y, tras tres días de lidia, venció Hércules y cortó la cabeza al gigante, “e mandó en

aquel logar fazer una torre muy grand, e fizo meter la cabeça de Gerión en el cimientto, e mandó poblar ý una grand cibdad, e fazie escrevir los nombres de los omnes e de las mugeres que ý vinien poblar...” [BRANCAFORTE 1984: 55]. Esta ciudad recibiría el nombre de su primera pobladora, Crunna (La Coruña), cerca de la cual todavía hoy se levanta la llamada Torre de Hércules. Impuesto el primer censo administrativo que se conoce en la Península (aunque sea legendario), Hércules continúa su labor fundacional sembrando la geografía ibérica de ciudades, desde La Coruña hasta Cádiz.

Hércules representa mejor que cualquier otro héroe cultural la superación del estado bestial, el concilio entre fuerza y sabiduría y la aspiración supraterrrenal que culmina con su divinización, ilustrada por su presencia en el cielo (incluso en el cielo de Salamanca de Fernando Gallego). La historia del combate entre Hércules y el gigante Ateleo (el octavo de sus trabajos en el tratado de Enrique de Villena) nos muestra a Hércules triunfando del gigante que había raptado (el rapto de nuevo, el tributo, el sacrificio ritual, los ritmos frenéticos y salvajes de la *consagración de la primavera*: Primavera, la sagrada; *April is the cruelest month*) a Danaira, hija del rey Oenoe. La batalla se prolonga y Ateleo se transforma en *sierpe espantable*. Hércules no teme al dragón y Ateleo se muda en un toro grande y bravo, pero el héroe no se deja engañar por la apariencia, no real, de estas transformaciones y, finalmente, vence al gigante. Como ya hizo el texto de la llamada *Vulgata* artúrica en la búsqueda del Grial, todo significa otra cosa de lo que parece. Un fragmento de la *declaración* de este trabajo servirá de muestra suficiente para iluminar el proceso mental que genera la extensión de la fabula en su interpretación alegórica y moral:

“E toma primero figura de sierpe de muchas pintadas colores trayendo en la boca venino. Esto faze el mundo mostrando las sus prosperidades e plazerres siquiere bienandancia, que son entendidas por la variedat de las colores que a manera de prado

de flores guarnesçido o de labores en paño de sirgo hermosas conpone la piel de la engañosa sierpe tinta de bivas e plazereras de ver verduras, afalagando la vista. E de otra parte trae en la boca el peligroso escondido venino de viçios e penalidades que procura a los que se reposan o confían en los sus deleites. El omne virtuoso comete afogar a esta sierpe engañosa por menospreçio del mundo e conosçimiento de su miseria” [MORREALE 1985: 75].

En el siguiente trabajo, el noveno, Hércules se enfrenta al gigante Anteo, que habita una cueva en tierras de África y es capaz de cazar con las manos a leones y osos. Es una labor bien conocida. Anteo recupera la plenitud de su fuerza cada vez que toca la tierra (una maravilla imitada en el Galván de la *Muerte de Arturo* que, enfrentado a Lanzarote, regenera su vigor cada mediodía, y cuya procedencia fabulosa ha de asumir el narrador: “como algunos lo tienen por fábula, os contaré por qué ocurría esto”, [ALVAR 1997:192]), pues es hijo de Gea. Hércules, al descubrir la causa de su potencia, lo abraza de forma que levanta todo su cuerpo sobre el suelo y, al no poder restituir su fuerza, muere asfixiado. Por un lado, el vínculo negativo con lo ctónico, con la tierra primigena, por otro, el enfrentamiento aberrante de Anteo a la civilización humana: impide el uso de los puertos y el comercio, aborrece los estudios y los hombres de ciencia (y, aunque no se dice expresamente, desafía la tutela de Hermes y sus dones sobre los hombres). El último trabajo que glosa Enrique de Villena es aquel en el que Hércules sostiene el cielo sobre sus hombros en lugar del gigante Atlas. Tanto es el peso que ha de soportar que se siente obligado a hincar sobre el monte Atlas, el gigante petrificado, una de sus rodillas, como puede verse, entre otros motivos, en la escultura que preside la hornacina urbana (aquí el Atlas forjado por Lee Lowrie y Rene Chambellan, 1937) del Rockefeller Center con la Quinta Avenida, ejemplo máximo, por qué no, de su potencia civilizadora. Es éste el momento en que Júpiter, que al fin es padre de Hércules por intercesión de la figura de Anfitríon, decide su deificación, transfiguración última del héroe en su ascenso vertical y concesión a

todos aquellos que han identificado la *caída* como la ruptura de la unión del hombre con el cielo, y no con la tierra. Hércules, el héroe constructor de la caballería civil, ingresa en la caballería celestial. Hijo del limo, aunque limo privilegiado, imagen de un dios, asciende a las estrellas. El hombre regresa así, del cieno primitivo, del estado larval, de la furia, a través del proceso civilizador, a su morada celeste o, como quería Cicerón, a su antiguo domicilio familiar.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

APÉNDICE

A continuación se transcriben tres textos que representan una narración similar, mítico-legendaria, de la historia pre-cartaginesa de la Península y los orígenes de la civilización hispánica en tiempos próximos a la primera destrucción de Troya. La historia textual de estos relatos es compleja y de sus aspectos técnicos, comparación e interpretación por menudo, me ocuparé en otro lugar. Aquí sólo pretendo, en línea con el estilo ensayístico que nos ha conducido a este apéndice, evidenciar a través de su lectura algunos puntos clave en relación con el estudio del asunto del primitivismo y los orígenes de la civilización. La fuente de la que procede la increíble y maravillosa historia que se leerá más abajo no ha sido (para incrementar el misterio) identificada, si bien se cree que podría tratarse de una historia pre-islámica de Al-Andalus en una versión vulgata de la que se hicieron eco autores como Ibn al-Atur, Ibn Idari, al-Himyari o al-Maqqari, o que la *Estoria de India* que se menciona en la *General estoria* pudiera estar relacionada con al-Bakri⁴. Pero, hasta el momento, aunque contrastadas, no se trata más que de hipótesis.

Con textos oscuros y hasta esotéricos los colaboradores de Alfonso X el Sabio, su taller historiográfico, compusieron una sección inicial de la *Estoria de España* que, tras la historia de Hércules, narra hechos del reinado de Pirus, y su encuentro con el inefable rey Rocas de la India. La *General estoria*, que se sirvió de materiales preparados para la *Estoria de España*, menciona este relato en un marco distinto, y lo hila junto a una referencia explícita al prólogo de *De inventione*, al que añade ciertos rasgos interpretativos, quizás derivados de un modelo latino con algún tipo de escolio. Para el texto y el contexto de la *Estoria del rey Rocas* en la *Estoria de España* me he servido, en vez de la *Versión regia* u otra más cercana al período de redacción alfonsí, de la llamada *Crónica fragmentaria*, por insertarse el pasaje en un texto más inclinado a la ficción y lo legendario. El texto más relevante de los aquí ofrecidos (el

⁴ Importantes indicios se establecen en el magnífico libro de Isabel FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ [1992: 193 & 197].

número dos del apéndice) no pertenece, sin embargo, al grupo de testimonios más conocidos, como la *General estoria* o la *Crónica fragmentaria*, sino a un manuscrito catalogado como *Refundición de la Crónica de 1344*, crónica, la de 1344, ordenada por don Pedro Alfonso, Conde de Barcelos.

En la misma Biblioteca Universitaria de Salamanca se encuentra, precisamente, el único testimonio castellano completo superviviente, aunque muy deteriorado, de la *Crónica de 1344*. En él no se menciona al rey Rocas. Sin embargo, en el manuscrito de la *Refundición* se conserva un relato del rey Rocas mucho más amplio que en el de la *Estoria de España* o la *General estoria*. La llamada *Refundición* es, en realidad, un interesante conglomerado de textos donde se combinan, entre otros, la *Estoria de España*, la *Crónica de 1344*, la fabulosa *Crónica de Pedro del Corral*, o la *Crónica de Castilla*⁵. En este singular códice cambia el contexto del relato del rey Rocas, pues su historia se sitúa antes de la llegada de Hércules a la Península Ibérica, y cambian numerosos detalles de su presentación, estilo (de sintaxis en ocasiones atropellada) y extensión, por lo que constituye una suerte de versión retórica y amplificadora de los relatos conocidos a través de las versiones procedentes de los textos alfonsíes y diseminadas desde ellos. Mientras la *General estoria*, que es la única en mencionar la misteriosa *Estoria de India*, enmarca unos pocos detalles del principio de las peripecias del rey Rocas en un discurso sobre las seis edades del mundo, como ejemplo de la transición de la edad de la inocencia al advenimiento de la segunda edad, dominada por la idea de la propiedad, el comercio, la codicia y otros males humanos, la *Estoria de España* y, sobre todo, la *Refundición*, desarrollan el relato de Rocas desde el inicio de su viaje en busca de la

⁵ Véase MENÉNDEZ PIDAL [1918: 157-161]. Respecto al capítulo sexto dice Menéndez Pidal que le siguen otros dos capítulos del rey Rocas “igual que en la primera Crónica general” [MENÉNDEZ PIDAL 1918: 159] pero, como se verá, no es del todo exacto, pues las variaciones son sustanciales. D. G. Pattison caracterizó este códice como *Refundición Toledana de la Crónica de 1344*, “*rhetorically expanded version of the Cr 1344*” (Apendix, 159, nº 6) aunque se trata de un texto más ambicioso, que no se limita a la *Crónica de 1344*. Pattison no estudia el relato legendario sobre el rey Rocas, pero sí otras secciones épico-legendarias sobre Bernardo del Carpio, Fernán González, el Cid, la Condesa Traidora o los Infantes de Lara. En todos los casos aprecia una voluntad de expansión y desarrollo narrativo que atiende favorablemente a lo fabuloso y literario, eso sí, con una clara voluntad de coherencia y hasta exegética. En referencia a la Condesa Traidora, por ejemplo, indica que muestra, por primera vez, “*an awareness of the literary aspects of narrative techniques as such, it may be said to represent a departure from the less literary and more historical emphasis of Alphonsine historiography*” [PATTISON 1983:69].

sabiduría hasta el final de su trayecto (regreso a Oriente en la *Refundición*, su muerte, en el caso de la *Crónica fragmentaria*). La brevedad de la inserción sobre Rocas en la *General estoria* no ha de distraer, sin embargo, de su importancia. A seguidas de Godofredo da Viterbo los componedores de la *General* interpretan a Júpiter al modo historial, como un rey que realmente hubiera existido, en vez de un dios. La relación de Júpiter con la ciudad de Atenas, las siete artes liberales y el inicio del derecho escrito aparece reforzada en otros lugares de la *General estoria*. Las siete artes liberales representan, en cierto modo, lo que los setenta pilares de la sabiduría de los que Rocas aprende todas las ciencias, tanto las generales como las ocultas, y que recuerdan vagamente el banquete de la sabiduría de los *Proverbios* bíblicos: “La sabiduría edificó su casa, labró sus siete columnas” (9, 1)⁶. Según los componedores de la *General* el sabio elocuente que persuadió a los hombres de la primera edad a la ciencia y a la vida en común, de acuerdo a las leyes, pudo haber sido Júpiter, que sustituye, en la nueva edad del hombre, a Saturno. En esta nueva época la naturaleza, hasta el momento generosa y feraz, se muestra avara de sus dones, y el hombre, ignorante pero esencialmente bueno, pierde pie en el jardín de la alegría y se enfrenta ya a un mundo que inicia su rumbo hostil a la humanidad. En relación al tema de las seis edades y la fijación de los mitos y leyendas en torno a la primera edad (acerca de la cual no se olvidará el célebre discurso de don Quijote a los cabreros), la *General* repertoria algunas de sus fuentes: Cicerón, Ovidio, Eusebio, san Jerónimo, Godofredo da Viterbo... La *Estoria de España* y la *Refundición*, como se ha dicho, narran la historia del rey Rocas de forma autónoma al engaste enciclopédico de la *General estoria*. Ambas narraciones se vertebran en la sucesión de los tiempos y linajes característicos de la historiografía alfonsí. El relato más amplio de la *Refundición* principia con el establecimiento de una cronología comparada que fija la narración en su encuadre temporal. El material narrativo se distribuye en tres capítulos (6, 7 y 8), netamente divididos en la disposición del manuscrito que se

⁶ Para la relación con Josefo vid. LIDA DE MALKIEL [1970: 424-432].

transcribe. La gran diferencia entre la versión de la *Estoria de España* y la *Refundición* es su posición relativa en la historia. En el caso de la *Estoria de España* el relato de Rocas se halla entramado dentro de la sección dedicada a Pirus, yerno del recién fallecido rey Yspán, con cuya hija, Liberia, se encuentra casado. Existen relaciones temáticas y psicológicas que permiten una transición suave para la introducción de una historia, la de Rocas, que es cronológicamente anterior. Pirus, empujado por el ardor de la juventud y por su afición a la caza, en particular la del oso, decide conocer el mundo más allá de Cádiz y emprende un largo viaje junto a su mujer. Llega a la Sierra del Sol y allí establece asentamientos, donde permanece su mujer, ahora preñada, mientras él continúa su camino hasta una enorme montaña en la que divisa dos magníficas torres. La historia de Rocas se introduce aquí como explicación del origen de estas dos torres. El relato aparece bastante abreviado en relación al de la *Refundición*, en especial respecto a los segmentos correlativos a los capítulos 6 y 7. Sin embargo, el pasaje donde se desarrolla la historia de los reyes Tarcus y Rocas se corresponde con mayor cercanía, en detalle y longitud, aunque con divergencias clave. En cualquier caso, con la desaparición del rey Rocas de la Península se acaba una época mítica de la historia de España tras la cual se reconfigura su entera geografía. Una sequía apocalíptica, que se prolonga durante casi tres décadas, asola la tierra y, tras ella, la isla misteriosa y las enormes montañas en las que moró Rocas junto al antiguo dragón y se construyeron dos magníficas torres, desaparecen después de un diluvio que en nada envidia al bíblico. La isla de Ferrezola se sumerge en su más allá legendario y da paso a la planicie que albergará a Toledo y, en lugar de las dos torres, a los más prosaicos edificios del alcázar toledano y la iglesia de San Román. Probablemente, la historia de Rocas y la de aquella España mítica pertenezcan a ese mundo perdido en el que la poesía, como quería Novalis, era la religión original de la humanidad.

General estoria, Parte I

Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 816, fols. 90r-90v

¶ *De las vidas de los omnes e de los primeros [fol. 90r] tienpos, e de cómo el rey Júpiter dio escriptos los primeros fueros e las primeras leys.*

En esta çibdad de Athenas e en estos estudios della estudió el rey Júpiter, et allí apriso los saberes que avemos dichos. Et cuenta Maestre Godofre que allí falló este rey antes que otro omne el primero comienço del derecho que en escripto fuesse puesto, e la primera carrera e la más complida manera de las leyes e la mejor que y a. Et que él conpuso allí las leyes por la razón que pornemos adelant, ca nós avemos dicho ante desto, ó fablamos del rey Nino, cómo cuenta Tullio en el començamiento de la su *Primera rectórica* que los omnes del primero tiempo assí se andavan por las tierras e por los montes como bestias salvages, que assí comien et bevien, e tal vida fazien, e que nin avien tierras, nin viñas, nin casas, nin heredad, nin otra cosa coñosçuda ninguna, nin se trabaiavan dello, nin moravan en uno, nin levava ninguno a otro afuero, ni·l traíe a pleito nin en juizio, nin avien por qué sobr' esta razón, ca todas las cosas eran comunales entr'ellos. Después desto diz que vino un omne sabio e fízolos morar en uno e entender el mundo e aver leyes por que visquiessen, e sacólos d'aquella nesçiedad en que fueran fasta allí e fízolos entendudos e sabios. Mas non pone el nonbre d'aquel omne, e puede seer que éste fue el rey Júpiter. Et por esso vos dixiemos otrossí cómo sobr' esta razón misma de los omnes d'aquella edad dize Ovidio en el su libro mayor, que á nonbre *Methamorphosis*, que quier dezir tanto como mudamiento, porque en aquel libro fabla Ovidio de los mudamientos que se fazien en las cosas segund la creencia de los

gentiles et se fazen algunos de los naturales aún agora, que de las seis edades que diximos del tienpo, que la primera tal era como oro. Et esto dixo por los omnes dessa primera edad del tienpo e del mundo, porque non sabien de mal ninguno, nin buscavan a otre, nin avien heredades coñosçudas, nin otra cosa ninguna, nin ley, nin fuero, nin otro derecho ninguno, si non aquel que es llamado natural. Et es este derecho natural el primero. Et tan bien es entre las animalias de la tierra e de las aguas e del aer como entre los omnes. Et de todos es comunalmiente, pero de cada uno segund su natura. Et en aquel tienpo los omnes nin avien torres, nin castiellos, nin otras fortalezas ningunas, nin cavallerías, nin armas pora ferir nin pora defenderse, nin lo avien mester, ca ninguno non apremiava al otro, et sin miedo que s oviessen unos a otros e sin toda premia se guardavan fe e derecho, e verdad et lealtad. Et sobr' esta razón fallamos en una *Estoria de India* que cuenta que un fijo de un rey de la postrimera India que andava buscando saberes por el mundo, e avie nonbre Rocas. E los omnes sabien ya más que solien, et pesáuales de las malas costumbres e vedávanlas. Et acaescióssé aquel Rocas en una tierra o eran los omnes tan simples e tan derecheros e tan sin mal que el omne que errava o caíe en alguna culpa dávanle esta pena, qu'el ponien en un lugar alto ó lo viessen todos a oio, e dizienle cada uno de los que passavan que por qué fiziera aquel yerro o aquella nemiga, e porfazandol todos dello tomával tamaño cordoio ende que se le salie el alma estando allí. E por estas sinplicidades que avie en las yentes del primero tienpo dizen que les levavan los árvoles muchas frutas e criáuales la tierra muchas buenas yervas e otras cosas de que comien ellos estonces e vivien. En estas razones de Tullio e de Ovidio e de aquellas estorias de Rocas, fijo del rey de la postrimera India que aquí contamos de los omnes dela primera edad, acuerdan otros sabios muchos, assí como Eusebio, que fue un sabio de los caldeos, e Jherónimo, e otros con ellos. Et diz Ovidio que esto duró demientra que regnó el rey Saturno entre los gentiles. Et assí lo fallamos nós en las estorias e en las crónicas de los sabios. Et pues que se acabó aquella primera edad e entró la segunda edad, regnó el rey Júpiter, e estonces començaron ya las yentes a aver

heredades coñoscudas, e partirlas por términos e fazer casas, e estaiar regnos e apartar señores, e mercar, e vender, e comprar et arrendar, e allegar e fazer fiaduras e otras tales cosas como éstas. Et d'allí començaron la cobdicia, que es madre de toda maldad, e la envidia, e la malquerencia, et fazerse los omnes sobervia e querer lo ageno, don vinieron contiendas e peleas et lides e feridas, e esto vinie por las culpas... [fol. 90v]

[2]

Refundición de la Crónica de 1344

Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2585, fols. 5v-9r

[fol. 5v]



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

¶ Capítulo sexto. Del rey Rocas e de las tierras que andovo por aprender las çiençias del mundo e de cómo falló la isla de Ferrezola, que después fue llamada Toledo.

En el tiempo de Josué, cabdillo de Israel, a los mil e ochoçientos e quarenta e dos años del diluvio e al tiempo de la destruiçión de Troya fecha por el rey Arneto de los maçedonios contra Trous, el hermano del rey Mida, aquel que la segunda vez tornó a hedificar después de la primera destruiçión fecha por el rey Ajuneto, rey de los esparcos, contra Ericomo, fijo de Dardano, ¶ aquel que primeramente en las partes de África riberas de la mar la hedificó e llamó de su nonbre Dardania fasta este sobredicho Trous, que la tornó de su nonbre Troya, e fue nasçido en la postrimera provinçia de Asia en las casas más çercanas al paraíso terrenal [hubo] ¶ un rey llamado por nonbre Rocas, varón muy sabio e muy virtuoso, cobdiçioso de las çiençias e de los estudios dellas. ¶ E tanto amó el aprender e alcançar la sabiduría que ovo por mejor partido

de se trabajar por reinar sobre las çiençias que sobre la diversidad de las opiniones de las gentes, ¶ así que, con el [fol. 6r] grandísimo deseo que avía del aprender, dexó todos sus reinos en poder de gobernadores, por quanto él aún non era de tal hedat de aver fijos que subçediesen su estado nin avía muger en qué. ¶ E partióse de sus reinos muy aforrado e desconosçido, e dióse a andar por el mundo. ¶ E tanto por él andudo que un día, pasando por el Oriente por un grandísimo desierto, falló setenta pilares gruesos e muy altos e muy fermosos a grand trecho uno de otro, conviene saber, los treinta de latón sobredorados e los quarenta de jaspe, onde e en cada qual de aquestos estavan en antigüedad escriptas letras de muy altas çiençias. ¶ E Rocas, por su despierto sentido, como conosçiese la esçelencia tanto grande de aquella profunda çiençia escrivióla toda en un libro que consigo traía en común de otros muy singulares saberes. ¶ E tanto se trabajó fasta que ninguna de aquellas çiençias le quedase por escrevir, ¶ por respecto de lo qual e por su delgado ingenio alcançando muy grande parte de los ocultos saberes y más deseadas çiençias de las gentes. ¶ E por aquella escriptura que consigo traía sabía muchas cosas de las pasadas e presentes e por venir. ¶ E tanto fazía por el su saber que cuidavan las gentes que fazía por sí mismo miraglos. ¶ E tanto que aquellas çiençias ovo entendido partióse muy bien contento, e prosiguiendo su intento tanto por el mundo andovo que, viniendo por aquellas partes que se dizen de Frigia e pasado en las partes de Frigia, onde a la sazón era un rey en aquellas partidas llamado Laumedón, fijo de Trous, el qual a muy grand priesa de gentes fazía labrar muy muchas piedras e cal para tornar a levantar los muros de Troya, después de la destruiçión, que destruidos e derribados fueron por el sobredicho rey Arneto. ¶ E quanto aquel sabio rey Rocas cató en las muy grandes priesas de los regidores de aquella obra [e] vido así tantos millones de gentes en tantos e tan diversos trabajos, encomençóse de reír, mirando la su muy alta muralla e defençión que se fazía por quanto avía muy bien cuidado lo que en el fin de aquella muy presurosa obra avía de contesçer e de qual parte fortuna la avía de combatir. ¶ E así, mirando Rocas el adversidad de aquella obra e riendo, cuidávanse los trabajadores que reía

como sandio, pero que algunos ovo que sospechando el misterio de aquella muy agra risa preguntáronle: – “¿De qué te ríes?”. ¶ E él respondióles e dixo:– “Ríome de lo que fazés, e de aquesta obra por la qual esperaes seguridad e firmeza, ¶ pero si las gentes que esto fazen sopiesen lo que les ha de acontecer non farían de aquesto nada nin se trabajarían por esto”. ¶ E dixéronle los [fol. 6v] maestros de aquella obra: – “Nós, non alcançamos ese saber, pero dínoslo tú si lo sabes”. ¶ E él respondióles diziendose que “todos vosotros avés de pasar por la espada, e los vuestros hedefiçios por grand fuego muy aína”. ¶ E algunos que ý eran quisiéranlo por aquello luego matar, pero otros e muy muchos gelo defendieron, diziendo que non era bien de lo matar fasta que el rey lo sopiese. ¶ E prendiéronlo luego e leváronlo preso ante el rey Laumedón de Troya e recontáronle la manera cómo avía aconteçido. ¶ E preguntó el rey Laumedon a Rocas si era verdad aquello que dixera. ¶ E Rocas tornó otra vez a pronunçiar ante el rey Laumedon aquellas mismas palabras que de primero dixera a los mensajeros maestros. ¶ E el rey por aquello lo mandó poner en fierros e cárcel fasta saber la verdad, e mandó que lo guardasen muchos omnes. ¶ E Rocas por su saber fizo adormesçer las gentes al tiempo más conveniente e por sus palabras de sustançial sabiduría fizo quebrantar los fierros e non estovo más en la prisión de quanto non usó de su sabiduría. ¶ Pero que quando sopo que le poco aprovechava su estada allí partióse al tiempo que quiso prosiguiendo su viaje e andando por el mundo. Por tal guisa allegó a una provinçia que se dize Italia, ¶ por do su natural e muy eloquente sentido conosçió la tierra onde él tenía los pies por tal modo que en aquella avía de ser una muy grande e famosa çibdad hedificada. ¶ E quisiera él allí prinçipiar la fundaçión de aquella obra, mas por se non detener puso allí un muy grande mármol e escribió en él quatro letras cavadas enderredor que dezían Roma. ¶ Pero non se pobló tan çedo fasta que después vino Rómulo, que fue prinçipal rey e hedificador della, así junto de aquel mar en aquellas partes de Italia onde este dicho Rómulo e Romus, su hermano, fueron echados a morir por mandado de su padre. ¶ E quando Rocas ovo así acabada su obra, dióse a andar como solía fasta ser llegado

aquí en estas nuestras Españas. ¶ Onde por ellas andando ovo nuevas de una isla que en las Españas era, la qual se dezía la isla de Ferrezola, la qual era fecha a la sazón la más espantable e fiera montaña que avía en el universo mundo. ¶ En la qual en común de otras muy fieras animalias e serpientes era un dragón muy grande e muy espantable e muy dañador e estragador de las gentes que bevían por enderredor. ¶ E Rocas, aviendo nuevas de la isla e del asiento e modo en que era e por el grande sabor que avía de combatir con las semejantes cosas ásperas e peligrosas, e por experimentar sus estudios e trabajos, fue por su viaje adelante fasta allegar a los pueblos postrimeros e más çercanos de la sobredicha isla de Ferre[fol. 7r]zola. ¶ E Rocas, bien informado por muchas de aquellas gentes de sus más çercanos pueblos del daño que reçebían e de la mala vezindat que les el drago fazía e de la inhabitaçión e desierto de la isla, aperçibióse de aquello que le menester fazía contra todas las ponçoñas e fuerças de las serpientes. ¶ E porque allí por onde el río da lugar a la sobida de aquella isla, subió Rocas por la cuesta ayudándole el deseo de saber de aquella isla; olvidando su reçelo con esfuerço de su çiençia él fue puesto una mañana por ençima de aquella isla lo más aína que pudo. ¶ E tanto por ella andovo e por sus espesas matas e muy oscuras montañas, riscos e cuevas e valles que alcançó por el sentido de la muy grand exçelencia del lugar por onde andava, por esperiencias provadas de sus nobles çircunstançias, que los aires adelgazan y ennobleçen y de las muy dulçes aguas sustançiales que preclaran los sentidos de los omnes y por otras muchas causas lo que su perfecçión demostrava. ¶ Onde, por çierto saber y su natural sentido conosçió en cómo allí avía de ser hedificada una muy noble çibdad, e conosçiendo en aquel lugar aver tan singulares graçias e noblezas, las quales pertenesçían a la disposiçión e deseo suyo por el adelgamiento de su ingenio e que lo que él allí non alcançase de las çiençias en un tienpo en alguna otra tierra del mundo jamás, o lo alcançaría o non. ¶ E después, cuidando en sí en cómo era ya venido en las postrimeras partes del mundo onde le ya non quedava término más delantero, sin temor de aquel desierto de sí mismo, aconpañado propuso en su voluntad de ser allí morador e fazer de aquella

isla un estudio para sí. ¶ E con aqueste presupuesto e motivo contenido buscó lo más escondrado de las ramas sin themor [a] las animalias e serpientes, [e] seyendo ya el medio día, queriéndose retraer al su deseado reposo, non tardó mucho por ý que non fallase a la vista una grandísima cueva onde Rocas luego entró e de aquello que él levava para su proveimiento con un tenprado reposo lo començó de sacar e comer a su sabor sin ocupación alguna que a la obra nin al sentido le enbargase.

¶ *Capítulo sétimo. De cómo el rey Rocas se ovo con el drago de la isla.*

Muy grande buena ventura ovo Rocas en aquel viaje, porque segund los safumerios que se dio e las palabras de sus encantamentos ningunas a lo menos de aquellas chicas nin grandes criaturas espantosas le acometieron. ¶ E mayor buena ventura con el dragón ovo en le non encontrar nin fallar en la cueva en el tiempo de su fanbre. ¶ E non mucho se detardó la su venida, ca bien aún Rocas non acabava de comer quando [fol. 7v] el espantable dragón se metía por la puerta de la cueva. ¶ Onde, como quier que algunos digan que los dragos lançan fuego por sus bocas, non es así de creer, más de lo que aqueste grande y espantable drago demostrava, ca segund d'él se recuenta que tan grandes eran los golpes de sus dientes unos con otros que las çentellas del bivo fuego que d'í surtían fazían tan altas sumas de resplandor que non paresçía menos que quando algund gran monte ardía. ¶ Onde Rocas, quando lo vió, non sin grandísimo themor catava por onde se pudiese de allí partir. ¶ Pero como viese que la puerta toda ocupava su grand bulto de aquel drago e non avía otro remedio para salvaçión alcançar, acorrióse a sus saberes e por sus maestradas señas así le fizo entender como aquí diz: ¶ – “Ruégote, drago, que me non fagas mal, pues que amos yo e tú somos criaturas de dios”, pero el drago que a Rocas vido e sus motes entendió. ¶ E como ninguna serpiente por áspera e vil que sea mata sin neçesidat o de fanbre o de vengança, e como venía muy farto e muy contento de vianda que por el presente le non fazía menester comer a Rocas nin se d'él vengar por

mal que le oviese fecho, e por el entender que d'él ovo, fizo aquel drago su muestra que folgava en ver a Rocas por parte de umanidad e non sin causa, ca Rocas, segund el conplimiento de sus cabellos e de los vellos de las sus fazes non parecía umana criatura, mas la más áspera salvagina que por allí se criase, e así d'ý por delante por las diestras señas e conposturas de Rocas e porque de cada día e ora se acreçentava más el amor e conosçimiento dellos amos, Rocas estava seguro de aquel drago, aún folgava en le ver e non menos el dragón en ver a Rocas, tanto que quando a Rocas veía luego bullía la cola e aguzava las orejas. ¶ E tanto amor aquel dragón tomó con Rocas que ninguna ora podía estar sin él, e de quanto para su comer allá abaxo en la vega alcançava, de todo le traía su parte, así que por ý e por lo que Rocas caçava e de los pueblos avía nunca le menguava a Rocas qué comer. ¶ E como al grand respecto ninguna cosa contrasta, así con el grande amor e deseo e voluntad que Rocas dava al saber non temía cosa ninguna de quantas allí criavan, antes considerando en sí cómo el drago alcançava más del estinto natural que toda otra creatura, e cómo a su ordenança estava de morar en lo mejor de aquella isla quando aquella cueva fizo, e que pues aquello sobre todo el drago escogera para su morada, que aquello devía ser lo mejor de aquella isla, acordó Rocas allí de pasar algund tiempo de su vida. ¶ E bien tal de aquesta guisa bivió Rocas aprendiendo onde aquel dragón yazía. ¶ E debe[fol. 8r]des de saber que aquesta espantable isla acompañada de tan esquivas montañas e torneada del muy cabdaloso río de Tejo, cuyo nonbre de suso diz que se dezía la isla de Ferrezola, es aquella onde agora es la çibdad de Toledo hedificada. ¶ E aquella cueva onde Rocas con aquel grande drago morava era fecha onde agora es el alcáçar de Toledo. ¶ E así en aquella cueva moraron juntos grand tiempo Rocas con aquel dragón que día ninguno non era qu'el dragón non abaxase a las vegas e matáse caça alguna, de la qual sienpre traía un grand pedaço en la boca para que Rocas comiese. ¶ E aún vezes le traía medio onbre e Rocas lo reçebía e lo enterrava después faziendo que lo guisava e lo comía por agradar aquel drago. ¶ E tanto tiempo duraron en aquesta vezindad que aquello que la razón fizo extremo en calidad la

costunbre lo convirtió en el natural estilo. ¶ Mas como ninguna cosa en un ser puede turar, así dios iba guisando cómo Rocas se partiese del estado e voluntad e muy propuesto motivo.

¶ *Capítulo ochavo. De cómo Tarcus andando a monte falló al rey Rocas en la cueva del dragón aprendiendo.*

Así es que en aquellos riscos e sierras onde agora es hedificada la çibdad de Ávila era de primero poblado un castillo e non más. ¶ El señorío del qual era a la sazón de un grant cavallero llamado Tarcus, cuya vida de continuo ál non era salvo la caça e el monte. ¶ E assí fue que en común de las otras fieras animalias que en aquella isla de Ferrezola se criavan era un muy valiente oso de allí nascido e criado, el qual con pujança de los çelos se passó a los otros montes longes de enderredor. ¶ E andando así ardiente tras las otras animalias de su marca ¶ Tarcus, que nunca reposava del continuo montear, topó con él aquel día con muchos e bravos perros que traía, e quanto aquel osso era grande, además tan grande fue su deseo de lo ferir e matar. ¶ E tanto se trabajó en aquella tal demanda qu'el oso, que otro camino non sabía para fuir salvo aquel por onde vino, por aquel mismo bolvió. ¶ E Tarcus, çiego en pos él, se fueron fasta la isla e tan rezio lo acosava qu'el osso perdió el sentido de su cueva. ¶ E ningund lugar fallava onde aquel osso escapase fasta que llegó a la cueva a donde Rocas estava, e lançándose así allí dentro tan de rezio, Rocas, que seguro estava en su muy dulce sentido del estudio, e non tardo aperçebido quanto menester avía, temiósse de estraña guisa, por sus señas maestradas, como que de grand dolor e piedad quanto el osso se allegava más a Rocas, Rocas más lo falagava, fasta que le fue rascar [fol. 8v] por el pescueço. ¶ Mas non tardó mucho tiempo que los sabuesos de Tartus e los otros grandes canes e Tartus junto en pos ellos non entrasen por la cueva fasta donde el oso era. ¶ Pero quando Tarcus vido Rocas estar con el osso tanto en paz, fue mortalmente espantado, más de Rocas que del osso. ¶ E de sí desacordado si era omne o salvaje por lo ver tanto velloso sus cabellos

fasta tierra cuidava de lo matar, poniéndolo por obra a punto de cara él con saeta enponçoñada por lo más presto matar. ¶ Pero quando Rocas vido que Tarcus así fazía rogóle muy afincado por solo dios verdadero que matar non lo quisiese, ca era un omne humano qual dios fizo como a él. ¶ E Tarcus, como lo oyó, desvió su arco afuera folgando de le hablar preguntándole su fecho cómo allí era venido en aquel tan grand fecho peligroso. ¶ E quando Rocas sintió ser ya de Tarcus seguro començóle de contar enteramente su fecho fasta el fin en que yazía. ¶ E Tarcus, quando entendió en la fazienda de Rocas, ovo muy grande duelo d'él por ser un rey tanto noble e sabio e virtuoso e rogóle que saliese del grande peligro en que estava e que se fuese con él a las sus tierras e que d'él resçibiría honras e grandes plazerres. ¶ E Rocas, con la cobdiçia del aprender de la çiençia non gelo quiso otorgar. ¶ Pero Tarcus a la fin por muy grandíssimos ruegos lo sacó fuera de allí faziéndole juramento de lo casar con su fija una sola que avía e más que lo heredaría en quanto en el mundo avía. ¶ E como quiera que a Rocas se le fizo muy de mal por dexar aquella tierra, onde tan grandes sustançias e tan adherentes a la su disposición fallara, pero por estar tan çerca, otorgógelo sin dubda. ¶ E tanto que en estas fablas los cavalleros estavan, el dragón non sin ruido allegava a la cueva, e quando Tarcus lo vido quedó muy espantado e despavorido e fuera de todos sentidos, e quisiérase partir si logar oviera dello. ¶ Mas Rocas desde que lo vió con themor tan sin medida, començólo de esforçar que non avía por qué themer mientras él allí estoviese, ca non faría el dragón cosa que le desplugiesse. ¶ E quando el dragón entró en la cueva lanço ay en la cueva un gran pedaço de buey que traía en la boca. ¶ E Rocas fizo sus señales al dragón por do Tarcus fue seguro, mas Rocas tomó la carne delante del dragón para guisar de comer para él e para Tarcus. ¶ E quando guisado fue conbidólo a comer. ¶ E Tarcus le respondió que dios nunca quisiese que de tal cosa comiese, tan suzio e abominable. ¶ Mas Rocas luego le dixo que aquello comía él e avía por muy bueno e muy sabroso con la bondad del sabor del aprender de la çiençia. ¶ E Tarcus aguardó ay fasta que Rocas comiese, e después que ovo comido mucho contra su pla[fol. 9r]zer se despidió del dragón

dándole por sus señas a entender la su partida e que çedo bolvería. ¶ E fuese Rocas con Tarcus al castillo do morava e ý le entregó su fija, e fueron fechas las bodas e todo muy bien conplido de quanto Tarcus prometiera. E Rocas ovo dos fijos en aquella su mujer: al mayor dezían Rocas, e al otro dezían Silupo. ¶ E bivió allí asaz tiempo en la conpañã de Tarcus fasta que Tarcus murió. ¶ E por bien de la su muerte quedó Rocas con sus fijos señor de todos sus bienes. ¶ E non pasó mucho tiempo que Rocas se non tornasse a la isla onde aquel grand drago estava, e dexando a su muger al cargo de su casa e fazienda, e llevó consigo a sus dos fijos Silupo e Rocas, que tenía bien enseñados, a la cueva del drago con aquellas cosas todas e conpañas ~~todas~~ que les fazían menester. ¶ E quando el drago los vido e su manera entendió ovo grand plazer con ellos y ellos con el drago. ¶ Pero Rocas entendió en el estada de sus fijos, ordenó de les fazer otra morada mejor e más a su voluntad posada y hedificó una torre sobre aquella misma cueva, la más alta e la más fuerte que ser pudo, en la qual puso a sus fijos con aquellas cosas que les fizo menester. ¶ E desde que Rocas sintió que sus fijos eran grandes e muy sabios dexólos bien avisados amos en aquella torre, en la mejor horden que pudo y su madre allí con ellos, e bolvió para su tierra, mas non tardó mucho tiempo después de Rocas partido que entre aquellos dos hermanos y entre las conpañas dellos división grande non entrasse. ¶ E de tal guisa se avían que non podieron jamás conversar amos en uno e acordaron de se partir por partir de la requesta. ¶ E Rocas, el mayor fijo, quedó en la prinçipal torre que su padre allí fiziera. ¶ E Silupo, su hermano andovo por el mejor lugar de toda ella para fazer otra tierra do con los suyos morase, e fue contento de la fazer en una sierra de aquellas la más alta que falló. ¶ E fízola en aquel lugar onde agora es la iglesia de sant Román, de la çibdad de Toledo. ¶ E la otra que Rocas fizo ençima de aquella cueva do aquel drago yazía era allí donde es el alcáçar de la dicha çibdad. ¶ E así bivieron allí aquestos amos a dos hermanos con sus conpañas en paz aprendiendo aquellas çiençias que les su padre dexara con muy delgados sentidos en los substançiales aires e aguas de aquel

lugar. ¶ E tanto tienpo duraron en aquellos estudios quanto a dios plogo dexallos e por lo presente nota.

[3]

Crónica fragmentaria

Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2022, fols. 4v-5rb

[fol. 4va] Cómo pobló Pirrus a Osuna e a Granada e del rey Rocas.

Después que fue soterrado el rey Yspán en Caliz, así como oístes, fue coronado Pirus por rey, su yerno, de que vos diximos, con Liberia, su fija. E después estudieron un gran tienpo endresçando la provinçia de Caliz e poblando la tierra. E Pirus, como era mançebo, avía sabor de andar e non estar en un logar, e tomó su muger e cogióse por ribera de la mar escontra parte de Oriente. E él era muy caçador e falló en una montaña muchos osos e mató ý muchos dellos e fizo gran caça e puso nonbre a aquel lugar Ursino, e de sí pobló ý una buena çibdat al pie de la sierra e púsole nonbre Ursina por la caça de los osos. E ésta es la que agora llaman Ossosa [Osuna]. Dende tomaron por esas montañas [fol. 4vb] escontra Oriente fasta que llegaron a una sierra mucho alta. E preguntó Pirus a los omnes de la tierra qué logar era aquel e ellos dixiéronle que le dizían la Sierra del Sol, porque avía sienpre nieve. E él, porque vio que avía ý buenas vegas e grandes e muchas aguas semejóle que sería buena tierra para pan, e pobló ý una çibdat, e por amor de su muger púsole nonbre Liberia, e así ha nonbre oy en día, e dexó allí su muger preñada. E él fue a aquel logar onde después fue la çibdat de Toledo, que era estonçes muy gran montaña, pero avía ý dos torres, la una donde es agora el alcáçar e la otra a sant Román. E éstas fizieron dos hermanos fijos de un rey que avía nonbre Rocas e era de tierra de Oriente a la parte que llaman Edón [Edén], e allí o dizen las ystorias que es el Paraíso, onde fue fecho Adán. E la razón como estas


dos torres fueron fechas es ésta: tan gran sabor ovo este rey Rocas de aprender los saberes que dexó todo su reino e quanto avía e comenzó de ir de una tierra en otra parando mientes a aquellas por que podría más saber, así que falló en uno entre Oriente e Çierço setenta pilares, los treinta eran de latón e los quarenta de mármol, e yazían en tierra e avía escriptas letras enderredor en que yazían escriptos todos los saberes e las naturas de las cosas e cómo se avían de obrar, e Rocas quando los vió católos e trasladólos todos e fizo ende un libro que traía consigo, por ó adivinava muchas cosas de las que avían de ser. E fazia tan grande maravillas que los que lo veían tenían que fazia miraglos. E por ende venía toda la gente a él de manera que le cuitavan tanto que fuía ante ellos. E fuese ascondiendo de una tierra en otra fasta que llegó a Troya ante que fuese destruída la primera vez. E vió y fazer grandes lavores e muy nobles e comenzóse a reír, e preguntáronle las gentes por qué reía. Él dixo que si sopiesen lo que les avía de venir que non avrían por qué labrar, ellos tomaronlo estonçes e leváronlo ante el rey Laumedón. El rey preguntóle por qué dixiera aquellas palabras, él díxole que dixiera verdat, que aquellas gentes pasarían por espada e los edifiçios por fuego. Quando esto oyeron los troyanos quisiéronle matar, mas el rey non quiso, teniendo que lo dizía con locura. E por ende tolliógele e metióle en fierros por ver si acordaría e dio omnes que le guardasen. E él, temiéndose de muerte, sopo fazer con qué se [fol. 5ra] adormeçiesen los guardadores de sí, limóse los fierros e fuese su carrera. E vino por aquel lugar ó fue después poblada Roma, e escribió en un mármol quatro letras de la una parte que dizían “Roma”. Éstas falló y después Rómulo quando la pobló e plógole mucho porque acordavan con el su nonbre, púsole nonbre Roma. Después que esto ovo fecho comenzó a venir a parte de Oçidente fasta que llegó a España e andúvola toda enderredor así como las montañas e los mares que la çercavan. E desque fue allí do agora es Toledo, vió que aquel lugar era más en medio de España que otro ninguno e avía y muy gran montaña e entendió por su saber que allí avía a aver una gran çibdat, mas que no la poblaría él, e falló y una cueva en que se metió que yazía y un dragón muy grande. E él, quando lo vió,

temiéndose d'él, rogóle que non le fiziese mal, ca todos eran creaturas de dios. El dragón cogió tal amor con él que lo que caçava traíagelo allí e de aquello guaresció una gran sazón. Después acaesció que un omne honrado de aquella tierra que avía nonbre Tarcus, que morava en las sierras de Ávila corría allí monte e falló un oso e vino en pos él fasta que llegó a aquella cueva e el oso metióse dentro e Rocas en que lo vió venir ovo miedo e començóle de falagar e rogóle que non le fiziese mal bien como fiziera al dragón. E el oso omillóse luego e echósele en el regaço e començóle a rascar en la cabeça. En tanto llegó aquel cavallero que corría en pos el oso e entró en la cueva, e quando los vió amos así estar fue muy maravillado e muy más aún de Rocas que non del osso porque le vió con muy grand barba e cubierto de cabellos fasta en tierra, e tovo que era omne bravo e puso la saeta en el arco e quísole matar. E él rogóle por dios que non le matase. Estonçe Tarcus, quando le oyó de fablar, preguntóle quién era o cómo andava; él díxole que non gelo diría fasta que le atreguase a él e aquel venado que se veniera meter en su encomienda. Tarcus atreguólos; [e] de sí començóle Rocas de contar toda su fazienda. E él, quando oyó que rey e noble era, ovo grand duelo d'él e rogóle mucho que non estudiase allí en aquel peligro e que se fuese con él e casarle yá con una su fija que non avía más, e después de sus días que le dexaría todo lo suyo. Él otorgóle que lo faría, e ellos estando así hablando llegó el dragón. E Tarcus, quando le [fol. 5rb] vió, ovo muy grand miedo d'él e quísose ir, e díxole Rocas que non lo fiziese, que él guisaría cómo e non le veniese daño; dende fue estonçes el dragón a Rocas e començóle de falagar, e el dragón echóle luego medio buey de delante que traía, ca el otro medio avía él comido, e dixo a Tarcus que si quería comer de aquel buey. Tarcus dixo que non, ca más quería ir comer con su conpañía, pues dixo [Rocas]: –“Yo tal vida fago, pero téngolo por viçio por amor de los saberes”. Dixo estonçes Tarcus: – “Sal acá e vayamos, ca non es éste logar para ti”. Estonçes dixo Rocas al dragón: – “Amigo, diz, dexarte quiero, ca asaz he morado contigo”; e salióse él por el un cabo de la cueva e el dragón por el otro e nunca jamás allá venieron. E fuese Rocas con Tarcus e casóle con su fija e ovo después en

ella dos fijos, el uno ovo nonbre Rocas, como su padre, e el otro Silupo. E morió Tarcus e fincó quanto él avía a Rocas, mas pero avía quanto avía menester non pudo estar que non tornase a la cueva veniéndole emiente de la conpañia del dragón. E fizo una torre sobre aquella cueva e moró allí. Ya quanto después que él morió fincaron sus fijos allá. De sí ovo desabeneñia entre ellos e fincó el uno en aquella torre e el otro fizo otra torre do agora es la iglesia de santo Román, e moraron allí un grand tienpo fasta que vino la gran seca que duró XXVI años que non lluyó en España [...]

[4]

Tabla comparativa de la capitulación en la *Estoria de España* y el manuscrito 2585 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca.

	
<i>Estoria de España</i> ⁷	BUS, ms. 2585 (<i>Refundición</i>)
<i>Prólogo</i>	[....] El códice es mútilo del
1. <i>De cuemo Moysen escrivió el libro que ha nombre Génesis, e del diluvio</i>	primer folio
2. <i>De cuemo los sabios partieron las tierras</i>	2. <i>De las generaçiones de Adán fasta Noé e del diluvio que dios sobre ellos envió</i>
3. <i>De cuemo fue poblada de los fijos de Japhet</i>	3. <i>De las partes e nonbres de provinçias del mundo</i>
4. <i>De los tres Hércules ovo en el mundo e por qué se pussieron assí nombre</i>	4. <i>En que recuenta de la forma de las Españas e de los ríos e tierras solamente</i>
5. <i>De cuemo Hércules pobló a Caliz et de las cosas que ý fizo</i>	5. <i>De cómo Noé partió las tierras del mundo a sus tres fijos e de sus generaçiones quáles</i>

⁷ Sigo la capitulación de la edición de Ramón MENÉNDEZ PIDAL [1906]. La capitulación de *Crónica fragmentaria* difiere respecto a la que edita Menéndez Pidal para la versión regia, pero el apartado dedicado a Pirrus y el encaje del relato del rey Rocas es idéntico.

6. De cuemo Julio César poblaron la España
 pobló Sevilla por las cosas que y falló que fiziera Hércules
7. De cuemo Hércules lidió con el rey Gerión y-l mató
8. De las villas que pobló Hércules en España
9. De los fechos que fizó el rey Espan en España e de cuemo pobló la isla de Caliz
10. De cuemo fue poblada la isla de Caliz et cercada et fecha la puente et las calçadas
11. De cuemo pobló Pirus a Ossuna et a Granada et del rey Rocas
12. Cuemo Rocas estava en la cueva, e de lo que acaeció con Tarcus
13. Cuemo se fue Rocas con Tarcus e de la gran seca que fue en España
14. De cuemo los almuiuces ganaron España et fueron señores della
6. Del rey Rocas e de las tierras que andovo por aprender las çiençias del mundo e de cómo falló la isla de Ferrezola, que después fue llamada Toledo
7. De cómo el rey Rocas se ovo con el drago de la isla
8. De cómo Tarcus andando a monte falló al rey Rocas en la cueva del dragón aprendiendo
9. De cómo fueron destruidas las Españas por la sequedad del tiempo
10. De cómo fueron tornadas a poblar las Españas después de la su destrucción e de quién primero las señoreó
11. De las partidas que Gerión e Caco señorearon en las Españas
12. De los fechos de Hércoles e de lo que fizó en España
- [13]
14. De cómo Hércoles dexó las armas por los amores de Daymira e de cómo fue muerto
15. De cómo Yspán fue a poner su candado en la cueva de Hércoles e de cómo reparó bien las Españas
16. De cómo Yspán fizó los

encantamientos de La Coruña e pobló Caliz.

17. *Por la causa que vino Pirrus de Greçia a reinar en España e de cómo fue reparada la villa de Caliz*

18. *De cómo los infantes echaron suertes sobre las obras que la infanta Liberia les dio e de lo que copo a cada uno dellos*

19. *De cómo casó Pirrus con Liberia, fija de Yspán y heredera de las Españas, e de la myerte de Yspán e del dolor que por él se fizo*

20. *De cómo Pirrus iba poblando las Españas fasta Ferrezola que después fue llamada Toledo e de cómo fue alçado por rey e coronado en Caliz*

21. *De los grandes e devinos misterios por cuya causa se ovo de poblar Ferrezola e de cómo Pirrus puso el candado e dio la orden en la cueva de Hércoles*

22. *De cómo Pirrus fue con Nabucodonosor en la destruiçión de Iherusalem*

[...]

31. *Cómo Pirrus después que en los tenplos ofreçió sus joyas le bolvió para Toledo e de lo que se fizo después d'él en las Españas*

32. *De cómo los almunizes
señorearon las Españas, cuánto
tiempo las señorearon e cómo fue
Toledo por ellos nobleçido*



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos, *La muerte del rey Arturo*, Madrid: Alianza [Biblioteca Artúrica, 8700], 1997, [1ª ed. 1980].
- ALVAR, Carlos, *La búsqueda del Santo Grial*, Madrid: Alianza [Biblioteca Artúrica, 8701], 1997, [1ª ed. 1986].
- BRANCAFORTE, Benito, *Alfonso X el Sabio. Prosa histórica*, Madrid: Cátedra [Letras Hispánicas, 194], 1984.
- CORBEILL, Anthony, "Rhetorical Education in Cicero's Youth", *Brill's Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, James M. May [ed.], Leiden: Brill, 2002, pp. 23-48.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Isabel, *Las 'estorias' de Alfonso el Sabio*, Madrid: Istmo [Biblioteca Española de Lingüística y Filología], 1992.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Lucrecio. De la realidad (De rerum natura)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid & Lucina, 1997.
- GUTHRIE, William Keith Chambers, *In the Beginning: Some Greek Views on the Origin of Life and the Early State of Man*, Londres: Methuen & Co., 1957.
- LEMARCHAND, Marie-José, *Yvain o el caballero del león*, Madrid: Siruela [Biblioteca Medieval, 3], 2001, [1ª ed. 1999].
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "Las infancias de Moisés y otros tres estudios", en *Romance Philology*, 23.4 (1970), pp. 424-432.
- LOVEJOY, Arthur O. & BOASE, George, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1935.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Primera crónica general. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid: Bailly-Bailliere e Hijos [Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 5], 1906, vol. 1.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Crónicas generales de España*, Madrid: Real Biblioteca, 1918 [3ª edición, aumentada y corregida].
- MORREALE, Margherita [ed.], *Enrique de Villena. Los doze trabajos de Hércules*, Madrid: Real Academia Española [Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 20], 1958.
- NÚÑEZ GONZÁLEZ, Juan María, *La república y las leyes*, Madrid: Akal [Clásicos Latinos, 28], 1989.
- NÚÑEZ, Salvador, *La invención retórica*, Madrid: Gredos [Biblioteca Clásica, 245], 1997.
- PATTISON, D. G, *From Legend to Chronicle. The Treatment of Epic Material in Alphonine Historiography*, Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature [Medium Aevum Monographs. New Series, 13], 1983.
- RIQUER, Martín de, *Perceval o el Cuento del Grial*, Madrid: Espasa-Calpe [Austral, 227], 1992, [1ª ed. 1961].

HÁPAX



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

EN TORNO AL TÉRMINO *FARSA* EN LUCAS FERNÁNDEZ

Miguel M. García-Bermejo Giner¹
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA & SEMYR

A pesar de estar considerado junto con Juan del Enzina como uno de los padres del teatro castellano, lo cierto es que la obra de Lucas Fernández sólo ha comenzado a recibir recientemente toda la atención que merece. Uno de los aspectos que parecen más interesantes es el del sentido que tiene el término *farsa* en sus piezas, empleado como compuesto en sus dos *Farsas o cuasi-comedias*, su *Égloga o farsa* y su *Auto o farsa* en la recopilación publicada en 1514².

Un primer enigma es de quién adoptó tal denominación. Aunque la cronología de la composición de las obras de Enzina y Fernández es un problema aún no resuelto, nadie puede dudar de la primacía del primero, que llegó hasta el plagio [CANELLADA 1973: 34-43; CANELLADA & ZAMORA 1975]³. Realmente, pocos autores más puedo suponer que estuvieran al alcance de Fernández por lo que se refiere al teatro, y menos todavía si suponemos que los creadores dramáticos coetáneos sólo dan muestras de conocer a los autores que circulaban impresos⁴. Un rápido repaso muestra que las posibles lecturas estrictamente dramáticas de Fernández que nos son conocidas por haberse conservado noticia de ellas son las piezas contenidas en el *Cancionero* de Enzina, en sus ediciones de 1496, 1501, 1505, 1507 y 1509, una *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila (ca.

¹ Miguel García-Bermejo Giner es Profesor en la Universidad de Salamanca y miembro del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

² No obstante, recuérdese a SEGRE [1985: 272-73] acerca de la inexistencia de reglas teóricas que sujetasen a los géneros literarios medievales; a pesar de la pervivencia de la teoría aristotélica y los esquemas de la retórica, el desarrollo que experimentaron en aquel período sólo se manejaba por la rápida consolidación de las tradiciones y la demanda del público. Por tanto, aunque en sus comienzos no hubiera ninguna convención genérica tras él, su empleo pudo generarlo con el paso del tiempo.

³ Dado lo inabarcable del tema, véanse las noticias de Juan del Enzina en la edición de PÉREZ PRIEGO [1991] y de Lucas Fernández en DÍEZ BORQUE [1983: 190-98], donde se recogen las distintas posiciones existentes al respecto.

⁴ Véase ahora la cronología del teatro medieval castellano de STERN [1996: 246-51], no por provisional menos interesante. Con ella en la mano, y dado que la fecha de nacimiento más probable es 1474, las representaciones dramáticas a las que pudo asistir se limitan a las del Corpus Christi toledano y las de Enzina en Alba de Tormes [STERN 1996: 252]. Cada vez cobra mayor fuerza la opinión de que buena parte del teatro de esta época era creado por encargo para un momento específico, lo cual implica que su representación fue univariada. Por sólo citar dos ejemplos, véanse las noticias recogidas por CALDERÓN [1996: xxvi-xl], o lo conocido de Juan del Enzina. Téngase en

1502-04 y reimpresa ca. 1511), tres sueltas de Juan del Enzina, dos de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y una de la *Égloga de Cristino y Febea* (de entre 1509 y 1510), una *Égloga* de Salazar de Breno (ca. 1511), la anónima *Égloga* incluida en la *Cuestión de amor* (1513), la *Égloga* de Martín de Herrera (ca. 1513) y, tal vez, dos églogas más de Enzina, la de *Amor cómo andaba a tirar en una selva* y la de *Plácida y Vitoriano* (ca. 1513 y 1513-20) [GARCÍA-BERMEJO GINER 1996^a: 45-59]. Por tanto, ninguna *farsa*.

Claro está que podemos suponer que Fernández coincidió con Gil Vicente en algún momento [VASCONCELOS 1944, LIHANI 1969 y 1973] y que allí pudo intercambiar noticias y puntos de vista con el genial creador lusitano, que le llevarían a adoptar el término *farsa*; pero recuérdese que en ocasiones se denomina en la *Compilaçam autos* a las *farsas* y que también es una incógnita el origen último del término en Gil Vicente⁵.

Así pues, si no es en la imitación del portugués donde radica la causa de elegir ese término, ¿dónde se encuentra? En los estudios del teatro español medieval se acepta casi como un axioma la dependencia de la *farsa* española respecto de la francesa por su comunidad de formas y temas, sin que nunca se haya pasado más allá de un análisis bastante superficial para respaldar tal aseveración⁶. Pero es que no hay constancia

cuenta, además, que casi no hemos conservado testimonios manuscritos coetáneos de estas piezas lo cual apunta a que fueron leídas y en impresos.

⁵ Es muy probable que entraran en contacto en al menos tres ocasiones: con los Duques de Alba, a cuya corte perteneció de 1496 a 1498, con quienes pudo viajar al país vecino; también es posible que coincidieran durante el viaje del rey don Manuel I el Afortunado y su esposa Isabel a Toledo en 1498, ya que muy probablemente formarían parte de las respectivas comitivas. Por último, tal vez con motivo de los varios días que se prolongaron las bodas y tornabodas con que celebró Manuel I su nuevo matrimonio con María en 1500 en Alcocer. El Duque de Alba se desplazó a aquel evento y puede que llevara como presente para los desposados la primera de las comedias de Lucas, compuesta alrededor de 1496, y que se representó allí, aunque también puede ser que en aquel momento el salmantino desempeñara la función de organista de la Capilla de la reina María. No obstante, el propio Gil Vicente en su carta a João III –“*Os livros das obras que escritas vi*”–, sólo acepta conocer bien la edición de las obras del salmantino de 1514. No menciona obras manuscritas de aquél, ni haber asistido a ninguna representación, ni sugiere, como quiere J. Lihani [LIHANI 1973: 43-44] que Lucas desempeñara el papel del pastor del mismo nombre en el *Auto pastoril castellano* de Vicente. Tal ausencia de noticias pudiera interpretarse como una prueba de la inexistencia de esa influencia, aunque también quepa suponer que Gil Vicente no querría reconocer el endeudamiento formal o temático, por pequeño que fuese, respecto de Fernández, pues el rey podría preferir al origen de sus deleites en vez de un buen imitador. Sobre las difícilmente extricables circunstancias que rodean a la clasificación adoptada por las obras de Gil Vicente en su compilación véase: VASCONCELOS [1949] y ATKINSON [1950: 268-80].

⁶ La más reciente ocasión en que he hallado tal afirmación es en el excelente compendio de los problemas del teatro medieval castellano de GÓMEZ MORENO [1991: 83-84]; ciertamente no es una afirmación taxativa, pero admite la posibilidad de la existencia de un influjo cuya vía de entrada y alcance no determina: “La *farce* francesa caló hondo en la Italia cuatrocentista y, de modo indirecto, en Juan del Enzina, Lucas Fernández y el teatro español de la primera mitad del siglo XVI. Baste como ejemplo *El mariazó da Pava*, sátira de villanos en que resulta básica la parodia lingüística (el dialecto de los rústicos nos recuerda el uso del sayagués, el efecto cómico de la lengua de negros en el

en España de la existencia en ninguna biblioteca de algún ejemplar de las farsas francesas, ni de su traducción al español, aunque sí en cambio pudieron conocer al comienzo del XVI una adaptación en latín, probablemente impresa en Barcelona, según la entrada nº 3729 del *Regestrum* colombino: *Comedia nona que Veterator inscribitur, alias Pathelinus*, comprada en Barcelona en agosto de 1513⁷. Aún en el caso de que Fernández hubiera adoptado el término del mundo francés, el problema de la indeterminación sería el mismo. En el área francesa las conclusiones de RUNNALLS [1989: 99] y las palabras de HELMICH [1980: III, ix] apuntan en esa dirección:

“Le terme de *farce* s'emploie si fréquemment pour désigner des pièces que nous n'hésiterons pas à qualifier de *moralités*, qu'on peut en conclure (ce qui est confirmé par d'autres documents) que le mot ne désigne par forcément un genre dramatique opposé à d'autres, mais une pièce quelconque, courte, destinée à la représentation”.

Dado lo visto, habrá que buscar otro camino para averiguar cuál es el sentido del término *farsa* en Lucas Fernández. Algo de luz pudieran proporcionarnos otros testimonios del término muy próximos a él, como el uso que de él hace el profesor salmantino Francisco López de Villalobos, que en su traducción del *Amphitrión* de Plauto, publicada por vez primera en un tomo que recoge varias de sus obras en 1515, pero que pertenece a su época de estudiante en Salamanca, bastante anterior, se encuentra este uso en el argumento⁸:

“La traslación es fielmente hecha, sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio, y sus argumentos, que esto era bueno para representar la comedia en público y hacer farsa della, porque los miradores entendiessen

teatro luso y en la *Segunda Celestina* o la diversidad de lenguajes en Torres Naharro), aspecto que caracteriza también a la obra maestra de este género en Francia: *La Farce de Maître Pathelin*”.

⁷ Según BONILLA Y SAN MARTÍN [1924: 144-145] parece que se trata del *Pathelinus* de Alejandro Conibert, imitación neolatina de la famosa farsa francesa, de la que Reuchlin en 1497 elaboró una paráfrasis en latín a sus alumnos de Heidelberg.

bien los pasos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan a entender mejor la comedia y son más sabrosos para los leyentes” [CASTRO 1919: 462].

Recuérdese también sobre el alcance de la acepción el extraño uso que hay en la obra del Bachiller de la Pradilla, en 1518: “Estando trabados los pastores, y cantando este villancico, viene el señor infante, también farsado, y con él los Estados de los Españoles, y habla primero las cuatro coplas siguientes”⁹. O cómo en un documento de 1524, perteneciente al extremeño Monasterio de Guadalupe, en el que los visitantes con motivo del cambio del prior, redactan el correspondiente memorial de avisos, uno de cuyos puntos advierte: “que no hagan farsas delante del prelado no religiosas, porque es escandaloso” [VILLACAMPA 1921: 454]. Finalmente, es interesante también la consideración de sinónimo que da al término López de Yanguas en 1524:

“*Farsa del Mundo y moral*, del actor de la [Farsa] real, que es Fernán López de Yanguas. La cual va dirigida a la Ilustre y así magnífica señora la señora doña Juana de Çúñiga, condesa de Aguilar. Yanguas. 1524. Esta presente drama es nuevamente compuesta por Hernán López de Yanguas”¹⁰.

Por terminar con un ejemplo extraído del mundo legal, Diego de Cabranes [1545: 220^f] afirmaba en su obra con fecha de aprobación de 1525:

“Ansimismo, no peca el que hace atavíos para representar farsas para recreación, y no para hechos lujuriosos; y por ventura estas tales cosas no tienen uso lícito sino injusto, y si es en lo primero, no pecan mortalmente si la intención no es dañada,

⁸ Al menos hubo otras ediciones en (1543) Zamora, (1544) Zaragoza, (1550) Sevilla, Zaragoza y (1574) Sevilla.

⁹ E. KÖHLER [1911: 209-36], la editó, empleando la copia que efectuó del perdido ejemplar de la Biblioteca Nacional Bartolomé Gallardo y que posteriormente pasó a manos de Menéndez Pelayo (155-56); la cita en (229). La composición castellana se extendía hasta el fol. 36^v. Una descripción completa del ejemplar en NORTON [1978: 478-80; n° 1322].

aunque se siga mal uso en los que las compraron”¹¹.

Parece evidente que el término *farsa* no se empleaba en sus orígenes para designar un género literario concreto, al menos desde la óptica de quienes sin ser creadores en el puro sentido de la palabra, escriben acerca del mundo teatral contemporáneo. Es claro también que todos estos testimonios están ligados al mundo eclesiástico, bien por la formación de quienes lo emplean, bien por el ámbito de su uso¹². Si bien nos fijamos, en eso coinciden con Fernández y sus obras.

Las dos *Farsas o quasi comedias* se diferencian de la *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo*, del *Auto o farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo* y del *Auto de la Pasión* porque al final de los tres últimos, que curiosamente se presentan agrupados en el impreso, figura la cláusula: “*Et incipit feliciter sub correptione sanctae matris ecclessiae*”. John Lihanni le concede la calidad de indicio de localización de dónde se escenificó la obra, sin profundizar más en las consecuencias de la presencia de esta frase¹³.

¹⁰ [1967: 33-73]; acerca de la cuestión de la [*Farsa*] *real* (xxvi-xxxi).

¹¹ Como es lógico acudí en un primer momento al estudio de COTARELO [1904] en busca de apariciones del término en las censuras eclesiásticas; la noticia más temprana de la aparición de la condena es 1525 pero no es en modo alguno la única. A fines del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII se suceden los empleos del vocablo, pero con una acepción tan desdibujada como en sus orígenes (522, 523, 555-58, 56-59 y 62-64).

¹² No son estos los únicos ejemplos; también son interesantes otras documentaciones, como en Gutierre González: ‘Hablando con otro, jamás hables de dedo, ni meneando la cabeza, que parecen más modos de los que representan farsas que hombres de buen seso y buena crianza’ [GONZÁLEZ 1532: Lib. II, cap. XXVIII, fol. 49^V]. Recuérdese a Villalón [1539]: “Pues en las representaciones de comedias, que en Castilla llaman farsas, nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza e industria como agora; porque viven seis hombres asalariados por la iglesia de Toledo, de los cuales son capitanes dos que se llaman los Correas, que en la representación contrahacen todos los descuidos e avisos de los hombres, como si naturaleza, nuestra universal madre, los representase allí” [CANETE 1867]. Podría aumentar el número de ejemplos, pero me parece mejor seleccionar uno posterior con el que se puede atisbar que años más tarde todavía no estaba demasiado claro qué era una farsa; alrededor de 1574, se encuentra en el *Informe del Virrey don Martín Enríquez de Almanza al Presidente del Consejo de Indias*: “Y fue que continuando el Arzobispo las farsas de su consagración, mandó hazer otra cuando tomó el palio, y bien indigna del lugar, pues era en el tablado que estaba pegado al Altar mayor, y en presencia de los Obispos de Tlaxcala, Yucatán y Chiapa y Jalisco, y el Audiencia y todo lo principal del pueblo. Y entre otros entremeses representan un cogedor de alcabalas [...] Todos los demás entremeses le perdonara, mas éste no me hizo buen estómago, aunque ninguno aprobara que no es farsa una consagración y tomar al palio” [ICAZA 1915: 62-3].

¹³ “La última línea de la sinopsis introductoria escrita en latín revela que la *Égloga* fue patrocinada por la Iglesia, y puede interpretarse, si no está patente, que la pieza se representó en la misma Catedral. Esto se halla confirmado en parte por el hecho de que la pieza tiene también una canción, *Et homo factus est*, cantada con el acompañamiento de un órgano: ‘Aquí se han de fincar (v. 460)’. La última oración sugiere asimismo que la *Égloga* fue representada en una iglesia donde fácilmente se disponía de un órgano. En cambio, también sabemos por medio de los documentos del Cabildo que en diversos años se construían plataformas especiales para que el órgano pudiera llevarse a hombros fuera de la Iglesia. De esta forma podrían haberse representado en las plazas con el adecuado acompañamiento musical” [LIHANI 1973: 39-40]. CANETE [1867: lxxxiv] percibió que esa acotación al final de la *Égloga o Farsa del Nacimiento* (“Aquí se han de fincar de rodillas todos cuatro y cantar en canto de órgano”) manifiesta la estrecha relación de las piezas con la Iglesia, pero hay que tener en cuenta las atinadas observaciones a este respecto de Hermenegildo [1990: 126-27], para quien este *canto de órgano* se trata de un sinónimo del canto polifónico.

Toda vez que se trata de un mero formulismo, producto de la pertenencia al estamento eclesiástico de Lucas Fernández, que formaba parte del Cabildo salmantino según ESPINOSA [1923: 49-52] desde tempranas fechas, no deja de resultar llamativa la presencia de esa autorización, pues parece encaminarse precisamente a obtener el beneplácito de una institución acostumbrada a tales obras, como sugiere el editor norteamericano, pero a los que las palabras *égloga* y *auto* tal vez no fueran tan familiares¹⁴. Recuérdese que Juan del Enzina desarrolló su actividad de creador dramático en la Corte de los Alba, no en la Catedral, con la cual intentó relacionarse haciendo valer su faceta de cantor, no de hombre de Iglesia, lo que no fue hasta bastante después, en una oposición que perdió al enfrentarse al ya ordenado Lucas Fernández [ESPINOSA 1921].

Para la presencia de esa fórmula y esas denominaciones parece haber sólo una explicación relacionada con la distinta audiencia que tuvieron las piezas del maestro salmantino. Parece ser preciso descartar una intervención del tipógrafo que compuso el texto; no existen otros casos de denominación compuesta en nuestro teatro que expliquen la elección de estas designaciones. La disposición que tienen en la compilación las cuatro piezas que contienen en su rúbrica la palabra *farsa* no permite averiguar qué se esconde tras la elección del término en Lucas Fernández, pero sí es interesante observar las distintas posiciones en las que aparece al término *farsa* en las piezas profanas, la primera, y las religiosas, la segunda. Es preciso recordar ahora que los elementos unidos por una conjunción disyuntiva guardan entre sí una relación de distinto valor. La presencia en ambas posiciones del término *farsa* es un problema añadido a la cuestión de fondo.

Hermenegildo ha sido el único crítico cuyas reflexiones, pese a que no estoy de acuerdo plenamente con ellas, podrían arrojar algo de luz sobre la doble denominación; su teoría parte de *Auto o farsa*:

¹⁴ No es esta la única pieza en la que se encuentra esta expresión; en el *Auto del Testamento de Cristo*, editado por BUCK [1937: 80] en el comienzo de la pieza se puede leer: “Hecho a deboción de la Sancta Yglesia de Toledo que lo mandó componer en el año de 1582”. El *Auto sacramental del juego del hombre* del Licenciado Juan Mejía de la Cerda, escrito en 1625, presenta la misma fórmula: “Feliciter incipit sub censura et correctione Sanctae Matris Ecclesiae Catholice R[om]anae” [IMBERT 1915: 241]. Idéntica expresión se encuentra en el *Auto del divino Isaac* de Felipe Godínez que hallamos en el censo de autos sacramentales que emprendió ALENDA [1917: 364-69].

“Nuestro escritor ha dado a la obra nombres de auto y farsa. El segundo parece indicar la inclusión del tema cotidiano en el contexto litúrgico-religioso [...] La razón del apelativo *auto* resulta más difícil de establecer. Si no se trata de un capricho o de un prurito de no repetirse o de una denominación vacía de todo sentido, hay que pensar que su única finalidad es señalar la diferencia de tono entre la *Égloga o farsa del Nacimiento* y ésta, que resulta mucho menos densa y trascendente que aquélla. En efecto, el *Auto o farsa* no es un sermón tan prolijo, y el contenido de la escena cotidiana entre los rústicos no tiene la misma dimensión que en la *Égloga*” [HERMENEGILDO 1975: 187].

Pero eso no explica la presencia del término *farsa* en las piezas profanas. Creo que este es el momento de recordar que si bien *égloga* y *auto* tienen una vida propia como designaciones de piezas dramáticas, *quasi comedia* en cambio carece completamente de ella, y ni siquiera está muy claro que el término que presenta disminuido la tuviera. Es por ello por lo que podría suponerse que en el caso de las piezas profanas Lucas esté empleando el término *farsa* con una relación de disyunción de equivalencia merced a la conjunción copulativa, como explican ALCINA & BLECUA [1989: 1172]. Por ésta entendemos con aquella en la que:

“los miembros son equivalentes, cuando menos, sustitutivos uno de otro. Se presentan (a) como alternativa; (b) como tanteo, sobre todo en las comparaciones. En este caso cada uno de los miembros aventura una comparación más expresiva, cualquiera de las cuales describe igualmente el objeto; (c) por sinónimos. En esta última forma, es característica la construcción en que el segundo miembro renuncia al sinónimo posible cuando el hablante no conoce el nombre preciso que aventura en el primer miembro de la disyunción”.

Ahora bien, no parece que la expresión gane en claridad con la presencia de ese término *quasi comedia*, acuñado por el salmantino. Su

empleo sería lógico si el receptor tuviese conocimiento de los límites de las obras englobadas bajo el marbete *comedia*, tan lejanos entonces de lo que habitualmente por ella se comprende en un momento posterior. Si su público eran espectadores cortesanos, es comprensible que el autor desee que el título evite la posibilidad de que por él se identificase a los personajes teatrales con los cortesanos; por otra parte, tampoco ellos querrían verse englobados entre los personajes que distinguen a la *comedia* de la *tragedia*, de acuerdo con la distinción establecida por Diomedes en CURTIUS [1981: 624] y que impera hasta bastante tiempo después con diversas modificaciones según PÉREZ PRIEGO [1978]: “*Comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes, duces, reges, in comoedia humiles atque privatae personae; in illa luctus, exilia, caedes, in hac amores, virginum raptus*”. Por otra parte, está también próxima la versión al español de la obra de Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Comoediam*, en la que el traductor español es determinante en su descripción de la *comedia*: “estilo baxo, que tracta de cosas vulgares & ínfimas, como hechos de pueblo, aldeanos e perssonas rrústicas” estudiada por PENNA [1965: 112].

La palabra *farsa* se emplearía como una atenuante que impidiera la irritación de aquellos que pudieran sentirse reflejados por la presencia en el elenco de personajes extraños al mundo de la comedia de aquella forma entendida. Este es el caso de la tópica desavenencia cortés de una dama y su prendado caballero en la que se inmiscuye el pastor, o el de la inclusión en los problemas y personajes propios de la comedia de un soldado.¹⁵ Parece que con el marbete *farsa* Lucas querría cubrirse de las posibles censuras que le ocasionara mostrar esa extraña mezcla de “géneros” que causa la presencia de un Ayudante que destruye la

¹⁵ Puede verse una recopilación de los juicios de la crítica en HERMENEGILDO [1975: 126-32]. Estoy plenamente de acuerdo con el autor de este estudio en la fuerte impregnación cortesana del personaje; hasta tal punto es cierta que en su parlamento incluye el autor una de las obras que más características me parecen del mundo cancioneril cortesano, una *Definición de amor*, que tiene ilustres precedentes en Manrique, Cartagena, Tapia o Enzina [GARCÍA-BERMEJO GINER 1996^b]. Las pullas y la cobardía que le alejan de la órbita cultural de la realidad para aproximarlos al mundo del soldado fanfarrón puede que no sean tan claramente muestras de la personalidad literaria que adorna al *miles gloriosus*, como se desprende de JOLY [1982: 247-67] acerca de la costumbre de *echarse pullas*; además recuérdense las peculiares coordenadas del humor cortesano con BOUZA [1991: 63-98]. Puede verse una minuciosa y convincente exposición de razonamientos contraria a suponerle al personaje esa ascendencia en LÓPEZ MORALES [1968: 192-97].

ortodoxia del mundo en que se desarrolla la acción de los otros actantes¹⁶. La propiedad retórica exigía que el estilo se sometiera a la calidad de la materia tratada, por lo que si se produce la mezcla de rústicos con cortesanos y viceversa, ya no puede aplicársele el mismo nombre a la obra que no respete aquel principio¹⁷.

De que esta es una interpretación correcta podría ser una prueba la relación sinonímica que se establece entre los dos elementos que componen los títulos de las piezas religiosas que se denominan *Farsas*. Creo que a diferencia del caso anterior, en el que la relación establecida entre los dos nombre sustantivos por la conjunción era de equivalencia, en esta ocasión se trata de una disyunción explicativa en la que:

“El segundo miembro introducido por la conjunción sirve para explicar de alguna manera el contenido del primer miembro. Hay una parcial equivalencia entre ambos miembros sin llegar a una absoluta coincidencia [...] La aclaración [...] viene como añadida para dar mayor claridad a lo enunciado en el primer miembro. La aclaración puede consistir también en introducir un concepto más general y amplio” [ALCINA & BLECUA 1989: 1172].

Así pues, el término que ha sido el origen de este estudio es un término comodín, *omnibus*, al que se le puede asignar una acepción próxima a *representación, pieza teatral*, en Lucas Fernández. Otro indicio puede hallarse en la razón por la que aquellos títulos en los que figura el término *farsa*, posteriores a las *Églogas* de Enzina -algunas de las cuales, la primera y la segunda, tienen por tema el nacimiento de Cristo- sin embargo no lo emplean. Nuevamente la causa de esta elección pudiera ser el deseo perenne, comprensible a la vista de las relaciones

¹⁶ No es el momento de trazar un esquema actancial de las dos piezas bautizadas con el término *quasi comedia*; una sucinta exposición de los fundamentos en que se basa este análisis de la pieza dramática en UBERSFELD [1989: 48 ss]. Lo evidente es que el personaje que no pertenece al mundo de los protagonistas incide sobre la acción del sujeto protagonista, erigiéndose en una fuerza que secunda la atribución de un bien al protagonista.

¹⁷ No quiero dejar de consignar aquí la existencia de un razonamiento de SITO ALBA [1983: 192], en cierto sentido inverso al mío. Partiendo del texto de Benvenuto da Imola citado anteriormente, encuentra en la mezcla de personajes una razón para el empleo de *quasi comedia* por parte de Lucas Fernández, al que, con Hermenegildo, añade como motivo coadyuvante no ser feliz el final para todos los personajes. Pero más adelante defiende el carácter tópico del personaje del soldado [SITO ALBA 1983: 195] y afirma que las piezas tienen un fin feliz [SITO ALBA 1983: 194].

que mantuvieron, de diferenciarse de Enzina, aunque también pudiera deberse a la peculiar concepción de Enzina del mundo pastoril y las églogas que estudiara TEMPRANO [1975: 29-78 / 147-49], tan separada de la de Fernández, como señala BEYSTERVELDT [1979]. Añádase a esto el por todos reconocido vitalismo de este teatro, que está dando sus primeros pasos hacia lo que serán las cumbres del siglo siguiente¹⁸. También cabe añadir el ignorado y sugestivo proceso de la formación de unos oyentes, y tendremos un panorama de la situación de absoluto caos que se produce en los primeros momentos de la existencia de una novedad en la literatura¹⁹. En el caso de la *farsa* esa anarquía de contenidos y fronteras²⁰ soy de la opinión que continuó con el paso del tiempo. Y aunque de todos son conocidas posiciones abiertamente contrarias a este planteamiento creo que no pueden soslayar la indeterminación original de la *farsa* castellana²¹.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

¹⁸ Prefiero este término, a pesar de no ser el de uso más extendido entre la crítica, al de *primitivismo*. Lo tomo de las reflexiones que BROOK [1986: 13 / 15] acumula en torno a las distinciones que separan una práctica teatral consagrada de una que pretende llegar a una inalcanzable forma perfecta. En ese estadio de experimentación, de recopilación de recursos, temas, de afán por hallar esa forma perfecta que ya se había alcanzado en otras parcelas de la literatura medieval, a ojos de sus cultivadores, creo que se encuentra el drama de nuestros prelopescos: “En un teatro vivo nos acercáramos diariamente al ensayo poniendo a prueba los hallazgos del día anterior, dispuestos a creer que la verdadera obra se nos ha escapado una vez más. Por el contrario, el teatro mortal se acerca a los clásicos con el criterio de que alguien en algún sitio, ha averiguado y definido cómo debe hacerse la obra [...] Un teatro vivo que pretenda mantenerse aislado de algo tan trivial como es la moda no tarda en marchitarse”. Se podrá argüir que las reflexiones de Brook están referidas al mundo de la representación, de la conversión de un texto en aquella polifonía de signos de la que hablaba Barthes, pero ¿hasta qué punto no actuaban de igual modo aquellos autores para quienes los asuntos representables no se reducían a temas emanados de aquellas escenas de pastores amplificadas y de un motivo pastoril? ¿Acaso no reflejan estas obras la consuetudinaria preferencia por temas, formas y modos que pertenecen al mundo de la fiesta caballeresca? Este teatro está vivo, tiene deseos de progresar hacia formas más complejas y por ello más eficaces de expresión; llamarlo *primitivo* es dejarnos llevar por un anacronismo y subjetivismo semejante al de quienes censuraban la presencia de obscenidades e inmoralidades en los introitos de los pastores; la tensión dramática en cuanto elemento estructural que causa que todo segmento del texto o de la escena no tenga valor en sí mismo sino en su proyección sobre el elemento siguiente hasta el final de la obra, es una concepción moderna del teatro, que no tiene por qué reproducirse en este teatro toscano, como recuerda PAVIS [1984: 500-501].

¹⁹ Las teorías de Hans Robert Jauss y su escuela sobre la teoría de la recepción nos recuerdan la decisiva participación del público, lector u oyente, en la configuración de géneros, la explicación de formas, los auges y las desapariciones de temas y expresiones; también la sociología de la literatura ha interpretado el fenómeno de la comunicación literaria, sea mediante la lectura, la audición o la contemplación, como un acto destinado a satisfacer una necesidad de consumo. Ahora bien, ninguna de las dos corrientes se plantean un año cero de expectativas, un momento inicial, como supuestamente fue el caso del teatro de los salmantinos, en el que *ex nihilo* se desarrolló un público que tenía una concepción del drama y sus personajes muy lejana a la que impondrán estos dos dramaturgos.

²⁰ Véase el interesante artículo de INFANTES [1996], en el que se recogen planteamientos e ideas para la prosa áurea que son aplicables casi punto por punto al teatro prelopesco.

²¹ En el fondo se trata de una idea compartida por todos los críticos que se han aproximado a cualquier obra prelopesca de los primeros años del siglo XVI, véase GONZÁLEZ OLLÉ [1966: 285].

BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA FRANCH, Juan & BLECUA José Manuel, *Gramática española*, Barcelona: Ariel [Colección Letras e Ideas. Instrumentae], 1989.
- ALENDA, Jenaro, "Catálogo de autos sacramentales", *BRAE* (= Boletín de la Real Academia Española) [4], 1917, pp. 364-369.
- ATKINSON, W. C., "Comédias, tragicomedias and farças in Gil Vicente", *Boletim de Filologia* [11], 1950, pp. 268-280.
- BEYSTERVELDT, Anthony van, "Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Enzina", *RCEH* (= Revista Canadiense de Estudios Hispánicos) [3], 1979, pp. 161-182.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, "El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid: CSIC, 1924, pp. 143-155.
- BOUZA, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias*, Madrid: ATH [Colección Bolsistemas], 1991.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Barcelona: Nexos [Colección Nexos], 1986.
- BUCK, Vera Helen, *Four Autos Sacramentales of 1590: Sacramento de la Eucaristía, La Conberción de San Pablo, El Castillo de la Fee, El Testamento de Christo*, Iowa: UP, 1937.
- CABRANES, Diego de, *Ábito y armadura spiritual, compuesta por el maestro Diego de Cabranes, religioso de la Orden y cavallería de Santiago del espada; capellán de su Magestad y vicario perpetuo de la ciudad de Mérida. Con privilegio imperial. Año MDxliii*, Mérida: Impresa por Francisco Díaz Romano, 1545.
- CALDERÓN, Manuel [ed.], *Teatro castellano de Gil Vicente, (con un estudio preliminar de Stephen Reckert)*, Barcelona: Crítica [Colección Biblioteca Clásica], 1996.
- CANELLADA, María Josefa & ZAMORA VICENTE, Alonso, "Al margen de Lucas Fernández", *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires: Comisión de Homenaje al Instituto de Filología Dr. Amado Alonso, 1975, pp. 452-479.
- CANELLADA, María Josefa [ed.], *Farsas y Églogas de Lucas Fernández*, Madrid: Castalia [Clásicos Castalia], 1973.
- CANETE, Manuel, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salamantino. Edición de la Real Academia*, Madrid: Imprenta Nacional, 1867.
- COTARELO, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Rev. de archivos, bibliotecas y museos, 1904.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y edad media latina*, Madrid: FCE [Sección de lengua y estudios literarios], 1981.
- DÍEZ BORQUE, José María, "Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación", *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey, J. M. Ruano de la Haza* [ed.], Ottawa: Dovehouse editions [Hispanic Studies], 1989, pp. 101-118.
- DÍEZ BORQUE, José María, coord., *Historia del teatro en España, I: Edad Media, Siglo XVI Siglo XVII*, Madrid: Taurus [Colección Persiles], 1983.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, "Nuevos datos biográficos de Juan del Enzina", *BRAE* [7], 1921, pp. 640-656.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo, "Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández", *BRAE* [10], 1923, pp. 386-424 & 567-603.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca: Universidad [Obras de referencia], 1996^a.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., "Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV", *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Ana Menéndez Collera & Victoriano Roncero López [edd.], Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996^b, pp. 275-284.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid: Taurus [Colección Persiles], 1991.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, "El Bachiller de la Pradilla, humanista y dramaturgo", *Romanistische Jahrbuch* [17], 1966, pp. 285-300.
- GONZÁLEZ, Gutierre, *Libro de doctrina cristiana con una exposición sobre ella que la declara muy altamente, instituida nuevamente en Roma con auctoridad de la Sede Apostólica para instrucción de los niños y moços, juntamente con otro tratado de la doctrina moral exterior que enseña la buena criança que deben tener los moços, y cómo se han de aver las costumbres de sus personas, y en qué manera se deven aver cerca del estado o camino que tomen de vivir*, Sevilla: s. i., 1532.

- HELMICH, Werner, *Moralités françaises. Réimpression en fac-similé de 11 pièces allégoriques imprimées aux XV^e et XVI^e siècles*, Geneve: Slatkine, 1980.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid: Cincel, 1975.
- HERMENEGILDO, Alfredo [ed.], *Teatro renacentista. Juan del Encina. Diego de Ávila. Lucas Fernández. Bartolomé de Torres Naharro. Gil Vicente*, Madrid: Espasa-Calpe [Nueva Austral], 1990.
- ICAZA, Francisco A. DE, "Orígenes del teatro en México", *BRAE* [2], 1915, pp. 57-76.
- IMBERT, Louis, "El juego del hombre: Auto sacramental", *RR* [6], 1915, pp. 239-282.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor, "Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (I)", *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro, III, Toulouse-Pamplona*, I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta & M. Vitse [edd.], Pamplona: Grimso-Lemso, 1996, pp. 265-272.
- JOLY, Monique, *La bourle et son interpretation: Recherches sur le passage de la facétie au roman, Espagne, XVI^e au XVII^e siècles*, Lille: Atelier National de Reproductions de Theses, 1982.
- KÖHLER, Eugene, *Sieben Spanische dramatische eklogen*, Dresden: Max Niemeyer, 1911.
- LIHANI, John, "Personal elements in Gil Vicente's *Auto pastoril castellano*", *HR* (= Hispanic Review) [37], 1969, pp. 297-303.
- LIHANI, John, *Lucas Fernández*, Boston: Twayne, 1973.
- LÓPEZ DE YANGUAS, Hernán, *Obras dramáticas*, Fernando González Ollé [ed.], Madrid: Espasa-Calpe [Colección Clásicos Castellanos], 1967.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Alcalá [Colección Romania. Serie Literaria], 1968.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco. *Libro de los problemas, fechado en Calatayud año de 1515, que trata de cuerpos naturales y morales, y dos diálogos de medicina; el Tratado de las tres grandes, la gran parlería, la gran risa y la gran porfía, con una canción, y la comedia de Anfitrión*, Salamanca, 1515, en DE CASTRO, Adolfo, 1919. *Curiosidades bibliográficas. Colección escogida de obras raras de amenidad y erudición con apuntes bibliográficos de diferentes autores* [BAE, 36], Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1515, pp. 461-493.
- NORTON, F. J., *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, London: Cambridge UP, 1978.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós [Paidós Comunicación], 1984.
- PENNA, Mario, "Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia*", *Revista de la Universidad de Madrid* [14], 1965.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Teatro completo de Juan del Enzina*, Madrid: Cátedra [Letras Hispánicas], 1991.
- RUNNALLS, Graham A., "Form and Meaning in Medieval Religious Drama", *Littera et Sensus. Essays on Form and Meaning in Medieval French Literature presented to John Fox, D. A. Trotter* [ed.], Exeter: University, 1989, pp. 95-107.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica [Filología], 1985.
- SITO ALBA, Manuel, "El teatro en el siglo XVI: desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII", en DÍEZ BORQUE, 1983, pp. 155-471.
- STERN, Charlotte, *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies-State University of New York at Binghamton, 1996.
- TEMPRANO, Juan Carlos, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Enzina*, Oviedo: Universidad [Publicaciones de Archivum], 1975.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra & Universidad de Murcia [Signo e imagen], 1989.
- VASCONCELOS, Carolina Michäelis de, "Notas vicentinas. Preliminares de uma edição crítica das obras de Gil Vicente. IV. Cultura intelectual e nobreza literaria", *Ocidente* [23], 1944, pp. 369-384.
- VILLACAMPA, C. G., "Las representaciones escénicas en Guadalupe", *BRAE* [8], 1921, pp. 453-456.
- VILLALÓN, Bachiller, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid: Nicolás Thierry, 1539.

FRANKENSTEIN O EL MODERNO PROMETEO DE MARIE
SHELLEY Y *USA TIERRA DE OPORTUNIDADES*, DE LARS VON
TRIER: DOS MIRADAS DEL DIOS HUMANADO, DOS MIRADAS DEL
MONSTRUO REBELADO

Andrés Vélez Cuervo¹
SELL

La intención de este artículo es comparativa, no hemos de suponer relaciones forzadas entre las obras, simplemente nos limitaremos a repasar las evidentes similitudes que, matizadas por las diferencias de género y de argumento, hacen de ellas vertientes claras de una temática común.

Hemos escogido las películas de Lars von Trier, además de por esa similitud temática señalada, por ver la otra cara de esta temática, ya que recurrir a las versiones cinematográficas de la novela de Shelley resultaría tópico y algo inútil, en la medida de la idea general que aquí vamos a tratar. Por último aprovecharemos este espacio para dar una rápida mirada crítico-interpretativa a la inacabada trilogía de von Trier, siempre manteniendo la línea de la teoría de la estética de las creaciones literarias, que se nos muestra hoy día como provechosa en grado sumo para la lectura del género cinematográfico, al cual siempre viene bien la ayuda, aunque sea mínima, para abrirse paso en la ciencia del estudio artístico y llegar al punto de ocupar sus propios espacios académicos.

1. EL DIOS HUMANADO

Dos elementos enlazan las obras que aquí nos ocupan, uno de ellos es el elemento que, como veremos más adelante, es el eje de la obra de von Trier. Se trata del elemento de la divinidad, pero no de la divinidad mítica que todos conocemos, la cual no está para nada excluida en

¹ Nacido en Bogotá (Colombia) en 1984, Andrés Vélez Cuervo egresó del colegio jesuita San Bartolomé la Merced en el año 2002, posteriormente comenzó su formación universitaria en la Facultad de Medicina Veterinaria de la Universidad de La Salle, carrera que abandonó para iniciar estudios de Literatura en la Universidad Javeriana de Colombia. Posteriormente se trasladó a la Universidad de Salamanca tras haberle sido concedida una beca completa por mérito académico para estudios de Filología Hispánica en dicho centro, de los cuales actualmente cursa el último año. En esta universidad se ha vinculado a la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura (SELL).

ninguna de las dos obras, sino de la divinidad como elemento presente, como poder en manos de un hombre, o de los hombres. El otro elemento, íntimamente vinculado al anterior, es el de la creación del monstruo, en la una individual y física; y en la otra, social.

En la novela de Shelley nos encontramos una especie de suplantación de la entidad primordial de la deidad, es decir, de su capacidad creadora. El joven Frankenstein se lanza a la grandiosa tarea de crear un ser vivo, o mejor de recrearlo, lo cual desemboca en la monstruosidad. Por su parte en la aún inacabada trilogía de von Trier nos enfrentamos, en su primera entrega, a un sujeto que pretende sanar una sociedad que le acoge, el cual actuará como sujeto divino en el proceso de interacción con este personaje, quien, a su vez, llegado un punto se enfrentará con la responsabilidad de dejar de ser un sujeto crístico y redentor, para pasar a ostentar el poder que por herencia le pertenece, lo cual desembocará en la aniquilación del conjunto social, del castigo: de la ira divina. A su vez, en la segunda entrega el personaje ascenderá a su estado de poder antes de cualquier tipo de castigo. Se enfrentará a la responsabilidad de la providencia y la ley, para finalmente darse cuenta de cómo ese pueblo es su creador mítico, cómo su existencia como divinidad no es más que una necesidad cultural basada en el lenguaje, la palabra y la tradición oral y escrita.

1.1 El poder creador en el hombre moderno

Cuando Dios creó a su primer vástago, al primer hombre, depositó en él una facultad gigantesca, una responsabilidad. Adán tuvo como primera tarea la de nombrar a las criaturas de la tierra. Esta misión representa la facultad creadora del hombre, quien a imagen y semejanza de su creador posee el don divino de crear. Es en este punto en donde surge nuestro postulado general para la lectura vinculante de estas obras, pues es la creación mediante la palabra de donde se sostiene la idea del hombre como creador de su dios, idea esta que veremos desarrollada en un

apartado próximo. Lo que inmediatamente nos ocupará será la otra faceta del poder creativo del hombre; la de la creación física.

Sobre todo en Shelley tenemos esa faceta de la creación, de hecho llevada al límite de lo gótico, con el ensamblaje, y nunca mejor dicho, de una criatura humanada, a partir de trozos muertos. Esta creación en particular es el reflejo de una situación social, pues no sería posible de no ser por el contexto científico. La autora, escribiendo en las postrimerías del Romanticismo inglés se encuentra empalizada entre una época, ya pasada, de razón; una de sentimiento, pasión, sensibilidad (con sus matices), en la que transcurre su vida y su literatura; y una muy próxima época de progreso científico. Así pues, su obra no escapa a su tiempo, sus personajes son el fruto del devenir del pensamiento social e intelectual humano, como los de cualquier otro autor. Es así como el monstruo de su obra, el humanoide, es un producto científico, es una creación moderna, y es, a su vez, fruto de la sociedad del momento en que se inscribe, pues no cuesta demasiado identificar al personaje como irónico contrapunto de un malestar social marcado por la deshumanización.

Es en este momento en el que el hombre por fin tiene la posibilidad de crear seres más allá de su imaginación, de su palabra y su mitología. Pero claro, llegado el momento de la creación física, la suplantación del poder divino se presenta repulsiva y destructiva. Ahora bien, siendo consecuentes nos vemos obligados, al menos a no ignorar la posibilidad de que esta situación sea trasunto de la de la creación originaria, de la de la mano de los dioses, y pensar en una reflexión de la potencia destructora que la criatura, sea hombre, monstruo u hombre-monstruo, tiene sobre su creador.

1.2 El poder destructor en el hombre moderno

El potencial destructivo del hombre puede verse en tres dimensiones: la primera de ellas es la de la destrucción de su entorno; de su medio

ambiente, su medio social y de sus iguales. Esta primera dimensión está claramente presentada tanto en la obra de Shelley como en la de von Trier, pero en ninguno de los dos casos es la más interesante.

Una segunda dimensión es la de la autodestrucción, en ambos casos como consecuencia de la justa o injusta apropiación de los poderes divinos. Mary W. Shelley nos presenta un hombre que con su creación propicia su autodestrucción, así como la de toda su familia. El creador novato se enfrenta al castigo por la labor mal hecha y por la usurpación de los poderes sagrados, así que lo castiga la mano de su criatura y la mano de su creador. Como vemos aquí y como veremos durante todo el transcurso de estas reflexiones, los fenómenos relacionados con el tema que nos ocupa como central (la divinidad) siempre presentan un carácter circular, pues, como ya argumentaremos, en eso consiste la creación. En la primera película de la obra de Lars von Trier, *Dogville*, la protagonista, como trasunto crístico que es, se ve enfrentada al martirio destructivo de sus vástagos. En su segunda película, *Manderlay*, cuando la protagonista asume el papel divino termina presa del poder destructivo de su pueblo.

La tercera dimensión, obviamente nada alejada de las anteriores, es la de la potencia destructiva que la criatura tiene sobre su creador. En ambas obras vemos esta dimensión dibujada de la misma manera que la segunda, ya que en última instancia, y dado el carácter circular de la labor de creación, las dos dimensiones son una misma.

1.2.1 Desbordamiento de la criatura

Es pertinente aquí, recordar la tendencia romántica de la reescritura de los mitos, e incluso de la creación de nuevas mitologías si es el caso, ámbito este en el que se enmarca la obra de Shelley. Desde las mitologías hasta la obra de von Trier, y pasando por la de Shelley, encontramos el elemento mítico permanente de la rebelión, de la guerra por el poder, del desbordamiento de los límites, del molde, del creador.

En estas obras, cada una representante del género artístico predominante para la difusión de sus respectivos tiempos, vemos claramente la idea del desbordamiento de la criatura, de su salida de control, de la pérdida de dominio del creador, de la explosión aniquiladora de la obra del artista en sus propias manos. Volver a describir cómo en cada caso el creador se ve perjudicado por su criatura es ser redundante, así que nos limitaremos a analizar la diferencia entre una y otra. Lo que tenemos en Shelley es una criatura física, de carne muerta reanimada, mientras que en von Trier la criatura ha tomado dimensiones mayores porque ahora se atenúa la metáfora, con lo que la criatura contemporánea es la sociedad. Es por eso que el director escoge la sociedad del sur de los Estados Unidos, pues el estereotipo heredado de los tiempos de la Guerra de Secesión, ese estereotipo del racismo, la esclavitud y la intolerancia sociocultural le viene como anillo al dedo. Ahora bien, ya en la obra de la romántica tenemos una actitud metafórica de eso mismo que el contemporáneo tomará como pretexto narrativo; la crisis social.

En este punto sobre el desbordamiento hay que tocar necesariamente otro matiz del hecho, pues quedarnos sólo con el carácter de lo destructivo sería irresponsable. Es necesario rendir justo homenaje a las criaturas, pues la otra parte de su desbordamiento radica en el hecho de la superación del creador. Si bien es cierto que no en todos los casos esa superación se da de la misma manera, siempre es un elemento presente. Así, en la obra de Shelley estamos ante una superación, particularmente en el ámbito de lo moral, aunque es posible que dicho logro de la criatura sea producto del recurso narrativo de la autora para volcar la compasión y la identificación en ese personaje, pero es que la identificación es clara desde el mismo epígrafe de la novela, en ese “¿Te pedí/ por ventura, Creador, que transformaras/ en hombre este barro del que vengo?/ ¿Te imploré alguna vez que me sacaras de la oscuridad?” [SHELLEY 2005: 117] del *Paraíso perdido* de Milton. Del otro lado tenemos una superación con unos visos bastante más negativos, pues es la que está vinculada con la destrucción del creador, que bien o mal viene a ser

su superación. Es aquí cuando nos preguntamos si el carácter bélico de la creación mismo, ese carácter ígneo, prometéico, es la semilla de la futura guerra entre el dios y el hombre, sean los dos de la calidad que sean.

1.2.2. Creación circular. La criatura creadora de su dios

Este punto ya ha sido más que sugerido anteriormente en estas reflexiones, pero entremos ahora en él de lleno y dediquémosle algunas líneas más que necesarias. La teoría mítica nos sugiere, de una u otra manera, que el hecho de la creación y la relación entre el creador y su criatura poseen un carácter de circularidad. En el principio, *in illo tempore*, en ese espacio temporal de lo mítico, el dios crea el mundo y al hombre, su predilecta y más perfecta criatura. Hasta aquí la gallina precede al huevo, el dios es lo primero. Cuando llegamos a la organización social de los hombres, una necesidad implacable de comprensión lo lleva a construir una mitología, con lo que se da vida a los dios. Ahora bien, la cosa no acaba aquí pues, como vemos, el hombre crea la figura de lo divino en su tradición mítica para explicar su propio origen, es decir, para darse vida a sí mismo. No queremos negar con estas palabras la existencia de lo divino; eso es algo que aquí no nos incumbe, sólo nos referimos al proceso que se lleva a cabo en la construcción de las mitologías como fenómeno antropológico. Esto es lo que posiblemente subyace en la idea de Cassirer de *El poder de la metáfora*, de la relación entre *Mito y Lenguaje*. Sí, como Cassirer explica, es la palabra la que da vida a todo este proceso cíclico de la creación cosmogónica.

Pues bien, es precisamente esta idea la que consideramos el verdadero tema de la obra de Lars von Trier, dejando el de la problemática social como excusa y ámbito narrativo. Von Trier recogerá en su trilogía, y de hecho en buena parte, si no toda, de su filmografía la idea de la entidad divina en el mundo, en el hombre, y no sólo en su dimensión creadora, sino también en todas sus otras dimensiones, desde la providencia hasta

el castigo. Pero cómo olvidar la obra de Shelley, en la que la problemática de lo cíclico también muestra su cara, en donde, al igual que en la obra cinematográfica se bebe de las tradiciones mitológicas, no sólo de lo grecolatino con el omnipresente Prometeo, sino de lo crístico y su relación con lo pagano, con la también omnipresente vinculación con *The Rime of the Ancient Mariner* de Samuel Taylor Coleridge, relación de la cual hablaremos al final de estas páginas.

1.2.3. Esclavitud del dios

Continuando con el proceso de lo mítico, en especial de lo divino, y tras haber repasado el proceso de creación circular que se da en este ámbito, pasamos ahora a otro punto del proceso, el cual hemos querido denominar “esclavitud del dios”, debido a las manifestaciones de esta etapa en los textos que estamos trabajando.

Una vez se ha fijado la base mítico-religiosa del conjunto social se da el proceso del culto a esa tradición, en la cual los sujetos depositan las necesidades de comprensión, de absoluto, de vacío, etc. Pero como en la creación, el proceso aquí también es biunívoco, ya que la permanente vitalidad del sujeto divinizado se alimenta precisamente de las necesidades, digamos místicas, del pueblo. Es en este estadio del proceso mítico en el que la materialización de las deidades, que veremos en las obras, se ven atrapadas, pues, como todo lo infinito, esto también escapa a la comprensión del hombre, y, ya sea que haya usurpado los poderes divinos, o que los esté aprendiendo a manejar, la sensación es tormentosa en todos los casos. Así pues, en *Frankenstein* el hombre que ha accedido a la tarea limitada a las labores divinas, termina preso en la tormenta, en el *maelstrom* de lo inmanejable desde el mismísimo momento en que su criatura le exige responsabilizarse como creador. Por su parte en *Dogville* el personaje no se presenta como usurpador, pues la metáfora social pone las facultades de poder en las manos de un sujeto “superior” a una comunidad de olvidados, y finalmente termina

ostentando el poder que su padre le otorga, mediante el castigo de la muerte sobre ese pueblo que lo ha martirizado, invirtiendo así el parámetro cristiano al que se nos había invitado en la lectura del texto. Finalmente, en *Manderlay* se nos presenta esta faceta como esclavitud, aún de manera más fuerte, ya que aunque en la anterior película ya habíamos visto al personaje esclavizado física y sexualmente al pueblo, esta vez lo vemos del todo preso cuando quiere escapar a su tarea como blanca y nueva ama soberana de la plantación. Y así se nos muestra perfectamente la etapa de la “esclavitud divina” a través del paralelo social de la entidad mítico-religiosa.

1.2.4. Destrucción y muerte del dios

El final de este proceso mítico-religioso que aquí nos sirve de herramienta interpretativa es el que lleva, a través, como siempre, del grupo social, a la destrucción y muerte del dios. A lo que nos referimos es al momento en el que el desarrollo social, tecnológico, científico, económico, etc., del grupo humano, lleva a sus individuos a la necesidad de reescribir sus mitos para actualizarlos y acomodarlos a las nuevas realidades; cambiarlos por otros nuevos mitos que se adecuen de mejor manera a las nuevas dimensiones sociales; recodificarlos, cambiándolos de la dimensión del culto religioso a la de lo puramente mítico tradicional; o, en el peor de los casos, a eliminarlos, a desterrarlos de su realidad. Obviamente estos procesos tienen matices y no son ni inmediatos ni absolutamente generales, pero el hecho es que llegados a este punto la dimensión del culto místico y religioso desaparece y el dios pierde sus facultades como tal.

Siguiendo este proceso y cumpliendo esta última etapa encontramos en Shelley cómo la historia desemboca precisamente en la necesidad paralela de destrucción de creador y criatura, que finalmente termina con la del creador, quien es en todos los casos el que es superado, al perder su vigencia, quizá. Y es precisamente a partir de este esquema, de este proceso que aquí postulamos, de donde nos arriesgaremos más adelante a

pronosticar esta etapa en la tercera entrega de la trilogía cinematográfica de Lars von Trier, *U. S. A. Tierra de oportunidades*, que seguimos esperando con impaciencia.

2. LA CRIATURA HUMANA. FRANKENSTEIN

Como ya hemos adelantado más arriba, a diferencia de la obra cinematográfica, la novela de Shelley nos presenta el poder creador del hombre, como usurpación del poder divino, en el plano de lo puramente físico, y sea o no esta creación un símbolo, que sin duda es susceptible de serlo, lo que presenciamos es el nacimiento de una criatura de carne y hueso, que aunque no es catalogable como un hombre, sí que comparte con los hombres todas sus facultades físicas, morales, intelectuales, así como sus defectos en los mismos niveles (con el matiz necesario en cuanto al nivel físico, claro está). Es destacable cómo la creación de esta criatura, de este humanoide que, como tal, imita al hombre, se da a partir de una materia que es vil, entre comillas, así como tiene la misma difusa vileza el material del que se crea al hombre en la tradición judeocristiana; el barro. En este caso será la carne muerta, de previos hombres, la que constituya el cuerpo de la criatura. Pero, claro está, el creador inexperto fracasa en su primer intento creando al monstruo que le lleva a la destrucción, justo como sucede en tantas mitologías en las que la creación de los hombres pasa por el proceso científico del ensayo y el error.

2.1 La corrupción del monstruo inocente

La criatura de esta novela, al igual que la criatura humana creada por Dios, llega a la vida en un total estado de inocencia, mas en este caso novelesco el cambio y despojo de la inocencia no se da por una acción de la criatura similar a la adánica, al fin y al cabo ni es el paraíso el que a

esta criatura se le depara, ni mucho menos tiene una compañera. No, en realidad esta criatura inocente cambia radicalmente mediante el proceso de aprendizaje, y como su maestra es la realidad de la sociedad humana, es de ella de donde saca su lado más corrupto, ruin y asesino, y siempre en pro de obtener el objetivo que rige su vida: la responsailización de su creador y una oportunidad de vivir tranquilo.

Es a partir de este hecho desde donde podemos asumir una actitud crítica ante lo social en la novela de Shelley. Es el modelo social lo que convertirá al monstruo desde lo físico hacia lo moral. Si es verdad que la monstruosidad de esta criatura para los ojos de los humanos nace de su asqueroso aspecto, que es connatural a su origen, la monstruosidad moral que adquiere de la sociedad humana, de la hostilidad con que un mundo que le es ajeno lo recibe, vendrá a ser actitud crítica que invierte el papel de la monstruosidad y se lo otorga al humano.

No es baladí mencionar en este punto el gran interés casi fetichista que tiene la sociedad del XIX por la figura del monstruo, pero que aquí termina desembocando en el terror, dada la posición superior del monstruo que suple sus deficiencias de aspecto con súper-humanas facultades físicas, y por qué no, morales.

Finalmente lo que presenciamos es un deterioro tóxico de todos los círculos que se nos presentan, pues la monstruosidad que inicia en la criatura antinatural termina por infectar a la sociedad que la alberga, a ella y a su creador, y/o viceversa. Asimismo infecta profundamente al creador, quien evidencia en la novela cómo la muerte del hombre como ente social lo lleva a lo más hondo de su entidad monstruosa. Así pues, tras esta irradiación de la toxina monstruosa pasamos de la monstruosidad exclusivamente física, hasta la que posee apéndices más prolongados, que es la social. Y es este tipo de monstruo el que ocupará la tarea cinematográfica de la trilogía de von Trier, fenómeno que veremos a continuación.

3. LA CRIATURA SOCIAL. DOGVILLE, MANDERLAY,...

Como decíamos, esta trilogía cinematográfica inacabada, al igual que la novela de Mary W. Shelley, trata el tema de la monstruosidad, así como el de la entidad de lo divino humanado, pero esta vez no se ocupa directamente del monstruo físico hecho de carne muerta, o de la criatura hecha de barro o cualquier otra materia natural, sino que nos presenta al monstruo social, criatura esta, que como cualquier otra, necesita de una materia inicial, y esta vez esa materia es también en buena medida una materia vil, ya que se trata de los despojos sociales. Como en la novela romántica, en estas películas se parte de una especie de carne muerta, pero en este caso es la carne de la sociedad americana, por lo cual hace uso de los pueblos olvidados y anacrónicos; de uno blanco y miserable primero, y de uno negro y anticuadamente esclavista después.

Obviamente las figuras que representarán las funciones míticas divinas ya no son ni dioses, como en las mitologías, ni científicos burgueses ilustrados, como en el caso de la novela, sino que esta vez serán seres que en la sociedad americana de buena parte del siglo XX tuvieron bastante poder, una figura llena de ironía: los *gangster*.

3.1. Profecía de destrucción del dios. Una trilogía inacabada

Como ya mencionábamos más arriba, la trilogía de este director sigue el ciclo de lo mítico-religioso, pero, estando inacabada, todos los indicios nos hacen apuntar a que el último escalón de ese ciclo tendrá que cumplirse en la tercera entrega, por lo que, sin atrevernos a pronosticar el cómo, sí que podemos vaticinar el cumplimiento de la etapa de destrucción y muerte del dios.

3.2 De la metáfora de la divinidad, el tratamiento mitológico en la obra de von Trier y el ciclo vital del dios

Nada de lo que estamos diciendo acerca de esta trilogía cinematográfica tendrá sentido si no proponemos primero nuestra interpretación acerca de la misma, la cual, aunque ya latente en todas estas páginas, no ha sido aún concretada. Lo que aquí queremos proponer es que estas películas no son simplemente una radiografía social, sino que esto es simplemente una excusa narrativa del cineasta para tratar un tema que es mucho más extenso y más propio y permanente en el resto de su obra; el tema de la divinidad, de lo mítico-religioso.

La primera pista que nos lleva a pensar esto al ver la primera película de su trilogía es el hecho de la ambientación, de la escenografía de la película. Es verdad que este director es famoso por esa extraña tendencia a auto limitar su trabajo para explotar las posibilidades de los recursos cinematográficos, pero en este caso en el que nos presenta un escenario tan teatral, minimalista, chejoviano, si se quiere, en el que sólo lo indispensable para la acción permanece, en el que incluso las puertas son quimeras que obligan al actor a darse al máximo, en donde los espacios se marcan casi exclusivamente por marcas en el suelo, cualquier elemento ajeno a esta tendencia resulta muy sospechoso, y tachar por su presencia de irresponsable al director, sería conocerlo muy poco. Así pues, ante elementos aparentemente inútiles para la acción como el árbol que en las afueras de Dogville acompaña a la mina, siendo un elemento tan potencialmente crístico, nos obliga a leer el texto de manera mucho más intrincada que la del código social. Lo mismo pasa con la oposición de este elemento arbóreo con la mina mencionada, índice de lo demoníaco, como lo es la noria “*well of hell*” de Manderlay. Asimismo pasará con otros códigos míticos como el grecolatino con el imponente elemento de la mansión algodонера de la segunda película, que nos remite rápidamente a dicho campo.

Una vez imbuidos de la sospecha crítica que nos dan estos elementos, entre otros, si vemos paso a paso las películas, veremos cómo llevan un

plan de acción que remite claramente a las tradiciones de lo mítico-religioso, desde el martirio de la protagonista de la primera entrega que remite a Jesucristo, hasta el libro de reglas de la segunda, el cual deja en el texto la huella del proceso de lo mítico, de la escritura y fijación de la mitología, y más aun de las tablas de la ley de Moisés.

4. LA IRONÍA ROMÁNTICA

Antes de entrar a analizar este aspecto parece prudente ver a grandes rasgos algo de lo que implica el Romanticismo en literatura, en especial en la literatura inglesa. En poesía el principio fundamental es el concepto de imaginación, basado éste en la teoría de Fichte que propone, de alguna manera, que la existencia y características del universo dependen de la visión subjetiva de cada individuo. El mundo existiría porque lo vemos, y existiría tal y como lo vemos. Así pues, el objeto percibido requiere del perceptor, pues la percepción individual es la que modela el mundo. Esto nos remitirá al plano de la visión mediante la imaginación, lo cual nos envía al idealismo. Recuérdese que los románticos son conscientes de la fisura entre el mundo material y un mundo ideal; idea que tiene sus raíces más hondas en Platón. Y es mediante la imaginación como los románticos pretenden acceder a ese mundo ideal, es por eso que en su obra intentan hablar de lo ideal a través, precisamente, de lo perteneciente al mundo material, y el mecanismo usado aquí es el simbolismo, pues el símbolo es la forma de atrapar lo ideal en lo material.

Por otra parte es importante mencionar la dimensión sentimental de la literatura romántica, punto este en el que hay que recordar que, pese a que su poesía sea “el desbordamiento espontáneo de sentimientos”, cómo se describe en el prefacio de las *Baladas Líricas*, el poeta no es un autómatas, sino que se enfrenta a un proceso concienzudo de revisión. Y aunque pudiésemos acusarlos de escapistas, nos equivocaríamos al hacerlo, pues toda la construcción de mundos imaginarios de los autores

románticos no es más que una forma de hablar de este mundo, siempre con esa ególatra intención iluminadora.

Habiendo hecho este rápido repaso podemos ahora entrar de lleno en el tema de la ironía romántica, tema este que siempre proporciona lecturas interesantes de la obra romántica, en especial en el ámbito anglosajón. Este concepto, principalmente elaborado por F. Schlegel, parte de la idea previa de la ironía general o cósmica, y a partir de las pequeñas ironías observables de la vida se habla de esta gran ironía atribuida a un principio universal que recae sobre el ser humano. Estamos ante un universo en el que el ser humano es la víctima de la gran ironización vital. Y aparece ante nosotros la idea de una especie de deidad cruel y hostil que se divierte con el hombre. Es desde aquí de donde Schlegel hace una aplicación hacia el arte y el conocimiento al decir que el hombre es un ser finito que trata de comprender algo infinito, que es la naturaleza, infinita por su constante productividad. Pasamos entonces a que, ahora el artista, sabiéndose incapaz de explicar el mundo ha de ponerse en la posición de esa deidad, de esa especie de demiurgo. El artista ha de convertirse él mismo en ironista, ha de mostrar que es consciente de que su explicación es, en última instancia, algo inútil, limitado y ficticio. Este hombre se ubicará entonces en la idónea actitud entre el entusiasmo y el escepticismo.

Todo esto se refleja en los textos con la creación de estructuras, voces, ideas que son contradictorias, socavando aquello que se está afirmando. Surge así una especie de sistema de contrastes irresolubles que se ponen en manos del lector.

4.1. *The Rime of the Ancient Mariner*

La misma autora de *Frankenstein* nos propone un camino de interpretación de su obra al sugerir la relación de la misma con la obra de Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, la cual narra la historia de un viejo marinero que ha sobrevivido a un fantástico

viaje en el que las fuerzas sobrehumanas decidieron el destino de los tripulantes, de los que sólo él queda con vida, pero condenado a una especie de inmortalidad como errante narrador de su propia historia, que en este caso le cuenta al inocente invitado de una boda. A continuación haremos unos breves comentarios a la lectura de este gran poema, para, en el siguiente apartado, entrar a relacionarlo con las obras de Shelley y von Trier.

El poema de Coleridge, en su problemática con el marinero, se ha interpretado como el proceso del lector y el escritor. El marinero haría las veces de narrador y el invitado a la boda sería el lector. Esto desembocaría en la idea de que el poema afectaría la forma de ver el mundo al lector, como al final le sucede al invitado, que termina siendo más triste y más sabio. “*He went like one that hath hath been stunned, / and is of sense forlorn; / a sadder and a wiser man, / he rose the morrow morn.*” [COLERIDGE 1999:110]. Esto también se relaciona con la idea del poeta maldito, así como con la del poeta como iluminador, quien, comprendiendo mejor el mundo, ve y da información de lo que no es visible, tal que el marinero sería la figura de un poeta romántico. Sin embargo, ya en esta lectura empezamos a tener matices de ironía, ya que ese deseo poético compulsivo de contar lo que conoce es lo que lo margina social y humanamente. Pero, en general, la idea que aquí se maneja es la del impacto que hace que la visión cambie, y es que el choque es brutal al poner como marco narrativo lo ordinario, y de hecho lo festivo, ya que nos obliga a asumir que lo sobrenatural, como la boda ocurren en el mismo plano de realidad, lo cual otorga verosimilitud al relato.

Por otro lado, en una primera lectura del poema, lo que sobresale es el contenido revelado por los elementos crísticos, los cuales se inician con el albatros. Sin embargo, todos los elementos sobrenaturales de que dispone la historia llevan a cabo una función de subversión de esa lectura cristiana del texto, y es en este punto en donde con mayor fuerza surge la ironía romántica. Mas no sólo es subvertida una lectura, sino que en el interior del texto mismo hay procesos de subversión, como es

el caso del que ocurre con la anulación de la importancia del crimen del marinero y de la posterior justicia de su castigo. Y es que es el personaje del marinero, el narrador de esta maravillosa historia, quien propone la visión cristiana, no es el poema en sí, pues éste lo que finalmente hace es desmentirla, convirtiendo así al personaje en un narrador muy poco fiable, con lo cual lo que se subvierte esta vez es esa primera lectura que esbozábamos, en la que otorgábamos al texto la dimensión de reflexión de la relación literaria entre autor y lector. Como decíamos, en torno al eje de la fe cristiana, impuesto por el narrador, con lo que nos topamos como lectores es en realidad con una serie de seres sobrenaturales paganos, que además juegan con los hombres, como sucede cuando la condenación del marinero se juega a los dados, despojándola de cualquier dimensión redentora. El hombre aparecerá entonces como insignificante criatura manejada por fuerzas externas y poderosas.



4.2. Frankenstein, el Viejo Marinero

Pasamos ahora a ver la relación de este poema y su lectura con la obra de Shelley y la de von Trier. Ya mencionábamos más arriba que la propia Shelley hace claras referencias al poema de Coleridge, lo cual nos sugiere una posible lectura de su novela en la clave de la ironía romántica, mas no es una lectura por esa vía en lo que aquí nos concentraremos, sino más bien en la vinculación de los personajes de las obras. Por su parte, en las películas de von Trier no existe tal cosa como una mención al poeta romántico, ni una intertextualidad clara con su obra, sin embargo el patrón del condenado es permanente en los tres autores, así como lo es la vinculación con los elementos crísticos y de otras mitologías, por lo que a continuación nos ocuparemos particularmente del caso de la escritora, pues las vinculaciones míticas las veremos en el apartado siguiente.

La primera alusión que la autora hace al poema del inglés es la siguiente: “Marcho hacia lugares inexplorados, hacia «la región de la

bruma y la nieve», pero no mataré a ningún albatros, así que no temas por mi suerte.” [SHELLEY 2005: 113]. Pero esta mención es lo de menos, pues a través de la novela descubriremos cómo la autora adapta el modelo del personaje de Coleridge para crear a su atormentado personaje, Víctor Frankenstein, quien sobre las olas le cuenta su historia a un hombre, legándole, de alguna manera su conocimiento, y quizá su padecimiento. Y es entonces cuando nos damos cuenta de que a partir de aquí podemos tender miles de puentes entre las dos obras, pero es algo de lo que no nos ocuparemos porque requeriría un estudio comparativo sumamente minucioso que nos alejaría de la finalidad de nuestras reflexiones y que posiblemente nos haría caminar por los peligrosos senderos de la sobreinterpretación.

Por otra parte, en la novela de Shelley encontramos otro elemento, ya sugerido, que la enlaza fuertemente con el poema del inglés, y se trata de la reapropiación de códigos míticos, en especial en este caso del cristiano, pero no exclusivamente, al igual que sucede en la incompleta trilogía de von Trier. Este es el tema que desarrollaremos a continuación.

4.3. Reapropiación de códigos míticos: cristianismo y paganismo

Ya Coleridge aprovecha los manantiales de las mitologías que riegan su época y su sociedad. Inglaterra, como parte del mundo occidental, comparte con el resto de dicho conglomerado las raíces mitológicas grecolatinas, pero también las judeocristianas, y además goza de una larguísima tradición de mitologías, digamos “paganas”. De todo esto se aprovechan tanto Coleridge como Shelley y von Trier.

El primer elemento que salta a la vista y que relaciona las tres obras es el elemento crístico, pero no de manera exclusiva, sino de una manera amplia que abarcará toda la tradición de los dioses humanados y de los dioses martirizados en pro del hombre, con lo que basta mencionar aquí a Prometeo y a Cristo. En las dos obras inglesas la presencia de estos elementos es lo bastante potente como para no mencionarlas, pues saltan

a la vista con facilidad, sin embargo en la obra del director danés estos elementos pueden verse opacados por los recursos cinematográficos y por la excusa narrativa de la sociedad del sur de los Estados Unidos. En sus películas el director hace uso del código cristiano mediante la oposición de elementos; así en *Dogville* son el árbol y la mina los elementos que nos remitirán a lo crístico y a lo demoníaco, mientras que en su segunda película *Manderlay*, el elemento demoníaco es reemplazado por la noria, conservándose el árbol, y esta vez en un plano más cercano de la escena, no al fondo como en la primera película, e incluso resaltado por la potente figura del negro colgado de sus ramas.

En un segundo momento nos encontramos con el código de lo grecolatino, el cual, a riesgo de forzar la interpretación, está principalmente presentado en la segunda película con la mansión algodонера de la ama de esa sociedad de esclavos negros en que la protagonista naufraga. Mansión esta que con su arquitectura clásica y siendo el espacio elevado exclusivo de la escenografía, vendrá a representar, de alguna manera un espacio olímpico.

Como ya decíamos más arriba, en una propuesta cinematográfica como la de von Trier, en la que se decide limitar el escenario a lo indispensable para la acción, elementos a veces inútiles, o innecesariamente ostentosos, son pistas claras para una lectura diferente de la obra, y esa lectura es precisamente la que nos lleva al ámbito de códigos míticos.

5. CONCLUSIÓN

Para concluir estas reflexiones lo mejor será recordar dos ideas que entretejen los hilos que hemos desarrollado. En primer lugar la idea de que la relación que se establece entre los textos de Shelley y von Trier no se limita a la de la monstruosidad, sino que también llega al campo de la crítica social, como pretexto narrativo o no, y finalmente al tema

hondo de la metáfora de la divinidad y la reapropiación de códigos mítico-religiosos.

Y en segundo lugar tenemos la idea de que las pistas que la autora inglesa nos da en su novela y que la vinculan con el poema de Coleridge, son más que suficientes para permitirnos vincular *Frankenstein* con la ironía romántica y con la ya mencionada reapropiación de los códigos mítico-religiosos, lo cual también llega, aunque seguramente no a través de Coleridge, a la obra del cineasta danés.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

- CASSIER, Ernst, *Mito y Lenguaje*, Buenos Aires: Paidós, 1972.
COLERIDGE, Samuel Taylor & WORDSWORTH, William, *Baladas Líricas*, Madrid: Cátedra, 1990.
COLERIDGE, Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner*, Boston: Bedford & St. Martin's, 1999.
SHELLEY, Mary, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, Madrid: Cátedra, 2005.
TRIER, Lars von, *U.S.A Tierra de Oportunidades (Dogville, Manderlay)*. Barcelona: Manga Films, 2003, 2006.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

PRESENTACIÓN DEL ÁREA DE LENGUA

De forma especular al Área de Literatura, nos presentaremos sucinta y brevemente. Tenemos la intención de acoger en ésta nuestra revista, *Hápax*, a todo trabajo nacido de la investigación en el campo de la Lingüística, tenga una relación con ésta directa o indirectamente, esté realizado en una lengua o en otra, verse sobre ésta o aquélla, tenga el autor una edad u otra, unos estudios u otros, sea un estudioso quien lo signe o sea una labor conjunta... De igual modo, insistimos en que la existencia de dos áreas, una de Literatura y otra de Lengua, no significa que hayamos levantado un parapeto ineludible y fatal. La Literatura hace uso de la Lengua, la utiliza como material moldeable, llevándola en ocasiones al extremo. Por ello, ha de ir de la mano de ésta. Han de caminar juntas. Es lo que la Filología nos exige. Así, inauguramos este espacio dedicado a la Lengua, de la que constantemente hacemos uso, sin caer en la cuenta de su carácter fundamental en nuestras vidas. Y le invitamos a participar de él.

En esta primera publicación contamos con la colaboración de Raúl Sánchez Prieto, con un trabajo llamado “Los exónimos del medio alto alemán temprano referentes a la Rumania”. En segundo lugar encontrará un trabajo de Manuel Gil Rovira, titulado “El *dialetto*, el elemento intencional en Fabrizio de André”. El tercer artículo pertenece a José Manuel Cuatango Latorre: “La literatura femenina como reflejo de un proceso de estandarización inconcluso: usos ortográficos en aragonés y judeoespañol”.

Es nuestro deseo mostrarles nuestro más profundo agradecimiento y sincero respeto, que no es nada comparado con lo que se merecen. En palabras de Benjamin Disraeli, “tengo una extraña sensación, si no es indigestión, creo que debe ser gratitud”.

Y, finalmente, le agradecemos su atención llegados a este punto, y le animamos a continuar deslizándose por las siguientes páginas.

El área de Lengua

HÁPAX

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

LOS EXÓNIMOS DEL MEDIO ALTO ALEMÁN TEMPRANO REFERENTES A LA ROMANIA

Raúl Sánchez Prieto¹
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo está motivado por el interés que despierta en la medievalística europea las relaciones entre el mundo germánico y románico. El análisis de los topónimos relativos al mundo románico de una etapa concreta de la historia de la lengua alemana pretende ser una contribución más a la historia de las relaciones entre Centroeuropa y la Europa Meridional. Muchos de los vocablos que se recogen en este artículo, como "*Sarraguz*" o "*Spanje*", referidos a conceptos topográficos y que por lo tanto cabe interpretar como topónimos, son exónimos que no aparecen ni en el diccionario clásico de BENECKE/MÜLLER/ZANCKE 1854-1866 en su última edición (electrónica) ni en la nueva versión en línea del *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* de Matthias Lexer.

Por exónimo entendemos la versión alemana de la época de un nombre geográfico que no está situado dentro del areal lingüístico alemán. El exónimo como nombre propio, y siguiendo la clasificación clásica de BACH 1952, es un "*Namen für Sachen*", y dentro de este grupo denota "*Örtlichkeiten*" de "*größere Gebiete*". Por medio de la "*Einteilung der Ortsnamen*" [BESCH 2000: 2069-2070] es posible concretizar los exónimos con los que se pretende trabajar en este artículo: son topónimos de "*Staaten*", "*Länder*", "*Landesteile*" con la característica "*überregional*" que denomina "*Landschafts- oder Raumnamen*". Pertenece, como ya se ha dejado entrever, a la macrotoponimia, una disciplina que sobresale por su carácter interdisciplinario al estar relacionada con la historia, la antropología y otras ciencias sociales [SONDEREGGER 1979: 40-56]. Por otra

¹ Raúl Sánchez Prieto es profesor de Filología Moderna en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Sus campos de investigación son lengua y gramática alemanas, y lenguas minoritarias como la luxemburguesa y la leonesa.

parte el estudio de los exónimos es también parte de la en los últimos años popularizada lingüística de contacto.

En este artículo nos limitaremos a exponer de modo lexicológico-histórico los exónimos más comunes referentes a los países de habla románica en la Alta Edad Media en tres obras del período final del alto alemán medio temprano o *Frühmittelhochdeutsch* (1140-1170): la *Kaiserchronik* (de modo abreviado Kchr), el *Rolandslied* (abreviadamente RL) y el *Alexanderlied* (AL).

La *Kaiserchronik* (Kchr) es la obra más amplia de la literatura escrita en el alto alemán medio temprano. Fue compuesta entre los años 1150 y 1150 por un clérigo de la corte bávara de Ratisbona. En sus 17283 versos narra episodios de la vida de algunos emperadores romanos y la de los emperadores alemanes anteriores a la segunda cruzada (1147).

El *Rolandslied* (RL) es la versión alemana de la obra épica francesa *Chanson de Roland*. Se cree que fue compuesta por el año 1170 en Ratisbona o Brunswick a instancias de Enrique el León por el Pfaffe Konrad, personaje que como su mismo apodo indica también pudo pertenecer al estamento eclesiástico. Sus 9094 versos se conservan en la *Heidelberger Handschrift*, un manuscrito de finales del siglo XII. Narra las guerras de religión contra el Islam hispánico llevadas a cabo por Carlomagno, en especial el episodio de la traición a Rolando en los Pirineos.

El *Alexanderlied* (AL) es, al igual que el *Rolandslied*, una reelaboración de una novela francesa, el *Roman d'Alexandre* de Albéric de Pisançon. La recepción del original francés fue obra del Pfaffe Lamprecht, seguramente un clérigo de Colonia. Se conservan dos versiones. La primera, más antigua, data de 1150 y narra la juventud de Alejandro Magno: es *Der Vorauer Alexander* (AL Vor), cuyo manuscrito también se halla en la biblioteca de Vorau, en Carintia. La segunda, *Der Straßburger Alexander* (AL Str), es posterior, de 1170, se articula en 7032 versos y abarca toda la vida del guerrero macedonio, desde su juventud en la Macedonia histórica hasta sus últimas hazañas en la Persia y la India.

El objetivo de este artículo es, por lo tanto, establecer una lista de los exónimos de países de habla romance más comunes del alto alemán medio temprano.

2. ORGANIZACIÓN DE ENTRADAS

Para la organización de las entradas se aplicará la metodología seguida por la lexicología y la lexicografía.

En lo referente a la macroestructura se seguirá un orden lexemático alfabético-temático. Esto es, las entradas de los macroexónimos (grandes territorios, países, estados) serán ordenadas por orden alfabético. El macroexónimo se marcará en negrita. Se partirá de la forma alemana actual con el objetivo de permitir una rápida identificación y búsqueda del exónimo. Tras el macroexónimo vendrán, si los hay, aquellos exónimos referentes a regiones o ciudades pertenecientes al ámbito del macroexónimo. De esta manera *Navarre* y *Sarraguz* se subordinarán al macroexónimo alemán moderno “Spanien”:

SPANIEN

- 1.YSPANIA. I Latinismo II **RL** 32, 362, 4040. **Kchr** 14877, **RL** 3150, 5195, 6771
- 2.YSPÂNÎA. I Latinismo II **Kchr** 14877
- 3.HYSPANIA. I Latinismo II **RL** 1882, 2034
- 4.SPANJE. I Préstamo latino II **RL** 3685
- 5.HYSPANIEN. I Préstamo latino II **RL** 1778
- 6.SPANGEN. I Préstamo latino II **Kchr** SF 67

Baskenland

- 1.Wasconie. I Préstamo romance II **RL** 1180, 1776, 5862
- 2.Wasconia. I Préstamo romance II **RL** 4787

Navarra

- 1.Navarre(n). I Préstamo romance II **RL** 14879

Saragossa

1.Sarraguz. I Préstamo romance II **RL** 377, 5858, 7257

Así se respeta el orden alfabético de los macroexónimos y se agrupa los demás topónimos por grupos temáticos. Este ordenamiento léxico es, con una leve variación, el propuesto por Michael Schlaefer [SCHLAEFER 2002: 89].

La organización de la microestructura difiere de las presentes en los diccionarios de uso e, incluso, de los de alto alemán medio.

Cada entrada estará articulada mediante cifras arábicas de acuerdo a las diferentes variantes grafemáticas o incluso distintos vocablos que se corresponden con el exónimo alemán moderno. Al contrario que las entradas de cualquier diccionario alemán, histórico o no, a los medievalistas germanistas les interesa más comparar las diferencias entre grafías y variantes que existen en los textos, y, a veces, dentro de un mismo texto. Las variantes están ordenadas de acuerdo al criterio de frecuencia, esto es, la más usada en los tres textos aparecerá al principio con el número 1. En el caso de tratarse de macroexónimos se utilizan mayúsculas.

Dentro de cada variante las cifras romanas indican en primer lugar la etimología del topónimo y cómo ha entrado en el alemán, y en segundo el verso o los versos donde se documenta cada variante.

Bajo la cifra romana I se analiza brevemente la procedencia del exónimo. Debido al ser mismo del exónimo, un vocablo que denota un topónimo extranjero, gran parte de éstos serán préstamos lingüísticos². Bajo la cifra romana II se enumeran hasta tres versos por obra en los que se documenta el exónimo. Para las obras correspondientes y sus diferentes versiones se utilizan las siguientes abreviaturas (que irán en negrita):

- Kchr (*Kaiserchronik*)
- Kchr Bair Fort (*Kaiserchronik Bairische Fortsetzung*)
- Kchr Schwäb Fort (*Kaiserchronik Schwäbische Fortsetzung*)
- RL (*Rolandslied*)

² Sobre los nombres propios y los topónimos como una categoría marginal de préstamo véase GÓMEZ CAPUZ 1998.

- AL Vor (*Vorauer Alexanderlied*)
- AL Str (*Straßburger Alexanderlied*)

3. ENTRADAS

FRANKREICH

- 1.FRENKISK LANT. I Endónimo de territorio ya no germánico. II **Kchr** 650, 15628
- 2.FRANCRÎCHE. I Composición de endónimo y préstamo latino II **RL** 3816
- 3.FRANCRICHE. I Composición de endónimo y préstamo latino II **RL** 3206
- 4.FRANKENRICH. I Composición de endónimo y préstamo latino II **Kchr Schwäb Fort** 77
- 5.FRANKEN LANT. I Endónimo de territorio ya no germánico II **Kchr** 398
- 6.GALLÎA. I Latinismo II **Kchr** 471
- 7.GALLÎÂ. I Latinismo II **Kchr** 399

Burgund

- 1.Burgunden. I Endónimo de territorio ya no germánico. II **Kchr** 15735
- 2.Burgentrîche. I Composición de endónimo y préstamo latino. II **Kchr** 15386
- 3.Purgundîa. I Endónimo latinizado de territorio ya no germánico. II **Kchr** 7341

Elsass

- 1.Elsâzen. I Endónimo de territorio ya no alemán. II **Kchr** 15730, 15776

Lothringen

- 1.Lutringen. I Endónimo de territorio ya no alemán. II **Kchr** 15776

Normandie

- 1.Normandîe. I Préstamo del francés. II **RL** 4944

Paris

1. Paris. I Préstamo del francés. II **RL** 5703, 7229
2. Pârîs. I Préstamo del francés. II **RL** 3677

ITALIEN

1. ITÂLÎÂ. I Latinismo II **Kchr** 7340
2. ITALE. I Préstamo latino II **AL Vor** 623

Römisches Reich

1. Rômisk riche. I Composición de préstamo latino y palabra alemana II **Kchr** 13691, 15085, 16504
2. Rômisk lant. I Composición de préstamo latino y palabra alemana II **Kchr** 371, 5271

Rom

1. Rôme. I Préstamo latino II **Kchr** 455, 7350, 17073, **AL Vor** 638, 680, **AL Str** 1009
2. Rome. I Préstamo latino II **RL** 963, 4042, 7232

Apulien

1. Appûlîâ. I Latinismo II **Kchr** 14831

Kalabrien

1. Kalâbrîâ. I Latinismo II **Kchr** 7324, 15979, 16017
2. Kalabre. I Préstamo latino II **AL Vor** 599

Kampanien

1. Campanie. I Préstamo latino II **RL** 1665

Mailand

1. Mailân. I Préstamo del italiano II **Kchr** 15863, 17053, **Kchr Bair Fort** 50

Pollentia (Pollenza, Stadt Bra)

1. Pulle. I Préstamo latino II **Kchr** 7258, 7327

Ravenna

1. Raben. I Préstamo latino II **Kchr** 14046, 14096

Sicilien

1. Sicîlîâ. I Latinismo II **Kchr** 7325, 17089
2. Sicilje. I Préstamo latino II **Kchr** 352
3. Sicilienlant. I Composición de préstamo latino y palabra alemana II **AL Vor** 617

RUMÄNIEN

1.RUMENÎE. I Préstamo latino II **Kchr** 16627

SPANIEN

1.YSPANIA. I Latinismo II **RL** 32, 362, 4040. **Kchr** 14877, **RL** 3150, 5195, 6771

2.YSPÂNÎA. I Latinismo II **Kchr** 14877

3.HYSPANIA. I Latinismo II **RL** 1882, 2034

4.SPANJE. I Préstamo latino II **RL** 3685

5.HYSPANIEN. I Préstamo latino II **RL** 1778

6.SPANGEN. I Préstamo latino II **Kchr** SF 67

Baskenland

1.Wasconie. I Préstamo romance II **RL** 1180, 1776, 5862

2.Wasconia. I Préstamo romance II **RL** 4787

Navarra

1.Navarre(n). I Préstamo romance II **RL** 14879

Saragossa

1.Sarraguz. I Préstamo romance II **RL** 377, 5858, 7257

BIBLIOGRAFÍA

- AYTO, J., *Dictionary of Word Origins*, New Cork: Arcade Publishing, 1990.
- BACH, A., *Deutsche Namenkunde. Die deutschen Ortsnamen*, Heidelberg: Winter, 1952-1954, vol. 2.
- BESCH, W., BETTEN, A., REICHMANN, O. & SONDEREGGER, S., *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, Berlin & New York: de Gruyter [HSK 2.2.], 2000.
- COROMINAS, J. & PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-1991.
- GÓMEZ CAPUZ, J., *El préstamo lingüístico. Conceptos, problemas y métodos*, Valencia: Facultat de Filologia – Universitat de València, 1998.
- BENECKE, G. F., *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854-1866 mit einem Vorwort und einem zusammengefaßten Quellenverzeichnis von Eberhard Nellmann sowie einem alphabetischen Index von Erwin Koller, Werner Wegstein und Norbert Richard Wolf. Stuttgart: S. Hirzel, 1990.
- Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/bmz/wbgui?lemid=BA00001>>
- KINZEL, K. [ed.], *Lamprechts Alexander. Die drei Texte mit dem Fragment des Alberic und den lateinischen Quellen*, Halle: 1884.
- Edición digital por Steven M. Wight: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://dohc.unipv.it/scrineum/wight/alexsv.htm>>
- KLUGE, F., *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin & New Cork: de Gruyter, 2002.
- LEXER M., *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Nachdruck der Ausg. Leipzig 1872-1878 mit einer Einleitung von Kurt Gärtner, Stuttgart: S. Hirzel, 1992, 3 Bde.
- Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/lexer/wbgui?lemid=LA00001>>
- SCHLAEFER, M., *Lexikologie und Lexikographie: eine Einführung am Beispiel deutscher Wörterbücher*, Berlin: Erich Schmidt, 2002.
- SCHRÖDER, E. [ed.], *Die Kaiserchronik eines Regenburger Geistlichen*, Hannover: Hanschen, 1892 (reedición facsímil de Monumenta Germaniae Historica, 2002).
- Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/german/frames.pl?file=kchr.xml>>
- SONDREGGER, S., “Aufgaben und Probleme der althochdeutschen Namenkunde“, en STEGER, H. [ed.], *Probleme der Namenforschung im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979, pp. 126-186.
- WEDDIGE, H., *Mittelhochdeutsch*, Manchen: C. H. Beck, 1996.
- WESLE, Carl [ed.], *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Bonn: F. Klopp, 1928.
- Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<http://www.fh-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/12Jh/Konrad/kon_ro00.html>

EL DIALETTO, ELEMENTO INTENCIONAL EN FABRIZIO DE ANDRÉ¹

Manuel Gil Rovira²
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La razón que nos ha traído a este Congreso es, evidentemente, la de homenajear a D. Alonso. Es la de provenir de una tradición de estudios románicos. Es, no sólo la de estudiar la obra de D. Alonso en las distintas maneras y campos que se evidencian en el esquema de la convocatoria, que también, sino la de haber bebido y seguir bebiendo de esa obra. La razón es, en definitiva toda una concepción de lengua que andamos arrastrando porque queremos y que creemos debemos seguir arrastrando. Toda una idea de lengua en los estudios y en la creación que tiene y ha de seguir teniendo muchas y muy variadas consecuencias en nuestros trabajos lingüísticos y literarios. Es esa idea de lengua que gravita en torno a uno de esos ejemplos utilizado por Zamora Vicente con Mairena dictando: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa. Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético”. “Lo que pasa en la calle”.

Desde aquí, la razón está en la manera en la que he querido presentar el título, donde conscientemente no he querido traducir el término italiano *dialetto*, pues es esa realidad geográfica, cultural, social y lingüística en la que se quiere entrar. En ella, no en otra, y desde sus propias claves y coordenadas que no admiten, creo, la traducción por “dialectos”.

Toda la realidad lingüística, literaria y cultural italiana está recorrida por esa tensión entre la existencia de un mosaico de lenguas distintas, progresivamente consideradas *dialetti* y la búsqueda de la consolidación de una lengua unitaria; entre esa lengua que quiere ser y las lenguas que quieren ser convertidas en *dialetti*.

En el siglo XX, a partir de los años 30, la poesía en *dialetto* comienza a convertirse, más que en una experiencia geográficamente

¹ El presente trabajo, donado por su autor, fue publicado en las Actas del Congreso Internacional “La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos” por la Universidad de Alicante en 2003.

² Manuel Gil Rovira es profesor de Filología Moderna en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca.

connotada, en un “*vero e proprio genere letterario, quale può nascere non già dal rifiuto, ma dalla accettazione della cultura internazionale*”³. Es a partir de este marco desde el que nos vamos a mover y, fundamentalmente, desde las discusiones que implican los años 60, para adentrarnos en las claves que conllevan la elección intencional de unos códigos en la obra de un autor concreto, en la poesía cantada, en la canción de Fabrizio De André.

El otro punto de partida es el de encontrarnos ante una producción textual concebida para ser cantada, para ser socializada a través de la canción. Ya en otra sede, hablando sobre otros aspectos del cantautor genovés, me refería a cómo dentro de nuestro ámbito de reflexión como filólogos, había estado, estaba y sigue estando absolutamente presente el trabajo con textos poéticos creados para socializarse desde la música. Entrábamos entonces a plantearnos de nuevo como en ese ámbito nuestro, el de los estudios de filología románica, siempre había aparecido y creo debe seguir apareciendo, esa reflexión que implica todo el ámbito conceptual encerrable o desgajable en el trinomio oralidad, escritura, texto. Planteábamos cómo en el caso de Fabrizio, el texto siempre era previo a la música, de hecho el proceso habitual de creación nacía, en muchos casos, de una redacción en prosa que después pasa a convertirse en texto en verso para ser finalmente musicado.

Ese proceso creativo implicaba conceptos como los de “actuación” del texto, en tanto que voluntad e interpretación del mismo, lo que nos acercaría bastante a nuestra idea técnica de “original” cuanto menos en el momento concreto; y los de “acción poética”, en tanto que texto concebido para ser socializado de una determinada manera y, en muchos casos, en función de ésta creado. Es así en el caso que nos ocupa.⁴ En definitiva, junto al hecho *dialetto*, el otro punto de partida era el encontrarnos ante una producción textual concebida para ser cantada. Es decir, ante el hecho obra de cantautor en Italia. Es evidente y repetido

³ LUPERINI [1981: 114 ss].

⁴ El desarrollo de todo esto en relación con la obra de Fabrizio De André se encuentra en nuestros trabajos en PORRAS CASTRO [2001: 321 ss.] y en GIL ROVIRA (en prensa). El planteamiento de la oralidad en este último párrafo en lo que al proceso creativo se refiere ha quedado excluido por tratarse del proceso de socialización.

que cuando estamos hablando de lengua italiana estamos hablando de una lengua hasta el inicio del siglo XX con una escasísima, por no decir prácticamente nula base social. Estamos hablando de una lengua escrita pero no hablada⁵. Es entonces, en ese principio de siglo, cuando la lengua de la poesía empieza a establecer sus elecciones sobre una realidad lingüística contemporánea y real, “*le sue scelte sono in rapporto dialettico con una contemporaneità linguistica varia e mobile, non più con Bembo e Metastasio. Da quel momento, la lirica italiana, con esiti di vario valore, cercherà costantemente il rapporto con il linguaggio della prosa, del parlato, con l’italiano finalmente vivo e ver*”⁶. Si esto es así en el lenguaje de la poesía, la canción tardará todavía medio siglo en romper amarras con ese entramado tradicional. En romperlas y en ser consciente de esa ruptura. La canción “*al modo italiano*”, la canción de San Remo, la canción de los troncamientos como norma y obligatorios (“*cuor*”, “*amor*”, “*morir*”, “*ciel*”, “*par*”, “*capar*”, etc.) es la que se mantiene como hija de los gustos lingüísticos de sus “consumidores”, es el resultado de la formación escolar-libresca de una población y unos creadores de texto en función de ésta.

La conciencia de ruptura y la expresión de ésta se va a producir, si queremos utilizar una fecha simbólica, cuando el 31 de enero de 1958 Domenico Modugno gana el Festival de San Remo con su *Nel blu, dipinto di blu*. En cualquier caso, todavía en el año 1956 podíamos leer a un crítico, Massimo Mila, las siguientes palabras: “*Tutte le canzoni (...) sono apparentate da un tratto comune, il desiderio di sembrare una romanza di Puccini*” y así lo explica Paolo Jachia: “*ossia il tentativo di scimmiottare la grande tradizione melodrammatica italiana*”⁷. Si esa es la realidad de lengua, la realidad del uso del *dialetto* -y en el caso de De André será, como veremos, evidente- va a ser en lo que a ese, si se quiere, retraso se refiere paralela. No es que no exista canción en

⁵ Utilizando unas gráficas palabras de Tullio De Mauro: “*Unica delle grandi nazionalità europee, per quattro secoli l’italiano ha vissuto una condizione indiana: si è riconosciuta in una lingua in una lingua di cultura e produzione letteraria che, fuori di un’area geografica ristretta e sempre più isolata, la Toscana centro-settentrionale, non aveva alcuna consistente base sociale (...) Fuori della Toscana, meglio, di Firenze e dintorni, l’italiano era una sorta di sanscrito o di latino medievale*” [COVERI 1996: 38]

⁶ COVERI [1996: 39].

⁷ *Cronache musicali*, Torino: Einaudi, 1959 [JACHIA 1998: 18].

dialetto, no es que no se recuperen canciones tradicionales y se creen nuevos textos para ser cantados, por ejemplo, en el napolitano de la tradición teatral: el propio Modugno. Es que los planteamientos que llevan a la elección del *dialetto* como código en la canción, van a ir a rueda de lo que suceda en la poesía y en la discusión intelectual y, por tanto, van a hacerse reales de igual manera con retraso. Pensemos en cualquier caso en cuál está siendo el ambiente cultural oficial, tanto en el hecho lengua como en el hecho *dialetto* en esa Italia de finales de los 50 y los años 60. Modugno en el año 1957 escribe una preciosa canción en Napolitano, *Resta cu' mme*, que en un momento dado dice “*Nun me 'mporta d' 'o passato/ nun me 'mporta 'e chi t'(ha) avuto/ resta cu' mme, cu' mme*”. La RAI la censurará y obligará a decir: *Nun me 'mporta se 'o passato/ sulo lacrime m'ha dato/ resta cu'mme, cu'mme*”. El propio Fabrizio en los años 60 se verá ante un tribunal por algunas de sus canciones y las verá prohibidas en la RAI, aunque curiosamente no tuvieron entonces problemas de emisión en Radio Vaticana. A su muerte en el año 1999 *L'Osservatore Romano* lo tachará de blasfemo. Pero entonces, en 1968, eran otros papas, era Pablo VI, y hoy el mundo y sus papas e instituciones son otros y parecen querer caminar paralelos.

La obra de De André comienza a publicarse en el año 1958 a través de su primer *single*. Son los años de la *Scuola di Genova* o de Darío Fo y Strehler en Milán⁸. En ese entorno De André comienza a desarrollar una poética con voluntad de coherencia desde su inicio. En ese entorno Fabrizio va a empezar a crear una obra cancioneril centrada *grosso modo* en dos nodos: la marginación y, sobre todo, el otro, el distinto, el que no es la mayoría aunque existiendo sea mucha mayoría⁹.

Fabrizio, que ha tenido y elegido una serie de referentes literarios, narrativos y poéticos, estos últimos desde la canción o desde el puro texto escrito, construye a partir de esa experiencia su propia lengua. Todo ese recorrido va desde las primeras canciones, con el referente

⁸ JACHIA [1998: 36 ss].

⁹ “*Sì, vado più volentieri con un algerino che con un veneto (ma questo è un mio discorso personale e tutti possono sementirmi, avendo ragione di farlo quando gli pare). Ma io ho un' intesa maggiore con la gente del sud: perché è corruttibile, se vogliamo al momento giusto; perché è incorruttibile nel momento sbagliato: quando crede veramente in una causa ci mette qualcosa di più di quelle che sono le sue efficienze di burocrate*” [FASOLI 1995: 57].

fundamental de la canción francesa (Brassens, Brel, la Piaff, etc.), pasando por toda la presencia norteamericana (Dylan, Cohen, etc.), hasta otras evidencias de Palestina a Latinoamérica, y éste es el último De André, leídas siempre en clave cerradamente mediterránea. Paralelos a todos esos textos cantados, la creación del genovés se mueve constantemente alrededor del texto literario escrito. François Villon, Cecco Angiolieri, los evangelios apócrifos, Edgar Lee Masters a través de la edición de Fernanda Pivano, Aristófanes o Álvaro Mutis, se convierten en eje e impulso de canciones y, a veces de cancioneros enteros. En alguna ocasión se convierten en versiones, pero en la mayoría de los casos son relecturas del mundo sobre relecturas ya publicadas y sentidas como propias. Desde esa manera de crear, el propio Fabrizio publicará muchos de sus poemarios. Publicará y construirá sus cancioneros con voluntad de coherencia y, por tanto, desde una reflexión poética previa. Así serán los siguientes discos, siendo poemarios temáticos, a veces con referente textual explícito en su totalidad, a veces de manera parcial y, a veces no rastreable¹⁰.

Todo ese marco comporta una idea de lengua, una elección y definición de código, que va desde la más absoluta conciencia del *parlato*, del coloquial mas cotidiano, hasta el más académico, que en italiano para crear texto escrito y cantado, no sólo significa “*standard*” y “*standard*” unitario, si no también lengua de por siglos fijada en los textos. Eso es *Carlo Martello*, entre otras, y esos son sus problemas con la RAI y con los tribunales italianos. Todo eso significa una escritura poética donde cabe, y hasta es necesaria, la lengua de todos los días y donde, cuando se descubre que esa lengua no es posible, no es aceptada, se introduce en el discurso áulico del personaje dueño de los códigos socialmente aceptados o, quizá, económica y administrativamente canonizados Así se va configurando la obra de Fabrizio De André. En el año 1978 Fabrizio publica un poemario, *Rimini* (1978), en el que introduce sus dos primeros acercamientos a la expresión en lenguas otras italianas. Son *Zirichiltaggia*, de su experiencia sarda, y la traducción

¹⁰ GIL ROVIRA (en prensa).

como lengua del sur del “No llores Magdalena”, *Non chiange Maddalena* ... para trasladar el mejicano en el *Durango* de Dylan. En el 1980 la única canción dedicada, la única canción que tiene como destinatario explícito una persona concreta: Pier Paolo Pasolini; *Una storia sbagliata*. Y pasados cuatro años *Creuza de mä* (1984), su primer disco en *dialetto* y su concepción sobre esa realidad de lengua: “*Quello genovese per me non è un dialetto, ma una lingua; del resto i dialetti assurgono a dignità di lingua per motivi politici e militari. Il Portogallo, che è una regione della Spagna dove si parla un dialetto iberico, è diventato il Portogallo quando è riuscito, attraverso guerre sanguinose, a liberarsi della Spagna e poi a conquistare l’Angola e il Mozambico e, dall’altra parte del mondo, il Brasile*”¹¹.

El resaltar la sucesión de los discos y las canciones -*Una storia sbagliata* no forma parte de ningún álbum y tan sólo se publicará como sencillo- no es casual. Ya hemos hecho referencia a la constante presencia de la literatura escrita en la obra de De André. Así, también la figura de Pasolini -el poeta, el intelectual- y su idea de lengua está presente en Fabrizio. De esa manera la razón de escribir *Una storia sbagliata* a la muerte del intelectual italiano era “*per il fatto che a noi che scrivevamo canzoni, come credo d’altra parte a tutti coloro che si sentivano in qualche misura legati al mondo della letteratura e dello spettacolo, la morte di Pasolini ci aveva resi quasi come orfani (...) Come nasce la canzone? Direi che buona parte del senso e del valore della canzone sta prima di tutto nel suo titolo, cioè “Una storia sbagliata”, vale a dire una storia che non sarebbe dovuta accadere. Nel senso che in clima di normale civiltà una storia del genere non dovrebbe succedere. E poi mi pare ci siano due versi che a mio parere spiegano meglio di altri il senso della canzone: “Storia diversa per gente normale/ storia comune per gente speciale”. Laddove per normale si deve intendere mediocre e poco civilizzato e per speciale normalmente, civilmente abituato a convivere con la cosiddetta diversità*”¹².

Esa poética del otro que le ha llevado a trabajar con

¹¹ F. De André, cit. en R. Cappelli, “Cantico per i diversi” en *Mucchio selvaggio*, septiembre 1992 [VIVA 2000: 189].

¹² F. De André [FASOLI 1995 : 54-55].

identificaciones como, por ejemplo, las del indio americano con el sardo o entre aquel y aquellos que van contracorriente, bien por decisión, bien por encontrarse siempre fuera de lo estandarizado, de lo oficializado, de lo alienante¹³. Introduciré a partir de ahí, y de la mano declarada de Pasolini, la realidad del *dialetto*. “*Mi piacciono -dirá Fabrizio- le canzoni in lingua minore, ho sempre cantato un’umanità marginale, e i personaggi anonimi di “Creuza” parlano una lingua dell’anonimato. Pasolini diceva che il dialetto è il popolo, e il popolo è autenticità. Ne deduco che il dialetto è l’autenticità*”¹⁴. La introducción del *dialetto*, cuando De André lo hace, es de nuevo una toma de postura estética y ética ante lo que él entiende como ese capitalismo masificante, lo que antes ha definido como “*mediocre e poco civilizzato*”. “*Perché il dialetto non va a morire ma riemergerà, dal disastro del capitalismo*”¹⁵, nos dice en un momento. En definitiva, la introducción del nuevo código parte, hasta su concreción, de todo un proceso teórico. Reflexión y acción poética frente a ese mundo homologado, homologante, irán de la mano, al igual que en el caso de Pasolini:

*Sono infiniti i dialetti, i gerghi,
le pronuce, perché è infinita
la forma della vita:
non bisogna tacerli, bisogna possederli:
ma voi non li volete
perché non volete la storia, superbi
monopolisti della morte...*¹⁶

Así nos dice el poeta boloñés y si su análisis habla de capitalismo y de sociedad tecnológica -recordemos el texto *Nuove questioni linguistiche*¹⁷ publicado en *Rinascita* en 1964-, es de capitalismo como elemento de alienación, lo hemos visto antes, de lo que habla el cantautor genovés.

¹³ cfr. M. Gil Rovira, “¿Juglares de los 70 en Italia?: Fabrizio De André”, en PORRAS CASTRO [2001] y GIL ROVIRA (*en prensa*).

¹⁴ DE ANDRÉ [1999: 226]. Las referencias a los textos de De André se harán, a partir de ahora, según esta edición. Las traducciones al italiano son del propio F. De André.

¹⁵ DE ANDRÉ [1999: 227].

¹⁶ PASOLINI [1961: 159-160].

¹⁷ PASOLINI [1977: 5 ss].

Dentro de esa polémica que Pasolini prende a finales de 1964 acerca de las transformaciones que la naciente sociedad tecnológica está introduciendo en los hábitos lingüísticos de los italianos, acerca de esa civilización tecnológica radicada en el norte que está “*distruggendo la varietà delle stratificazioni linguistiche, imponendo, per la prima volta nella nostra storia, un unico modello*”¹⁸, éste nos va a decir: “*È in corso nel nostro paese (...) Una sostituzione di valori e di modelli, sulla quale hanno avuto grande peso i mezzi di comunicazione di massa e in primo luogo la televisione (...) finora sono stati, così come li hanno usati, un mezzo di spaventoso regresso, di sviluppo appunto senza progresso, di genocidio culturale per due terzi almeno degli italiani*”¹⁹.

Cuando Fabrizio constata, ve convertido en realidad ese “*genocidio*” cultural que había anunciado Pasolini crea *Creuza de mä*, su primer poemario dialectal, la utilización del *dialetto* de manera orgánica que nace, según De André, cuando puede nacer: “*Quella di un disco cantato nel mio dialetto, anzi nella mia lingua fu una voglia, per così dire, primordiale, nel senso che aveva le sue radici in quelle mie e della mia gente. Me la portavo in pancia da anni, forse da quando avevo cominciato a scrivere canzoni e a tradurre Brassens, molti dei cui personaggi avrebbero potuto benissimo essere abitanti dei nostri caruggi*”²⁰.

Pero ni entonces, ni durante los años sesenta en los que había conocido a escritores con textos en lengua genovesa y trabajado con cantantes folk ligures, alguno de los cuales había incluso cantado su *Bocca di rosa*, era el momento de escribir para cantar el *dialetto*, no sólo por estar ante una “*lingua così difficile che, a momenti, neanche i liguri capiscono*” o por fijarse excesivamente en el modelo exterior francés o anglosajón más que en los Beatles o en Dylan y en su hacer con su propia lengua y cultura, como pensaba Luigi Tenco, o por el mercado discográfico dominado por las multinacionales. Era, sobre todo, como

¹⁸ DE MAURO [1980: 66].

¹⁹ P.P. Pasolini, “Il genocidio” (1974) en *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1991

PASOLINI, Pier Paolo, “Il genocidio” (1974) en *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 1991 cit. en GIUFFRIDA, Romano y BIGONI, Bruno, “Canzoni corsare” [ALBERONI 1997: 57].

²⁰ ROMANA [1991: 133].

dice De André porque “*Lo sapevo che, in Italia, bisogna fare i conti con le nostre abitudini di colonizzati (...) Non era ancora il momento di tirar fuori un discorso organico in lingua genovese, con un album scritto e cantato da me*”²¹. Desde la aparición de *Tutti morimmo a stento* (1968), las obras de De André van a ser casi siempre obras compactas, discursos orgánicos, lo que yo en otro sitio he llamado para clasificarlas dentro del conjunto de su producción “discos temáticos”. En *Creuza* esa poética del otro se hace concreta a través de la lengua. La propia lengua se convierte en tema. Hasta el momento Fabrizio había resuelto su poética en lengua italiana a través del recurso a la “*contaminazione*” entre “*umile*” y “*sublime*” utilizando estos términos en el sentido en que Pasolini lo hace en *Nuove questioni linguistiche*. En 1984 con la publicación de *Creuza*, decide expresarse de manera popular. Nos dice: “*Cercai anche di esprimermi in modo, finalmente, popolare: il che non ti è concesso con l’italiano, dove sei schiavo della lingua aulica. In questo senso abbiamo cercato di tornare all’antico quando l’idioma non divideva ma avvicinava le classi*”²². Así la lengua finalmente elegida va a ser el genovés, un genovés culto y antiguo con evidentes rasgos arcaizantes. Un genovés fruto de una elaboración que quería “*rispecchiare letterariamente, perché sono versi per canzoni, quello che è il mondo Mediterraneo*”²³. Una lengua genovesa, como él nos dice, “*sorella dell’Islam*”. De hecho algunas pruebas de los textos se redactaron primero en un “*arabo maccheronico*” para después ser traducidos al genovés, a esa lengua en la que, para él, tiene vital importancia la presencia de arabismos.

Creuza de mä es un viaje de Génova a Génova. Es un viaje de conciencia de la propia realidad de ser otro y en lengua otra a través de existencias condenadas a la marginalidad y, en este cancionero, no simplemente marginales.

En *Creuza de mä*, la primera canción, la vuelta de los marineros a

²¹ ROMANA [1991: 133-134].

²² ROMANA [1991: 135].

²³ DE ANDRÉ [1999: 215].

puerto, a casa de Andrea, empieza a verse que los personajes van a ser los de siempre, y así el mundo simbolizado: del carterista a la niña de familia.

<i>(...) Int' à cà du Dria che u nu l' è mainà gente de Lûgan facce de mandillà qui che du luassu preferiscian l' ä figge de famiglia udù de bun che ti peu ammiàle senza u gundun (...)</i>	<i>nella casa dell'Andrea che non è marinaio gente di Lugano facce da tagliaborse quelli che della spigola preferi- scono l'ala ragazze di famiglia, odore di buono che puoi guardarle senza preservativo. (p. 214)</i>
--	---

Ese viaje mediterráneo, el navegar del poemario, va a recalar en la segunda canción, en un deseo erótico, lúbrico y expresivo, cargado de adjetivos visuales y sensitivos, de humedad permanente en los brazos de *Jamín-a*, de ese nombre árabe de mujer en el que se hunde hasta el último respiro, ese que guarda para salir vivo de entre sus piernas. Vuelve a ser *Bocca di rosa*, no la prostituta tan presente en todo De André, sino la mujer-deseo.

<i>(...) Dagghe cianìn Jamin-a nu navegâ de spunda primma ch' à cuaé ch' à munta e a chin-a nu me se desfe 'nte l' unda e l' ûrtimu respìu Jamin-a regin-a muaé de e sambe me u tegnu pe sciutì vivu da u gruppu de e teu gambe (...)</i>	<i>Dàcci piano Jamina non navigate di sponda prima che la voglia che sale e scende non mi si disfi nell' onda e l' ultimo respiro Jamina regina madre delle sambe me lo tengo per uscire vivo dal nodo delle tue gambe.(p. 216)</i>
---	---

La transición entre la primera canción y la segunda era una música con el trasfondo de los pescateros y los vendedores del mercado voceando en genovés el género de sus cestas y sus mostradores. La siguiente parada del viaje se iniciará con la ruptura impuesta por dos voces superpuestas en inglés y en hebreo. Son las voces de los discursos de Ronald Reagan y Ariel Sharon. Se llega así a Sidón, a una *Sidún* hoy bien conocida, de “grumos de sangre y dientes de leche”, “de ojos de soldados, perros rabiosos” de “hierros en la garganta, hierros de prisión y deportaciones”. Es la primera vez que Fabrizio hace alusión clara y dedica todo un poema a ese “otro” palestino. Pero es “otro” y es pueblo y, por lo tanto es *dialetto*:

<p>(...) <i>E oua grùmmu de sangue ouëge e denti de laete e i euggi di surdati chen arraggë (...) E doppu u feru in gua i ferì d'ü prixún e 'nte a semensa velenusa d'ü depurtaziúnperché de nostru da cianûa a u meü nu peua ciû cresce aerbu ni spica ni figgeü (...)</i></p>	<p><i>e ora grumo di sangue orecchie e denti di latte e gli occhi dei soldati cani arrabbiati (...) e dopo il ferro in gola i ferri della prigione e nelle ferite il seme velenoso della deportazione perché di nostro dalla pianura al modo non possa piú crescere albero né spiga né figlio (...)</i></p>
---	---

(p. 218)

De André comienza entonces a viajar hacia la historia de Génova, hacia la historia de la república marinera y de sus calles. A ellas pertenecerán sus tres personajes siguientes. A ellas, a la hipocresía, a las realidades que crean víctimas aunque ellas mismas sean la propia realidad creadora de víctimas, de “distintos” obligados a serlo. Buceando en la historia Fabrizio sale en busca de Cigä. “*Avevo letto la “Storia di Genova’ di Francesco Donaver, e i testi di autori ignoti o vecchi annali trovati alla Biblioteca comunale, ascoltando anche i racconti fattimi da gente della Foce. Scoprii così l’esistenza di personaggi straordinari*

come Cicala, un marinaio genovese rapito dai Turchi e diventato col tempo Gran Visir assumendo il nome di Sinàn Capudàn Pascià”²⁴. El propio Cigä, que de esclavo remero ha aprendido que “la sfortuna è un avvoltoio/ che gira intorno alla testa dell’imbecille”, va a imprecuar diciendo no ser un renegado. Tan sólo “blasfema a Mahoma en vez de al Señor”.

(...) E questa a l’è a memöia
a memöia du Cigä
ma ‘nsci libbri de stöia
Sinàn Capudàn Pascià.
E dighe a chi me ciamma rénegôu
che a tûtte ë ricchesse a l’argentu r
l’öu
Sinàn gh’a lasciòu de luxî au sü
giastemmandu Mumä au pöstu du
Segnü.

(...) E questa è la memoria
la memoria di Cicala
ma sui libri di storia
Sinàn Capudàn Pascià.
E digli a chi mi chiama rinnegato
che a tutte le ricchezze all’argento
e all’oro
Sinàn ha concesso di luccicare al
sole
bestemmiando Maometto al posto
del Signore. (p. 221)

La moral de Cigä se va a resumir a través de la versión de un estribillo popular presente en algunas localidades del Tirreno: “intu mezu de mä/ gh’è ‘n pesciu tundu/ che quandu u vedde ë brütte/ u va ‘nsciù fundu/ intu mezu du mä/ gh’è ‘n pesciu palla/ che quandu u vedde ë belle/ u vegne a galla”.

Encuentra también en la Génova antigua al pelmazo, Â pittima, aquellos siervos del poder que eran encargados de cobrar las deudas a los morosos. En cualquier caso ese siervo del poder es a su vez su víctima y victimario, se ve forzado a cobrar para los otros al no poder ejercer otra labor y ha de mantener su fama y “respeto” en sentido mafioso (“mi sun ‘na pittima rispetta”) para poder seguir ejerciendo el trabajo.

“Cosa ghe possu ghe possu fâ
Cosa ci posso fare
se non ho le braccia per fare il

²⁴ F. De André, en ROMANA [1991: 134].

*se nu gh'ò ë brasse pe fâ u mainä
se infundo a ë brasse nu gh'ò main
du massacân”*

*marinaio
se in fondo alle braccia non ho le
mani
del muratore. (p.223)*

En el mosaico de personajes otros, creadores de escenas y en torno a los cuales se dibujan los cuadros sociales, no podía faltar el de la prostituta presente desde el principio en la obra de De André (*Bocca di rosa, Via del Campo, etc...*). Eso es *Â duménega*, el día en el que, en la antigua república marinera, las prostitutas podían salir todas juntas del gueto en el paseo por los otros barrios de la ciudad. Se convierte en una procesión ritual donde, en las distintas zonas, se repiten los insultos. Con las recaudaciones de las casas oficiales de prostitución el *Comune* financiaba las obras anuales del puerto. Aún así el director del puerto contento con las ganancias se une a la confusión para no dejar ver su crematística alegría:

*“E u direttú du portu c’u ghe vedde l’ou
‘nte quelle scciappe a reposu da u lou pe nu fâ vedde ch’u l’è cuntentu
ch’u meu-neuvu u gh’à u finansiamentu u se cunfunde ‘nta confûsiún
cun l’euggiu pin de indignasiún e u ghe cría u ghe cría deré
bagasce sëi e ghe restè”*

*E il direttore del porto che ci vede l’oro
in quelle chiappe a riposo dal lavora
per non fare vedere che é contento che il molo nuovo ha il finaziamento
si confonde nella confusione con l’occhio pieno di indignazione e gli grida gli grida dietro
bagasce siete e ci restate. (p. 225)*

De nuevo la hipocresía frente a lo “otro”, esa que ya habíamos visto en toda la obra anterior de De André.

El final del viaje, *D’ä mê riva*, es la vuelta a Génova en genovés, a la tierra mar, aunque sólo en la nostalgia: “*a teu fotu da fantinna/ pe puèi baxâ ancún Zena/ ‘nscia teu bucca in naftalina*”(p. 227)

Los personajes, la vida reflejada en *Creuza* es la de siempre, aunque

ahora se multiplica en el Mediterráneo, se multiplica a través de un código expresivo supuestamente más restringido, el *dialetto* de Génova. La multiplicación al infinito de existencias igualmente marginales y la reivindicación de identidad y de dignidad histórica²⁵ son las dos caras expresivas de la misma moneda a través del *dialetto*. Es evidente que el *dialetto* que quiere aparecer en *Creuza* está ideado desde el planteamiento antes mencionado de *dialetto/ popolo y popolo/ autenticità*. Pero en modo alguno tiene que ver con la idea del “buen salvaje” como algo ajeno a la historia, como algo ahistórico. Fabrizio pretende un poemario profundamente histórico, profundamente enraizado en la realidad y casi en las relaciones de vida cotidiana. Esto será aún más evidente en los dos discos siguientes. “*Ora, dentro una situazione di questo tipo, pericolosamente vicina allo sfascio dell’Impero, mi sembrava giusto intervenire: con la satira, con l’ironia, con la ‘denuncia sociale’. Un pó come avevano fatto, certo molto meglio di me, Apuleio con ‘L’asino d’oro’ e Petronio col ‘Satyricon’*”²⁶. Así habla Fabrizio de su disco *Le nuvole*. El título y el planteamiento, como reseña en la introducción de éste, provienen de Aristófanes, aunque las nubes-personajes de De André que tapan la visión de la realidad son “*i potenti della finanza, della politica e dell’industria, gli intellettuali di regime, i boss dello Stato-mafia, tutti quei personaggi ingombranti che impediscono al popolo di vedere la luce del sole*” (p. 146). El poemario está dividido en dos partes. Una primera parte dedicada al poder, a la “*grande normalizzazione*” como define De André, tras la caída del Muro, que correspondería a la “cara A” de los discos de vinilo, toda ella en lengua italiana con la presencia de un pequeño y absurdo texto en alemán; y una “cara B”, dedicada a la idea pueblo, toda ella en distintos dialectos. Ya en la primera parte aparece un poema en napolitano “*maccheronico*”, realmente en un italiano regional fuertemente marcado, *Don Raffaè*. Es la lengua víctima de un personaje carcelero, carcelario y encarcelado entre dos poderes: la mafia y el estado-cómplice. El estado

²⁵ cfr. GIUFFRIDA, R. y BIGONI, B., “Canzoni corsare” en ALBERONI [1997 : 57].

²⁶ ALBERONI [1997].

se lava las manos ante los atentados mafiosos con una glosa de palabras de Spadolini: “*Prima pagina venti notizie/ ventun’ ingiustizie e lo Stato che fa/ si costerna, s’indigna, s’impegna/ poi getta la spugna con gran dignità*”(p. 234). Ante eso es a la mafia, a Don Raffaè, a quien tiene que dirigirse: “*A proposito tengo ‘nu frate/ che da quindici anni sta disoccupa/ chill’ha fatto cinquanta concorsi/ novanta domande e duecento ricorsi/ voi che date conforto e lavoro/ Eminenza vi bacio v’imploro/ chillo duorme co’ mamma e co’ me/ che crema d’Arabia ch’è chisto café*”(p. 236). Tras esa gran normalización, tras *La domenica delle salme* en la que “*gli addetti alla nostalgia/ accompagnarono tra i flauti/ il cadavere di Utopia*” (p. 239) la segunda parte del poemario se centra en el *dialetto*. Los “otros” van a ser muchos y las hablas de los otros tres (genovés, napolitano y sardo-galurés). La primera canción *Mégu megún* es la diatriba de un paciente contra ese médico que intenta curarlo y así sacarle a una calle, a una vida que no le gusta, de la que nada puede esperar. Gente que te mira y te pregunta sobre la ocupación y el patrimonio, amores nunca exclusivos y por los que hay que pagar, una curación que te permite tomar el aire y a fuerza de aire acabas en el hospital haciendo lo que hay que hacer: “*Uh!... che belin de ‘n nòlu che tu me faiésci fâ/ Uh!... ch’a sún de piggiâ l’aia se va a l’uspià*”(p. 241). Mejor permanecer solitario en la habitación de un hotel y soñar.

El siguiente poema, *Â çimma*, es la preparación de un plato típico genovés cocinado como si fuera desde las indicaciones de una receta de un convento de monjas. Participa Dios, la Virgen, unas brujas, un diablo podría estropearlo desde la chimenea. Pero hecha la magia por el mago cocinero, ésta escapará por la puerta hacia los comensales: “*tucca a ou fantin à prima coutelà/ mangè mangè nu séi chi ve mangià*”(p. 243).

El paso por el napolitano será a través de una canción tradicional anónima del 700, *La nova gelosia*, en la que reproduce prácticamente la interpretación que de ella hace Roberto Murolo. Es la primera vez que Fabrizio introduce y graba en un disco una canción en la que no ha intervenido en modo alguno en la creación de su texto. Tan sólo alguna vez, pocas, ha hecho alguna versión de Dylan, Cohen o Brassens. La

presencia de la canción es, por tanto, sólo y nada menos que el *dialetto*, la presencia de una lengua viva de “otros”.

El poemario se cierra con *Monti di Mola*, nombre tradicional de la Costa Esmeralda. Es la historia de amor en sardo-galurés entre un joven y una burra ante los ojos envidiosos e hipócritas de los habitantes de un pequeño pueblo. Cuando la ceremonia religiosa puede consumarse, un absurdo papel oficial lo impide al descubrir que burra y joven son primos hermanos. Aún así, a pesar de las barreras oficiales: “*E idda si tunchiâ abbeddulata ea ea ea ea/ iddu li rispundia linghamtu ae ae ae ae*” (p. 246). El viaje hacia los “otros” se va a completar en su último poemario *Anime salve* “*che trae il suo significato dall’origine... dall’etimologia delle due parole ‘anime salve’: vuol dire ‘spiriti solitari’*”²⁷. La soledad en la que intenta entrar el disco es una soledad elegida. La soledad de “*chi viaggia in direzione ostinata e contraria*”. Es la soledad vivida, y así nos lo dice De André, como salida consciente del rebaño, como un proceso de colocarse al margen de los papeles asignados, de esos que una autoridad quiere imponer a cada uno, de ese modo de estar cada uno en su lugar, de ese modo de estar cada uno en el mundo prediseñado e impuesto. La salida desde esa idea de soledad está en: “*mi sono visto di spalle che partivo*”. Los personajes de esa soledad serán: la persona que nace con un sexo distinto al que corresponde su identidad y todo el proceso que desemboca en “*E allora il bisturi per seni e fianchi/ una vertigine di anestesia/ finché il mio corpo mi rassomigli/ sui lungomare di Bahia*” (pp. 250-51) en *Prinçesa*, basada en la novela homónima de Maurizio Janelli y Fernanda Farias ; los gitanos atravesando fronteras “*a forza di essere vento*” (p. 253), algunos quedándose como italianos mientras otros continúan “*per la stessa ragione del viaggio viaggiare*” (p. 253) en *Khorakané* (nombre de una tribu gitana de proveniencia serbio-montenegrina); los amantes que se encuentran a escondidas del marido y que incluso, cuando no pueden físicamente sienten ese encuentro en un juego de apariciones y desapariciones, esa humedad en la humedad de la riada de Génova de octubre de 1972 en *Dolcenera*; los

²⁷ F. De André cit. en ROMANA [1991: 147].

habitantes de ese lugar remoto que con su código de afecto hacen pasar el cuidado de la paloma de las manos del padre a las manos del pretendiente sin estridencias en *Â cúmba*. Dice De André: “*Solo nell’isolamento delle remote province dell’Impero, dove i casolari sembrano naufragare nello sterminato concerto della natura, ci si può ancora mettere d’accordo. Lí l’autorità del controllo centrale non arriva...*”²⁸. Tan sólo esta última está escrita enteramente en *dialetto* genovés y a modo de escena teatral con tres personajes: el Padre, el Pretendiente y el Coro oráculo, testigo del proceso de cambio de manos y previsor constante del vivir inmediato y siguiente. En *Dolcenera*, sin embargo, el *dialetto* sólo será utilizado por el Coro que es la foto fija del agua de la riada que llega, de lo poco que tiene el agua para llevarse: “*Amíala ch’â l’aría amía cum’â l’è cum’â l’è/ amíala cum’â l’aría ch’â l’è l’è ch’â l’è l’è*”(…) “*Âtru da stramûâ/ â nu n’á â nu n’á*”. (p. 257)

Las otras dos canciones (*Prinçesa* y *Khorakané*) las introduzco aquí porque cumplen en ese viaje hacia lo otro un paso más en lo que se ha abierto con *Creuza de mä*. Y lo cumplen de manera consciente pero también definitiva por ser este el último poemario no antológico compuesto por Fabrizio antes de su muerte. Personajes y escenas de solitarios hay muchos más en este poemario y la poética de lo otro se va construyendo desde el inicio de la obra de De André. Pero aquí hablábamos de *dialetto* como lengua otra, de lo distinto, y del cómo había ido apareciendo en lo escrito y cantado del poeta cantor, del cantautor genovés. En *Prinçesa* la lengua otra aparecerá con un coro final y será una lista de cosas, de palabras que resumen todo el ambiente desarrollado a lo largo del poema, expresado en el portugués de Brasil. Desde el campo (*o matu*), al cielo (*o ceu*), a la vergüenza (*a desondra*), a la falda (*a saia*), a la policía (*a policia*), a la dignidad (*o brio*), a vivir (*viver*) (p. 251-52). En *Khorakané* será un poema de amor, una caricia de viaje compartido que una mujer le cantará a su amado en su lengua, en serbo-croata, también al final de la canción.

Tal y como hemos visto, la aparición del *dialetto* en De André es un

²⁸ DE ANDRÉ [1999: 267].

proceso largo y pensado. Es un proceso que significa ir dando un paso expresivo más en la poética que desde el principio de su obra ha ido construyendo. Es un proceso que se va asentando a través de reflexiones propias y de la lectura y constatación del pensamiento previo de otros donde la figura de Pasolini, a la que él hace frecuente referencia, es un elemento absolutamente importante. Fruto de esa reflexión, el *dialetto*, la lengua otra, lejos de convertirse en una territorialización de sus personajes y escenas marginales, de sus poemas, de sus canciones, al ser un código más restringido y de menor difusión, se convierten en vehículo de universalización de esa poética, de su estética y sus significados. Y se convierten en ello evidentemente porque esa es la voluntad de De André, y porque esa es la razón de ser, de estar de esa lengua, ella misma como tema, ella misma como conformante de la poética, como un paso más en la poética de Fabrizio. Pero además se convierten en ello porque, contra todo pronóstico, *Creuza de mä* sería elegido como mejor disco del año en Italia en 1984 y lo mismo sucedería en 1990 con *Le nuvole*. En tiempos de globalización, sus personajes son históricos, presentes en el vivir de todos los días y disgregados conforman la *maggioranza*. No son el “buen salvaje” con la lengua del terruño, como a veces se pretende. Pretenden ser la lengua universal de Génova, de Ramala, de Bahía, de la “*Gaddura*”, perdón Gallura...

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERONI, E. et alii, *Accordi eretici*, Milano : Euresis edizioni, 1997.
- COVERI, Lorenzo [a c.], “Note sulla lingua dei cantautori”, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara: Interlinea edizioni, 1996, p. 38.
- DE ANDRÉ, F., *Come una anomalia*, Roberto Cotroneo [ed.], Torino: Einaudi, 1999.
- DE ANDRÉ, F., *Ed avevamo gli occhi troppo belli*, Milano: Editrice A, 2001.
- DE MAURO, T. et alii, *Lingua e dialetti nella cultura italiana da Dante a Gramsci*, Messina-Firenze: Casa editrice G. D'Anna, 1980.
- FASOLI, Soriano, *Fabrizio De André. La cattiva strada*, Roma: Edizioni Associate, 1995.
- GIL ROVIRA, M., “Fabrizio De André: Y fue que Maqroll viajó por Italia”, *Literatura y canción popular en la experiencia latinoamericana*, Granada- Baeza: Universidad de Granada [en prensa].
- JACHIA, P., *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Milano: Feltrinelli, 1998.
- LUPERINI, Romano, “Il ritorno del ‘dialetto’”, *Pubblico 1981*, Milano: Libri Edizioni, 1981, pp. 114 ss.
- PASOLINI, Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, Milano: Garzanti, 1961.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti, 1977.
- PASOLINI, Pier Paolo, “Il genocidio” (1974), en *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 1991.
- PORRAS CASTRO, Soledad [ed.], Manuel Gil Rovira *¿Juglares de los 70 en Italia? Fabrizio De André*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001.
- VIVA L., *Vita di Fabrizio De André*, Milano: Feltrinelli, 2000.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

HÁPAX



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

LA LITERATURA FEMENINA COMO REFLEJO DE UN PROCESO DE ESTANDARIZACIÓN INCONCLUSO: USOS ORTOGRÁFICOS EN ARAGONÉS Y JUDEOESPAÑOL

José Manuel Cuartango Latorre¹
SLA, SELL

0. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo planteamos las diferentes tendencias ortográficas empleadas por escritoras actuales en las lenguas aragonesa y judeoespañola. Veremos que tal situación caótica no sólo se refleja a nivel ortográfico, sino que influye, en cierta medida, en la construcción de un estándar lo suficientemente amplio como para representar al conjunto de variantes que componen estas lenguas. La elección de soluciones demasiado personales por parte de las autoras refleja esta situación a la que una futura normalización y normativización ha de tener en cuenta.

Tal circunstancia, a nuestro juicio, es el fruto de una situación minorizada en la que los factores extralingüísticos han jugado un papel muy importante. Se han descuidado factores como el diacronico y el diasistemático, quizá por la premura con que se han realizado los procesos. Nuestra intención no es censurar tales soluciones, sino describirlas con la idea de ser tomadas en cuenta en posibles reformas de dichos procesos.

Dedicaremos un primer punto a comparar ciertas “ideas” aplicadas en sendas ortografías “oficiosas”, así como ciertas cuestiones que afectan más bien a la concepción habitual de dichas lenguas en el conjunto de la Romania. Un segundo punto lo dedicaremos al aragonés, centrándonos, de igual modo, en la cuestión ortográfica. El tercer punto se centrará en el judeoespañol, donde abordaremos principalmente la cuestión ortográfica. Finalmente, a modo de simple aporte, mostraremos unas ideas sobre una ortografía para el judeoespañol, a nuestro juicio, más

¹ José Manuel Cuartango Latorre es un estudioso del campo de la Filología, actualmente matriculado en la Universidad de Salamanca en las titulaciones de Filología Alemana y Románica. Pertenece a la SLA y es Presidente de la SELL.

acorde con la diasistematicidad y las tradiciones ortográficas de la Rumania.

1. ARAGONÉS Y JUDEOESPAÑOL

En este punto nos centraremos en hacer una sucinta descripción de varios aspectos que han afectado a estas lenguas en sus procesos de estandarización aún inconclusos. La falta de reconocimiento como lenguas independientes respecto al *español* las ha condicionado de manera diferente, pero con unos resultados similares en algunos puntos. De tal forma, el judeoespañol ha sido hasta hace pocos años considerado una variedad más de *español*, sin tener en cuenta su evolución. Aún hoy día se la sigue considerando una variedad arcaica del *español*, una reliquia del siglo xv incluso². Esto ha contribuido a que muchos hablantes de judeoespañol y descendientes de sefardíes hayan mantenido unas actitudes lingüísticas contrarias al uso de esta lengua, rompiéndose la transmisión intergeneracional en muchos casos. Los hablantes han aceptado la norma castellana de la RAE como único modelo lingüístico, lo que ha favorecido la sustitución lingüística. El proceso arriba descrito no es desconocido en el caso aragonés, si bien esta lengua comienza su declive muchos siglos antes³. De tal forma, y hasta hace pocos años, el aragonés era considerado una variedad del *español* hasta el punto de producirse una total diglosia en las áreas de uso de la lengua. La falta de transmisión intergeneracional es, en ambos casos, fruto de esta situación de subordinación y falta de reconocimiento por parte de los hablantes y por una gran parte de la comunidad científica.

A pesar de lo arriba expuesto ambas lenguas están siendo reconocidas cada vez más en numerosos estudios, posibilitando un mayor

² Como bien señala RIAÑO LÓPEZ [1993] el judeoespañol no es un castellano arcaico ni una reliquia del pasado. Es una lengua vinculada con las lenguas iberorromances pero independiente de todas ellas. Ahora bien, si consultamos cualquier manual de dialectología hispánica nos encontraremos al judeoespañol dentro de dicho diasistema junto con el aragonés y el leonés. Así aparece en ALVAR [1960] vol. I y vol. II.

³ El judeoespañol se ha mantenido ajeno a la influencia del castellano, mientras que el aragonés ha sido influido notablemente. Gran cantidad de léxico aragonés ha sido admitido en las sucesivas ediciones del DRAE hecho totalmente desconocido para el judeoespañol.

conocimiento de ambas realidades.⁴ Aunque sigue habiendo un considerable desconocimiento de dichas realidades lingüísticas por parte de sus usuarios, así como por parte de los Estados implicados y organizaciones.

El proceso de revitalización de dichas lenguas ha sido llevado a cabo, casi con exclusividad, por parte de asociaciones y organizaciones donde los criterios extralingüísticos han tenido gran peso. Centrándonos en la cuestión ortográfica destacamos unas soluciones similares. En ambos casos se ha tendido, principalmente, al uso de una ortografía basada en supuestos fonemáticos de la lengua dominante, si bien en el caso judeoespañol, al tener éste varios “centros” dinamizadores, las propuestas han sido más numerosas. No sólo ha sido desastroso en materia ortográfica sino que se han elegido variantes de la lengua lo más alejadas posibles de las formas del castellano de la RAE, sin tener en cuenta el polimorfismo de la lengua y las soluciones adoptadas por otras lenguas romances. De igual forma, muchos de los neologismos de ambas lenguas se han creado sin tener en cuenta los criterios generales empleados en la Romania en busca de una “hipercharacterización” frente al modelo *español*.⁵

También es acusada, en nuestra opinión, la falta de criterios diasistemáticos a la hora de establecer una ortografía como parte del proceso de estandarización. En el caso aragonés, la norma propuesta por el CFA sólo tiene en cuenta las variedades occidentales y el panticuto (variedad central). Para el judeoespañol tenemos la norma que promueve la ANL, además de la empleada en Turquía en el diario Şalom. Existen algunas propuestas más, pero estas dos son, sin lugar a dudas, las que gozan de mayor difusión. De tal manera que tan sólo convienen a determinadas variantes, dejando a un lado otras variantes que constituyen la lengua. Ello se refleja bastante bien al comparar la literatura dialectal y es un hecho que queremos señalar en el presente trabajo.

⁴ Para ello no hay más que consultar el LRL donde el aragonés empieza tomar cierta consideración, si bien el proceso no está aún afianzado.

⁵ Sirva de pequeño ejemplo, en el caso aragonés, el neologismo “*regira*” con la significación del francés *recherche*. Formado sin tener en cuenta el significado del verbo *regirar* y que el sustantivo de tal verbo habría de ser *regirada*.

2. LA LENGUA ARAGONESA Y SUS DIFERENTES ORTOGRAFÍAS

El aragonés es una lengua romance hablada en las áreas pirenaicas y prepirenaicas de la provincia de Huesca. Su uso ha descendido en los últimos años, si bien tal tendencia ya se había iniciado a mediados del siglo XX. En la actualidad se estima que el número de hablantes sea inferior a 10.000, a pesar de cifras superiores defendidas por el CFA y el Ethnologue. A la hora de establecer una clasificación de las variedades aragonesas encontramos según los autores diferentes respuestas. De tal modo que unos establecen la existencia de cuatro variedades frente a otros que sólo contemplan la existencia de tres. A nuestro entender esta cuarta variedad formaría parte de las otras variedades de las que se diferenciaría por cuestiones de castellanización. Así pues, el aragonés estaría dividido en:



1. Variedad occidental. La forman principalmente las variedades del valle de Hecho, valle de Ansó y el campo de Jaca.
2. Variedad central. La forman principalmente las variedades del Sobrarbe, los Somontanos y la variedad de Panticosa.
3. Variedad oriental. La forman principalmente las variedades de la Ribagorza histórica de lengua aragonesa (excepto el benasqués que sería un habla de transición hacia el catalán y con unas características especiales), la Fueva y el valle de Gistau (en el Sobrarbe).

A lo largo de su dilatada historia el aragonés se ha servido de diferentes ortografías para ser escrito. Durante la Edad Media y en siglos posteriores la ortografía del aragonés, así como la de otras lenguas romances, estaba sometida a variados criterios. De estos criterios podemos destacar el “etimológico latino”, que acercaba la ortografía de dicha lengua a los usos de la lengua latina, y el “etimológico romance”, en el que los criterios ortográficos tenían en cuenta la evolución de las

formas romances. Estos principios, principalmente, a nuestro juicio, eran los siguientes:

1. La falta de aspiración de la grafía latina <h> en el romance posibilitó su desaparición gráfica en la mayoría de las ortografías medievales de las lenguas romances. (HABERE > cast.ant. *aver*, fr. *avoir*) Su uso se vio limitado para marcar los hiatos, consonantes desaparecidas o para representar nuevos sonidos romances junto con otras letras. (fr. <ch>, occ. <nh, lh>).
2. La evolución entre vocales de la bilabial oclusiva sonora a una labiodental fricativa sonora o a una bilabial fricativa sonora posibilitó el cambio de grafías <-b-> a <-v->. Este cambio mantenía una coherencia ortográfica respecto a la evolución de la lengua y con el conjunto de las demás lenguas romances. (CANTABAT > cast.ant., port. cat. *cantava*...)
3. La aparición de palatales y sibilantes inexistentes en la lengua latina motivó la creación de nuevas grafías y la especialización de otras que hasta aquel momento no eran empleadas para representar dichos sonidos.(*PLANU> pt. *chao*, cast. *llano*; *BASSIU> cast. ant. *baxo*, cat. *baix*; entre otros ejemplos)

En siglos posteriores, a medida que la lengua iba perdiendo importancia frente al uso del catalán y del castellano, si bien nunca gozó de un reconocimiento mayor que estas, empezó a escribirse según los usos y tradiciones de estas, principalmente del castellano. De tal modo podemos apreciar estos cambios en los documentos siguientes (anexo I): *Libro del Castiello de Sesa* (1276), *Libro de Marco Polo* de Juan Fernández de Heredia (1310-1396) y en las obras de Ana Abarca de Bolea (1679). Añadiremos las soluciones propuestas y empleadas por el CFA, así como la ortografía empleada por autores dialectales (principalmente ribagorzanos y chesos⁶).

⁶ Gentilicio de los habitantes del valle de Hecho, Huesca.

Siglos posteriores a la obra de Ana Abarca de Bolea apenas hay obras destacables y el aragonés queda relegado a una simple variedad rústica romance. Podríamos decir que permanece en el olvido hasta que es descubierto por la comunidad científica durante las primeras décadas de la dialectología. En sucesivas décadas muchos estudiosos europeos se fijarían en el aragonés, destacando la obra de Saroïhandy en este campo.

Centrándonos en los proyectos de promoción del aragonés como lengua, destacamos la obra de Benito Coll y Altabás (Binefar), sin duda alguna una de las figuras más importantes dentro de este campo. A nivel literario únicamente hay tradición continuada en el dialecto ribagorzano con las pastoradas, las cuales nacen en el s. XVIII de la mano de sacerdotes que imitan el habla local. Hemos de esperar a 1866 para que aparezca la figura del estadillano Bernabé Romeo, y, más tarde, del grausino Dámaso Carrera. En este núcleo literario destacará también Cleto Torrodellas Español (Estadilla, 1868-1939), que llegó a ser uno de los más populares autores de la época siendo sus poemas recitados no sólo por toda la Ribagorza sino también por el Sobrarbe. Así pues, el dialecto oriental se mantiene durante muchos años como único representante del aragonés como lengua literaria. Más tarde aparece literatura en el dialecto occidental de la mano de Veremundo Méndez Coarasa (Echo, 1897-1968). Todos estos autores emplearon unas ortografías cercanas a la castellana de la RAE en sus diferentes épocas.

Hemos de esperar a los años setenta, concretamente a 1976, para que se funde el *Consello d'a Fabla Aragonesa* (CFA), promotor de las normas gráficas de la pretendida “fabla aragonesa” o del “aragonés normativo”. Dichas normas gráficas fueron planteadas en 1974 en una reunión donde apenas hubo representantes del valle de Hecho (dialecto occidental) y valle de Benasque (para el CFA dialecto oriental, para nosotros habla de transición con un estatus particular). No sólo podemos destacar la ausencia de representantes de otros valles pirenaicos además de ribagorzanos, sino que tan sólo los segundos lo firmaron pero nunca las han empleado. Así pues, dichas normas gráficas carecen de respaldo social por parte de los hablantes nativos de las variedades más

empleadas literariamente y en mejor estado. Las normas postuladas por esta asociación tienen un pretendido carácter fonológico partiendo, eso sí, de la lengua castellana como modelo. Tales normas se centran, principalmente en lo siguiente:

1. No usa la <h> salvo en casos en los que sirva para diferenciar las formas verbales del verbo haber de las del artículo y la preposición a.
2. Uso de para representar tanto [b] como [β].
3. Uso de <z> para representar [θ]
4. Uso de <ñ> para representar [ɲ]

Estas razones principalmente, además de otras muchas en las que no nos centraremos en el presente trabajo⁷, llevaron a que en marzo de 2004 se fundara en Graus la *Societat de Lingüística Aragonesa* (SLA) que publica una revista anual (*De lingva aragonensi*, DLA) de estudios acerca de la lengua aragonesa además de pequeños espacios dedicados a la lengua catalana y a la gascona.

La ortografía del CFA es vista como única ortografía posible, al igual que las soluciones escogidas para su estándar. De tal forma que cualquier autor que escriba en una forma dialectal y que no respete esta ortografía (principalmente los ribagorzanos y chesos, por así decir el total de los hablantes patrimoniales) quedará censurado por parte del CFA. Esto puede verse en las numerosas anotaciones acerca de las soluciones “orientales” en los libros publicados por esta asociación. Así pues, en la novela de Ana Tena Puy, *Ta one im*, podemos apreciar dichas anotaciones. Si se compara la ortografía seguida en esta publicación con otras escritas en la variedad ribagorzana veremos cómo no existe un uso generalizado de dicha norma gráfica en la literatura dialectal aragonesa. Sirva como claro ejemplo la novela de Elena Chazal *Lo que mai s’olbida*.

⁷ Estas otras cuestiones se centran en la elección de vulgarismos castellanos como referencia culta en este pretendido estándar, un descuido excesivo de la sintaxis aragonesa (apenas hay apartados sobre sintaxis en NAGORE [1977]), así como otros aspectos referentes a la creación de los neologismos.

El problema, a nuestro juicio, de dicha ortografía de pretendido carácter fonológico es que no respeta la tradición de la grafía de la lengua medieval y no es diasistemática. El respetar la grafía medieval o tenerla en cuenta en una moderna, supondría darle una dignificación a la lengua de la que no goza. Seguir empleando una ortografía basada en la castellana de la RAE en tales términos hace que desde un punto de vista sociolingüístico el hablante sienta un rechazo por su lengua y la contemple subordinada al *español*. De tal forma, consideramos que la aplicación de una reforma ortográfica ha de tener en cuenta los siguientes puntos:

1. La lengua medieval y sus diversas soluciones.
2. Ha de ser diasistemática en la medida de lo posible para intentar mostrar el polimorfismo del que goza el aragonés y representar a todos los dialectos.
3. Ha de tener en cuenta las ortografías del resto de las lenguas romances, para optar por una grafía más acorde al conjunto pero sin renunciar a su propia personalidad.

De tal forma juzgamos más acertada una ortografía que tenga en cuenta estas cuestiones. Esta nueva ortografía volvería a emplear grafías tales como: <v>, <h> (no todas las propuestas contemplan su uso), <ç>, <-tz> para los plurales y la segunda personal del plural entre otros casos, <-t> y <-r>.

La cuestión sobre el empleo de <v> y queda para nosotros clara desde una perspectiva panromance, si bien existen dos posibilidades a la hora de fijar su uso: o bien tenemos en cuenta los principios que rigen la ortografía etimologista latina del castellano actual, o bien volvemos a unos principios de etimología medieval o panromance. En el supuesto primero está claro que sólo con el latín nos valdría sin dejarnos influir por la tradición como se hace en castellano. Por otra parte, siguiendo el segundo supuesto, sólo nos plantearían duda aquellas formas que en

determinadas lenguas romances hayan tenido un desarrollo completo de la secuencia [-p-]> [-b-]> [-v-].

Para la cuestión sobre el empleo de <-t> y <-tz> (para sus plurales) la razón es tanto histórica como diasistemática. Si bien es cierto que no todos los resultados que en singular tienen <-t> les corresponde un plural <-tz> en todas las variedades, podemos admitir en este caso varias formas. Del mismo modo nos parece que el uso de <ç> y <c> le darán al aragonés un aspecto más acorde con su evolución histórica⁸.

El uso de la <h> es para nosotros desacorde con una perspectiva panromance. Desde muy pronto las lenguas romances prescindieron de su uso de acuerdo a la etimología latinista y tan sólo fue usada para representar evoluciones donde se producía una aspiración. Así pues, es usada en rumano para representar un sonido [h] como lo es en gascón. En castellano, entre otros usos, está el de marcar la evolución [f]> [h]> [].



3. LA LENGUA JUDEOESPAÑOLA Y SUS DIFERENTES ORTOGRAFÍAS

El judeoespañol es una lengua romance hablada por las comunidades sefardíes de Israel⁹, Turquía y Bulgaria, principalmente. Existen numerosas comunidades sefardíes en otros estados, si bien es en estos donde su importancia es mayor. El número de hablantes ronda unos 150.000, de los cuales la mayoría están en Israel. Según QUINTANA 2002 el judeoespañol se dividiría en las siguientes variantes:

1. Noroccidental. Formado principalmente por las hablas de Sarajevo, Belgrado, Monastir y Castoría.
2. Suroriental. Formado principalmente por las hablas de Estambul, Bursa y Esmirna (Turquía); Burgas y Varna (Bulgaria); Salónica (Grecia) y Skopie (Antigua República Yugoslava de Macedonia).

⁸ En este orden de cosas, hemos de recordar que es la ortografía actual del castellano la que se aleja de la tradición, y de otras lenguas romances próximas. Quizá lo más complicado, habiendo el aragonés participado de la llamada revolución fonológica, sea el uso de varias soluciones para un mismo fonema.

⁹ En el Estado de Israel esta lengua es llamada ladino, aunque en el presente trabajo únicamente emplearemos el nombre de judeoespañol. Consideramos que este término es más acertado que el empleado en Israel al recoger los dos ámbitos culturales en los cuales se ha desarrollado y el origen geográfico de dicha lengua.

3. Nororiental. Formado por el resto de hablas de Bulgaria y Rumanía. Esta variedad es considerada de transición entre las dos anteriores.

A lo largo de su dilatada historia el judeoespañol ha aparecido escrito con diferentes grafías. Principalmente destacan las grafías de tipo aljamiado y las de tipo latino. Dentro de las grafías de tipo aljamiado¹⁰ el judeoespañol ha sido escrito principalmente en la *Rashí*¹¹, en solitreo¹² y en la cuadrada hebrea (en los títulos de las obras). Tras la expulsión de los sefardíes de Sefarad continuó siendo la escritura de tipo aljamiado la usada para las variedades romances con las que los sefardíes hacían su vida cotidiana. Tan sólo tenemos un solo caso que rompa con esta tradición antes de la modernización de la sociedad sefardí en el siglo XIX: la Biblia de Ferrara¹³. El cambio de una grafía aljamiada a una de tipo latino se debió a que estos judíos conversos al cristianismo ya no entendían la grafía aljamiada.

Hemos de esperar al siglo XIX para que el judeoespañol vuelva a escribirse en una grafía que no sea de tipo aljamiado. La secularización de la cultura sefardí y la influencia de la cultura francesa (principalmente) influirán en el uso de grafías de tipo latino y en la propia lengua que irá perdiendo influencias turcas. Tras la Revolución de los Jóvenes Turcos y la llegada de Mustafá Kemal al poder, se lleva a cabo una serie de reformas. Una de estas reformas fue el reemplazo en 1928 de la grafía árabe por un alfabeto de tipo latino para el turco y que afectó al judeoespañol al estar escrito en otra grafía de tipo aljamiado (en este caso hebrea). No era la primera vez que se hacía, ya que en otras zonas del antiguo Imperio Otomano también se escribió el judeoespañol

¹⁰ No sólo el judeoespañol, dentro de las lenguas romances, se ha escrito en esta grafía. Así pues tenemos varios ejemplos en otras lenguas romances de la Península Ibérica como el mozárabe o el aragonés (Poema de Yusuf). Debió ser, por tanto, una forma normal de escritura en los territorios bajo administración musulmana donde las referencias culturales provenían del árabe. De tal forma sucede hoy con el persa moderno y sucedió con el turco. En el caso del judeoespañol, si bien se debería a razones culturales también, estamos ante otro tipo de influencia: la de la lengua hebrea.

¹¹ Este nombre hace referencia a la grafía popularizada por *Rabbi Sholomo Yitzchaki*.

¹² Con esta palabra nos referimos a la cursiva demótica hebrea frente a la cuadrada.

¹³ Esta "Biblia" es la traducción del Antiguo Testamento por Jerónimo de Vargas y Duarte Pinel en 1553 en el Estado de Ferrara.

en caracteres cirílicos¹⁴. Ante esta nueva situación los sefardíes de Turquía imitaron el sistema ortográfico de la lengua turca. Este sistema tampoco tiene en cuenta la historia y evolución de la lengua judeoespañola, pero resulta sencillo para las poblaciones sefardíes que viven en Turquía. Además de esta ortografía que podríamos llamar “turca¹⁵”, hubo propuestas otras ortografías de tipo latino como:

1. Influida por la ortografía francesa tenemos la empleada por la asociación *Vidas Largas*¹⁶.
2. De pretendido carácter fonético tenemos la defendida por la ANL¹⁷ empleada en el diario sefardí *Aki Yerushalayim* y la empleada en el *Diccionario Nehama*..
3. Basada en la actual de la RAE para el castellano, defendida por Jacob M. Hassán. Esta grafía es empleada por estudiosos del instituto Arias Montalvo del CSIC en España.

Así pues, el judeoespañol posee dos grafías de tipo latino con considerable respaldo institucional y popular: la “turca” o de *Şalom* y la “israelí” o ANL. Tales ortografías no son planteadas de acuerdo a criterios diasistemáticos que permitan dar cabida a todas las variedades, ni teniendo en cuenta las tradiciones de las lenguas iberorromances con las que está claramente emparentada. Tan sólo se tienen en cuenta un pretendido carácter fonético y la facilidad de los hablantes a la hora de emplear estas grafías. Contemplamos, por tanto, una subordinación a factores externos en la lengua judeoespañola de los que ha de salir como lengua romance que es. El carácter fonético no lo es tal al ser este fonémico; será la ortografía del turco o una adaptación de la grafía latina al hebreo la empleada como modelo. En ningún momento se emplean

¹⁴ En Bulgaria se escribió en cirílico el Diccionario de Mevanof.

¹⁵ Esta grafía “turca” es la empleada por el periódico *Şalom* y la de uso general por las comunidades sefardíes de Turquía.

¹⁶ Esta asociación está formada por sefardíes asentados en Bélgica.

¹⁷ La *Autoridad Nacional del Ladino* fue creada en 1997 por el Estado de Israel para la protección y difusión del judeoespañol en Israel. En el nombre se puede apreciar el uso del término “ladino” comprensible en una sociedad como la israelí donde la lengua (neo)latina por excelencia de los judíos es el judeoespañol. Para nosotros el término es confuso al existir una lengua calco con el mismo nombre y dos lenguas retorromances a las cuales hace referencia también: ladino (dolomítico) y ladino (engadino).

todos los signos del AFI¹⁸ como puede verse en [ʃ] donde tenemos <sh> o <ş> y cabría esperar <ʃ>.

Si comparamos textos dialectales en judeoespañol podemos ver que no existe una unidad gráfica de la lengua y que las ortografías empleadas no sirven para reflejar las características de dichas variedades. El peso de las variedades más habladas o con mejor situación para su difusión acabará por eliminar una riqueza que conforma a la lengua judeoespañola tal y como esta es entendida. Como muestra de tal situación podemos comparar poemas de la obra literaria de Clarisse Nicoïski (variedad de Sarajevo, noroccidental) y la de Margalit Matitiahú (variedad de Salónica, suroriental). De igual modo nos parece importante la reacción contraria a estas grafías por hablantes de lenguas romances, principalmente iberorromances.

4. PROPUESTA ORTOGRÁFICA PARA EL JUDEOESPAÑOL: APUNTES Y RECOMENDACIONES

Nuestra propuesta parte de la consideración del judeoespañol como una realidad independiente de la lengua castellana, si bien relacionada con esta y otras lenguas romances del ámbito hispánico. Hemos de distinguir la lengua judeoespañola actual (las diferentes variedades actuales) de la lengua empleada en las traducciones bíblicas y en el transcurso de los siglos por parte de las comunidades sefardíes, si bien es importante tener en cuenta soluciones de dichas variedades en el proceso de estandarización.

No podemos olvidar que el judeoespañol ha evolucionado de forma independiente al castellano moderno en sus diferentes variantes. Ha ido adoptando construcciones sintácticas y léxico de diferentes lenguas, romances o no. Ello no ha de motivar, en lo referente al léxico, un empleo de varios criterios ortográficos, como pretenden algunos,

¹⁸ El Alfabeto Fonético Internacional tiene para cada fonema un símbolo basado en las letras del alfabeto latino y griego o en alguna modificación de estas.

dependiendo del origen de cada término. Creemos que todo préstamo ha de adecuarse a la ortografía (y a la fonética) de la lengua como suele ser lo habitual en un sistema lingüístico “sano”.

En rasgos generales nuestra propuesta resultará una amalgama de diferentes criterios empleados en otras variedades lingüísticas hispánicas y románicas a lo largo de la historia, pero no por ello descuidaremos las aportaciones de la tradición aljamiada que puedan caracterizar esta lengua. Estas u otras propuestas ortográficas deberían participar de ambas tradiciones para reflejar mejor la historia de esta lengua. Intentaremos que las propuestas no usen apenas símbolos diacríticos para facilitar su uso a nivel informático, entre otros. En nuestra opinión la ortografía del judeoespañol ha de tener en cuenta los siguientes puntos:

1. Respecto a las vocales <a, e, i, o, u>. El cierre de e>i y o>u de Sarajevo, (pretónicas y postónicas) no será reflejado en la escritura ya que se realiza de forma esporádica. Sólo se aplicará a los casos en los que sea general en todas las variedades. Del mismo modo los casos de apertura ante <r> de e>a no serán reflejados. Este criterio puede ser relativamente flexible en textos dialectales en los que sea necesario.

2. Referente al uso de grafías específicas para las semivocales en la representación de diptongos no resulta necesario emplear w y j como se viene haciendo actualmente. Consideramos que se han de emplear <u> e <i> como en otras lenguas iberorromances.

3. Respecto a las consonantes consideramos lo siguiente:

- [b] representado por y [β] / [v] representado por <v>. Así tenemos, por ejemplo, en Sarajevo ha[b]er-ha[v]er en relación a Estambul ha[b]er-ha[β]er. De tal forma escribiremos <haber> y <haver>. Del mismo modo [v]erdá>[v]ardá / [β]erdá> [β]edrá, si

bien aquí podemos admitir varias formas por la metátesis de líquida: <verdá>, <vedrá>.

- [ð] representado por <d> ya que siempre va entre vocales. Así puede evitarse el uso de otra grafía como en castellano y otras lenguas. Del mismo modo ocurre en los casos de [ɣ] donde emplearemos simplemente <g>.
- [h] representado por <h>. No lo usaremos en casos faltos de aspiración como por el contrario sucede en la normal actual castellana, portuguesa y catalana donde responde a criterios etimológicos latinos. En este punto nos plantea cierto problema las formas sin aspiración actual y que presentan [f] en estos casos. En este caso tan sólo nos parece oportuno la admisión de ambas formas: <formiga>, <ormiga>.
- [χ] representado de igual modo por <h>.
- [tʃ] será representado por el dígrafo <ch>. La consideramos una grafía con larga tradición en varias lenguas iberorromances y no ajena en algunas de las propuestas más extensas. Otra posibilidad sería seguir el modelo empleado para representar otras palatales como <ny> y <ly>. En este caso la forma elegida sería en nuestro juicio <ty>.
- [ʃ] podría ser representado bien por <x> siguiendo la tradición más extensa en las lenguas iberorromances, bien optar por una forma <sy> relacionada con el punto anterior. Esta segunda opción nos permitiría emplear <x> únicamente para las cultismos.
- [ʒ] y [dʒ] serán representados mediante <j>, <ge, gi> siguiendo el criterio romance del portugués y catalán, entre otros.

- [s] será representado por <s->, <-ss->, <-s->, <ç> y <ce, ci> dependiendo del caso. En estos casos aplicaremos criterios etimológicos a la hora de decidir cual de las soluciones elegir en cada caso.
 - [z] será representado mediante <-s-> y por en el resto de casos.
 - [ɲ] será representado <ny> que goza ya de cierta aceptación y tradición. Además fue empleada en la *scripta* medieval aragonesa y catalana. Este dígrafo está relacionado con <ly> que emplearemos para representar [j] resultante del yeísmo propio del judeoespañol. En los demás casos [j] será representado mediante <y>.
 - [k] será representado mediante <c> ante a, o y e y por <qu> ante i y e. Respondiendo a criterios etimológicos se escribirán con <qu> algunos numerales (cuatro, cuarenta..), los pronombres interrogativos y exclamativos (quando, quanto,...) así como otra serie de palabras. De igual modo se empleará <qü> en algunos casos como <dunqüe>.
4. Los grupos cultos no presentan ningún problema y serán escritos como, por lo general, son escritos en la mayoría de las lenguas romances: <examen>, <accion>, etc...

5. CONCLUSIÓN

En el presente trabajo hemos visto sucintamente ciertos problemas derivados de la estandarización de dos lenguas iberorromances en una situación minorizada. Esta situación minorizada ha sido, en muchos casos, la causante de una estandarización inconclusa y hecha con premura. La estandarización de una lengua de las características y

medios que dispone el judeoespañol, así como el aragonés, no es algo que se pueda llevar a cabo en poco tiempo. Debemos, por tanto, aceptar el hecho que otras lenguas en mejor situación han tardado muchísimos años en tener un estándar definido y que, por otra parte, ese estándar se somete y ha de ser sometido a modificación en todo momento.

Hemos intentado abordar la cuestión ortográfica planteando nuestros postulados sobre una ortografía más acorde a la tradición y a la filiación del judeoespañol. Consideramos que los puntos aquí tratados pueden aportar ciertas soluciones que habrían de ser tomadas en cuenta a la hora de establecer una nueva norma ortográfica para el judeoespañol. Entendemos que este trabajo sólo plantea *grosso modo* ciertas soluciones ortográficas y esperamos ampliar dichas soluciones en otros trabajos siguientes.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

ANEXOS

Anexo I

<i>Libro Castiello de Sesa (1276)</i>	<i>Libro de Marco Polo. Juan Fernández de Heredia (1310-1396)</i>	<i>Ana Abarca de Bolea (1679)</i>	<i>Grafiá del Consello da fabla aragonesa</i>	<i>Otras grafiás empleadas en literatura dialectal.</i>
[ʒ] [dʒ] <ge->, <gi->, <ja->, <ju-> <i>getavan, juviello</i>	[ʒ] [dʒ] <ge->, <gi->, <ja->, <ju->, <jo-/io-> <i>gent, juraron, iornadas</i>	[ʒ] [dʒ] > [tʃ] <ch> <i>Chil, chunta, chitó</i>	[tʃ] <ch> <i>Chuan, chetaban, chen, chubi(e)llo</i>	[tʃ] <ch> <i>Chuan/Xuan, chen</i>
[] <h-> o su ausencia <i>haviemos/avie-mos, ommes, Huesca</i>	[] <h-> o su ausencia <i>hombres, avemos, aver, y/hi</i>	[] <h-> <i>Pero eva</i>	Ausencia de <h> salvo en contadas excepciones. <i>Uesca, aber, he</i>	[] <h-> <i>haber, homes/hombres</i>
[ɲ] <nny>, <nn> <i>sennyor, lennya, anno</i>	[ɲ] <ny>, <nny> <i>anyo, senyor, senyal, bannyan</i>	[ɲ] <ñ>	[ɲ] <ñ> <i>añada, señal</i>	[ɲ] <ñ> <i>señal, año</i>
[λ] <lly>, <ll> <i>mullyer/muller, tallyar, castiello.</i>	[λ] <ll> <i>cavallos, orellas, muller/mullier</i>	[λ] <ll> <i>pallas, viello, enulle</i>	[λ] <ll> <i>caballos, biello</i>	[λ] <ll> <i>Estadilla, viello, caballos</i>
[ʃ] <x> <i>Exea, exida</i>	[ʃ] <x> <i>vaxiella, pex</i>	[ʃ] <x>, <ge> <i>dexó, exe pero paregeva, nage</i>	[ʃ] <x> <i>dexar, ixé, naxe</i>	[ʃ] <x> <i>ixé, de(i)xar/dexar</i>
[β] <v->, <-v->, <-b-> <i>vispe, arrova/arroba, caballo, puyavan</i>	[β] <v->, <-v-> <i>vegadas, veyer, devant, levavan, bevir</i>	[β] <v>, <i>dava, eva, salliva pero bión, uban, levaban</i>	[β] <i>Puyaban, debán, beber, begadas</i>	[β] criterios empleados por la R.A.E. <i>caballo, daba, invierno, buitre.</i>

Anexo II

Ortografía del C.F.A.	Ortografía alternativa (según nuestra propuesta)	Dialecto occidental: cheso	Dialecto central: belsetán	Dialecto oriental: chistavino	Dialecto oriental: ribagorzano	Dialecto de transición: benasqués
alazé	alacet	alacé	alacé	alacet	alacé(t)	alaset
alazez	alacetz,	alacez	alacez	alacez	alacez	alaset
trobabaz	trobavatz	trobabaz	trobabaz	trobabaz	trobabaz	trobabats/ ets
soz	sotz/setz	soz	soz/sez	soz/sez	sez/soz	sots
glarima	gllarima	glarima	glarima	glarima	llarima	llarima
lei	leit/lleit	lei	let	let	llet	llet
dexar	deixar	dexar	dexar	deixá(re)	de/ixá	dixá
azucar	açucere	azucar	azucar	azucre	azucre	asucre
bello	bel	bello	bel	bel	bel	bell
bella	bela/bella	bella	bel.la	bela	bella	bella
atros	altros	otros	altros	atros	a(l)tros	altros

Anexo III

Símbolos del A.F.I.	<i>Aki Yerushalayim</i>	Diccionario <i>Nehama</i>	<i>Şalom</i>	<i>Vidas Largas</i>	Nuestra propuesta
[b]	balansa	balansa	balansa	balansa	balança
[-β-]	saver,alavar	saver,alabar	saver,alavar	saver,alavar	saber,alavar
[v]	venir	venir	vinir	venir	venir
[ð]	dado	dađo	dado	dado	dado
[ɣ]	agora	ağora	agora	agora	agora
[ʃ]	shavon	šavón	şavon	chavon	xavon o syavon
[tʃ]	chiko	čiko	çiko	tchiko	chico o tyico
[ʒ]	ojos	ojos	ojos	ojos	ojos
[dʒ]	djudio	ğudio	udio	djudio	judio
[s]	paso	páso	paso	passo	passo
[z]	koza	koza	koza	kosa	cosa
[ɲ]	anyo	áño	anyo	anyo	anyo
[j]	eyos	éyos	eyos	eyos	elyos
[χ]	hazino	jazíno	hazino	hasino	hasino
[h]	es.huenyo	esjwéño	eshuenyo	eshuenyo	eshuenyo
[ks]	aksion	aksyón	aksiyon	aksion	accion
[gz]	examen	egzámen	egzamen	egzamen	examen
[we]	muevo	mwévo	muevo	mwevo	muevo
[je]	siempre	syémpre	syempre	syempre	siempre

BIBLIOGRAFÍA

- Aki Yerushalayim, en La pajina djudeo-espanyola de AKI YERUSHALAYIM Revista Culturála Djudeo-
espanyola
Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://www.aki-yerushalayim.co.il/ay/index.htm>>
- ALTABÉ, David Fintz, “Reflexiones sobre la grafía del judeo-español”, en *Neue Romania. Judenspanisch*
VII, [tomo 28], Berlin, 2003, pp. 59-86.
- ALVAR, Manuel, *El dialecto aragonés*, Madrid: Gredos, 1953.
- ALVAR, Manuel, *Textos hispánicos dialectales. Antología histórica*. Madrid: CSIC, 1960, vol.1.
- ALVAR, Manuel, *Textos hispánicos dialectales. Antología histórica*. Madrid: CSIC, 1960, vol.2.
- ARNAL PURROY, Maria Luisa, *Diccionario de las Hablas de la Bajarribagorza occidental*, Zaragoza:
Gara d’Edizions, 1998.
- Autoridad Nacional del Ladino, en La pajina djudeo-espanyola de AKI YERUSHALAYIM Revista
Culturála Djudeo-espanyola
Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://www.aki-yerushalayim.co.il/anl/index.htm>>
- BARUCH, K., “El judeoespañol de Bosnia”, *RFE* (= Revista de Filología Española) [XVII], Madrid: CSIC,
1930, pp. 113-154.
- BUSSE, Winfried, “Judeo-Spanish writing systems in Roman letters and the normalization of
orthography”, *Neue Romania. Judenspanisch* VII [tomo 28], Berlin, 2003, pp.105-128.
- BUSSE, Winfried, “Rashí. Transliteración, transcripción y adaptación de textos aljamiados”, *Neue*
Romania. Judenspanisch IX [tomo 34], Berlin, 2005, pp. 97-108.
- CONTE, A. et alii. *El aragonés: identidad y problemática de una lengua*, Zaragoza: Librería General,
1977.
- Ethnologue, Languages of the World. An encyclopedic reference work cataloging all of the world’s 6,912
known living languages.
Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://www.ethnologue.com>>
- FRÍAS CONDE, Xavier, “Introducción a la ortografía iberorrománica medieval”, *Ianua. Revista*
Philologica Romanica [Suplemento 02], 2001.
Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://www.romaniaminor.net/ianua/sup/sup02.pdf>>
- LOZANO SIERRA, Chabier & SALUDAS BERNAD, Ángel Luis, *Aspectos morfosintácticos del belsetán*
(aragonés del valle de Bielsa), Zaragoza: Institución Fernando el Católico-Gara d’Edizions, 2005.
- MONEVA Y PUYOL, Juan, *Vocabulario de Aragón*. Edición y estudio de José Luis Aliaga Jiménez,
Zaragoza: Xordica Editorial [cuadernos Jean-Joseph Saroihandy, 1], 2004.
- MOTT, Brian L., *El habla de Gistaín*, Huesca: IEA, 1989.
- NAGORE, Francho, *Gramática de la lengua aragonesa*, Zaragoza: Librería General, 1977.
- PROEL: Promotora española de lingüística
Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://www.proel.org>>
- QUINTANA, Aldina, “Geografía lingüística del judeoespañol de acuerdo con el léxico”, *RFE* (= Revista de
Filología Española) [tomo LXXXII, fascículo 2º], Madrid: CSIC, 2002, pp. 105-138.
- RIÑO LÓPEZ, Ana María. 1993 “La lengua sefardí y su evolución”, *Actes del simposi internacional sobre*
cultura sefardita. Barcelona: PPU, 1993, pp. 83-105.
- SAROIHANDY, Jean-Joseph, *Misión lingüística en el Alto Aragón*. Edición y estudio de Óscar Latas
Alegre. Zaragoza: Xordica Editorial [cuadernos Jean-Joseph Saroihandy, 5], 2005.
- SAURA RAMI, José Antonio, *Elementos de fonética y morfosintaxis benasquesas*, Zaragoza: Institución
Fernando el Católico-Gara d’Edizions, 2003.
- Sefaraires: aires de Separad desde Buenos Aires
Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
<<http://www.sefaraires.com.ar>>
- SHAUL, Moshe, “Grafía del ladino al uzo de Aki Yerushalayim”, *Neue Romania. Judenspanisch* VII
,[tomo 28], Berlin, 2003, pp.7-11.
- SLA, L’aragonès: l’angoixa d’una llengua mancada de planificació lingüística.
Edición digital: [revisado: 22/ 04 /08]
Dossier 02/01/06
<<http://www.sla-web.org/dosiers.html>>

WAGNER, Max L., “Algunas observaciones generales sobre el judeo-español de Oriente”, *RFE* (= Revista de Filología Española) [tomo X], Madrid: CSIC, 1923, pp. 225-244.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

HÁPAX

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

HÁPAX

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Dtv-Atlas Deutsche Sprache, Werner König. Ilustrado por Hans-Joachim Paul. München/Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978, 1994, 2005.
ISBN: 3-423-03025-9

Como bien indica el Atlas, sus 155 ilustraciones son un deleite para los amigos de este tipo de métodos didácticos. De bolsillo, con numerosos esquemas y datos que nos ayudarán a comprender mejor las cuestiones generales de la lingüística alemana y germánica. Parte de una introducción general para centrarse, más tarde, en un recorrido por la historia de la lengua alemana y los *Mundarten* (no hay que dejar de echar un vistazo al mapa de las pp. 230 y 231) de esta interesante porción de hecho lingüístico.

Tampoco podemos dejar, en esta pequeña reseña, de comentar los puntos más “problemáticos” del atlas y que se deben, sin lugar a dudas, a la visión de los escritores y bibliografía consultada. Así, un tímido mapa de las variedades del neerlandés (p.102) nos hará volver hacia atrás en búsqueda de otro que nos muestra el espacio lingüístico alemán (p. 74) donde podremos intuir una posible explicación a tal desarrollo. Se trata de un libro alemán, en alemán y para germanistas, pero muy útil para el lingüista en general. Aunque si se quiere uno pasear por la geografía tudesca viendo las múltiples formas para decir *Kartoffel* sólo ha de encaminarse a la página 206 y leer la explicación en la siguiente sobre tal o cual variante.

José Manuel Cuartango Latorre

Atlas histórico de la Edad Media, Ana Echeverría Arsuaga y José Manuel Rodríguez, Madrid: Acento [Archivos Acento], 2003.
ISBN: 84-483-0775-5

Si bien el título quizá no sea muy atractivo para gran parte del público, que parece tener cierta aprensión a la cartografía y a esa mal denominada *edad oscura*, esta obra de tamaño reducido y asequible puede dar al traste con algunos de estos prejuicios infundados.

Nos encontramos ante un breve repaso a la Historia Medieval con ilustraciones de alto valor ejemplificante. Las páginas están llenas de esquemas explicativos, cuadros cronológicos, árboles genealógicos..., que pueden servir de gran ayuda tanto al neófito que busca una idea general sin demasiadas florituras, como al experto, que aquí tendrá un apoyo inestimable.

Del siglo V al XV, ampliando fronteras más allá de Europa (lo que, por cierto, resulta interesantísimo para comprender nuestro mundo actual), no sólo pasa revista a aspectos económicos y políticos, sino, también, al mundo cultural, científico, religioso, etc., con capítulos dedicados a las órdenes militares, a la labor monacal y la predicación, el comercio y sus rutas, la demografía y las ciudades, el origen y la esencia de las universidades..., que hacen de este libro un perfecto manual interdisciplinar. En cuanto a temas tratados ya extensamente en otros lugares, como puede ser el feudalismo, en sus páginas descubrimos una explicación escueta y esclarecedora. Por sus líneas encuentran su contexto las obras de Dante o de Beda el Venerable; nos sorprendemos ante el desarrollo tecnológico, el mundo de los torneos y justas, la orfebrería bárbara, etc., y todo ello esquematizado y con glosarios.

En definitiva, una obra imprescindible para todo aquel que quiera acercarse al mundo medieval.

Rosa M^a Díaz Burillo

El albanés (Gramática, historia, textos), Manuel Sanz Ledesma, Madrid: Ediciones Clásicas [Instrumenta studiorum. serie: Lenguas Indoeuropeas], 1996.
ISBN: 84-7882-208-9

El acercamiento a determinadas lenguas, europeas o no, muchas veces nos es difícil por carecer de manuales en castellano, por ser ediciones antiguas descatalogadas o simplemente por mero desconocimiento de libros tan útiles como este. La claridad del manual sorprende ante ese pavor, de muchos, por una lengua cuya ortografía (p. 23) está llena de trampas para un lector poco iniciado. Las explicaciones que se nos dan

sobre la evolución de la lengua no sólo son interesantes para el estudioso indoeuropeísta, sino también para el romanista en general.

Dejamos al margen las relaciones con otras lenguas balcánicas en esta breve reseña, pero no podemos pasar por alto el mapa del espacio lingüístico albanés (p.30) que contrasta con lo dicho un poco más arriba (p. 26) “*En territorio del tosco septentrional (en especial cerca de Berat) hay una importante comunidad de [...]*” . El caso es que, como parece ser la tónica general, suelen hacerse mapas lingüísticos sin tener en cuenta otras lenguas que pueden llegar a “desdibujar” ese espléndido resultado cartográfico. Esperemos no se repita en sucesivas ediciones de tan magnífico e interesante manual que nos acerca a esa desconocida que es la lengua albanesa.

José Manuel Cuartango Latorre

Elementos de fonética y morfosintaxis benasquesas, J. A. Saura Rami,
Zaragoza: Gara d'Edizions, 2003.
ISBN 84-7820-679-5

Sin duda alguna la palabra *aina* significa en castellano “herramienta”, y es que este fantástico manual se nos muestra como un elemento imprescindible para cualquiera de los estudios de lingüística benasquesa y aragonesa que pretendamos iniciar. Incluso es imprescindible para volver a sentir ese amor por las palabras que nos conduce hacia inmensos prados de montaña.

De la mano de su autor, José Antonio Saura Rami, uno de los expertos actuales en este rincón de la Romania, en este rincón de la Lengua, nos sentiremos disfrutando el valor de un buen trabajo donde cada elemento nos hará recalar la vista, una y otra vez, en términos tan interesantes como: *areulo, mierques, mainada, sanlluc...* Tampoco podemos dejar de comentar el magnífico apéndice verbal que nos ayudará a comprender las complejidades de la flexión verbal benasquesa.

Se echa de menos, quizá, un apéndice de fraseología benasquesa que, quizá, espera en el taller de este orfebre del estudio filológico *a casa Jaime de Grist*.

José Manuel Cuartango Latorre

DE LINGVA ARAGONENSI. Revista de la Societat de Lingüística Aragonesa. [nº 2] Benàs-Graus, 2006.
ISSN: 1699-8359

La *Societat de Lingüística Aragonesa* publica su revista anual con un esfuerzo impagable para presentarnos artículos de interés sobre el aragonés, el benasqués, el gascón de montaña y el catalán noroccidental. La dificultad para encontrar revistas dedicadas a tales estudios, con este enfoque pirenaico, la hace única entre tanto despilfarro de papel como suponen los cientos de libros y revistas más glamurosos, de modas pasajeras.

Cuenta con varios apartados dedicados a estudios, reseñaciones, traducciones y etnotextos. Los etnotextos y las traducciones de libros dedicados al estudio de la problemática de las lenguas minorizadas y minoritarias son sin duda de un interés, cuando menos, goloso de conocer.

En este número se cuenta, además, con un apartado dedicado a las normas gráficas que empleará la revista para escribir el aragonés y benasqués, en las que ha participado este “reseñante” y que espera tengan un gran uso en pocos años.

Esperemos que el dragón ansotano que preside la portada de este número 2, a imagen y semejanza del primero y, quien sabe, de un tercero, siga velando para traernos este tesoro pirenaico.

José Manuel Cuartango Latorre

El sueño de los espejos, Joaquín Rubio Tovar, Madrid: Ediciones de la Discreta, 2007.
ISBN 978-84-96322-15-7

Madrid, o Madré, su ipsum ego, pentagrama(ton) y anagrama. Madré, madre y desecho, oposición binaria, cuna y sepultura: Madré/Mierda: *Madré olía intensamente a mierda*. Madré es el paisaje urbano y

sentimental en el que evoluciona José Carrasco, Pepe, *un albañil cabezota que se hizo policía*, ya con la prejubilación sobre su cabeza, que *no tiene aspiraciones*, que *se divorció hace años y ahora vive solo y no tiene amigos*, pero al que los compañeros aprecian, *porque siempre está dispuesto a echar una mano*. Pepe Carrasco tiene apellido de boxeador estrellado, y de periodista asesinado por agentes del CNI. Pepe es tan aficionado a la ornitología como Colombo a sus puritos rancios y los detectives de Bukowski al whiskey bourbon y la pornografía. Pepe practica la alabanza de aldea, los viajes infantiles al pueblo en los viejos trenes de Atocha, las casitas de la parte alta de la Castellana hace muchos años, el aire puro de los parques y boscajes varios donde atisba a los pájaros. Para este hombre melancólico, en fin, *los pájaros y el viento eran (...) lo más próximo al espíritu*, ver pájaros *era el único rasgo de espiritualidad que le quedaba en la vida*. Y, claro, el menosprecio de corte, de la que no sale, o sale lo menos posible, por no tener que volver a ella, por no volver a acostumbrarse a *aquel aire de mierda*, por no respirar con pulmones desinfectados el catalítico *olor a aceite quemado* que confiere a las ráfagas de viento su *peste característica*.

Entre el olor a mierda de la ciudad y la basura humana de la comisaría, atestada de sudores espesos, café pasado y ceniceros sucios, Pepe Carrasco trata de orientar sus investigaciones y su propia vida en el micro-planisferio común que reconocerán todos los que poseen el folletito de la red de metro de Madrid. En la andadura de Carrasco, que es también su vididura, abundan los lugares con nombre de parada de metro: Príncipe Pío, Antón Martín, Atocha, Quevedo, Moncloa... Pepe Carrasco es hombre cartográfico, le complace picar el compás en Madr é y trazar bucles hacia el exterior y, al tiempo que avanza, en todo, a tientas, también explora otros fueros (internos). Y otros lugares, que también tienen su pequeña intrahistoria, su presencia en ocasiones anodina y en ocasiones trascendente, desde el convento de Clarisas cabe San Blas, los archivos catedralicios de Toledo, la Biblioteca Nacional o el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, a la Discoteca Barrabás en

Vicálvaro, la Casa del Libro, la Cafetería Nebraska (donde solían recalar algunos señoritos de mi pueblo) o el inevitable VIPS.

El caso es que a Pepe Carrasco, un buen día, se le amontona la faena cuando la investigación de un robo se complica en una búsqueda repleta de vericuetos. El laberinto que se abre ante Pepe Carrasco pasa por investigar la desaparición de un misterioso profesor de universidad, don Augusto Lacanoz Arcanciel, y su irrupción, en buena medida involuntaria, en una trama esotérica y conspiranoica. El nombre del profesor desaparecido es clave y compendio de la *quête* emprendida por Pepe Carrasco, un crisol en el que se aquilatan los términos de lo áureo, el subconsciente lacaniano (¿con el mago de Oz?) y lo arcano. El ayudante de Pepe Carrasco, Manolín, uno más entre los muy celtibéricos nombres que pueblan la novela, ausente del trabajo durante más tiempo del reglamentario, se le aparece (podríamos decir) de repente, como iniciado en el mundo secreto que persigue Carrasco, y baliza su persecución y camino, como aquellos ermitaños de la ficción artúrica.

El misterio que todos los implicados en la trama tratan de desvelar reside en una cifra alquímica, un conjunto de saberes plasmados en manuscritos medievales, su tradición y su depósito a lo largo del tiempo. Como en las mejores novelas de Eduardo Mendoza, acaba por resultar (es un decir), que la receta mohosa de un plato de callos a la madrileña se halla entrelazada, por sinuosas circunstancias, con el destino de la humanidad. Servicios secretos, agencias estatales, grandes poderes políticos y científicos han comprobado, primero con incredulidad y después con pasmo y temor, que cálculos y operaciones alquímicas antiguas desembocaron en la constitución de un entramado de espejos de azogue (un mercurio especial, extraído en Delft) a través de los cuales está permitido el desplazamiento en el espacio y en el tiempo, en una suerte de proyección astral. No puedo por menos que recordar las palabras del Apóstol a los Corintios: *Ahora vamos como por medio de un espejo, confusamente.*

Todos aquellos que conocen las raíces del secreto deben ser eliminados o reducidos, y todos los rastros, acaparados y ocultados. Es

preciso salvaguardar, atesorar y limitar un poder que desafía a todas las leyes, que parece procurar la inmortalidad y que nace de la práctica de la alquimia. Tras de todo ello se azacanea Pepe Carrasco sin ver nada demasiado claro, a pesar de las turbias relaciones que acaban por intimar a todos aquellos que se cruzan en su vida e investigación con los peligrosos arcanos, incluida su ex-mujer, Teresa, maniática del rey Arturo y sus caballeros, que ahora es pareja sexual del poco escrupuloso jefe de los Servicios Secretos, frente a los cuales ni Augusto Lacanoz, ni el propio Pepe Carrasco pueden considerarse a salvo.

Dejo los detalles de la trama y el misterio al curioso lector de tan curiosa novela. Su causa eficiente, Joaquín Rubio Tovar, autor de un libro de cuentos de título letraherido, *El dolor de las cosas*, y que afila ahora su pluma en una nueva novela, es profesor de literatura románica en la Universidad de Alcalá de Henares. De tales títulos pudiera esperarse un talante erudito, que cabe desmentir desde la primera página; por no citar pasajes de poco encumbrado tono tales como *Nos vamos a cagar en ti y en tus putos muertos*. Este policiaco esotérico y muy hispánico juega a los registros con alucinante desenvoltura. En esta novela en la que la caspa del lenguaje y sus estereotipos (que no son, claro, del escritor) se encuentran a flor de piel, encontrará el lector noticia de asuntos tan diversos como los gorriones molineros, el médico y alquimista tolosano Felipe Elefante, que leyeron los dos Enriques de Villena, el histórico y el legendario, del propio Enrique de Villena, desde luego, sobre la escuela de Gembloux, manuscritos e impresos de toda laya, con modelo de cómo se elabora una descripción técnica, y hasta con información detallada (y muy útil para profanos) de cómo se ingresa y se solicita una consulta en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional. Las visitas a la universidad y los coloquios de Pepe Carrasco con el profesor Mauricio Espinama proporcionan sabrosísimos materiales para la chanza de las costumbres departamentales, el planto por una disciplina tan querida y fundamental como la filología románica, la alusión a grandes maestros –Luis García de Valdeavellano, Rafael (Lapesa)– y a otros nada insignes y despreciables, en clave para pocos.

El amor a los libros y a la disciplina son tan notables como la invención de la calle madrileña en la que habita Teresa, de nombre Honoré Champion (que, para los no romanistas es preciso indicar que se trata de una de las editoriales francesas de mayor peso en la edición de estudios y textos medievales). Pero el conocimiento profundo de los avatares medievales que posee Joaquín Rubio nunca atosigan ni escombran la naturalidad con que se desenvuelve el relato. Sus raíces son, en parte, las que alimentan *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco y, claro, el estudio del mismo autor titulado *De los espejos*, pero limpias de esa catarata catalográfica de la novela de Eco. No extraña que el personaje del Filólogo no lo desempeñe otro que un astuto chatarrero encumbrado a anticuario y tela de araña de bibliófilos. La novela de Joaquín Rubio, resabiada, plena de humor y de ironía, pero no de cinismo, no pretende impresionar al lector, ni sumergirlo en una trama trascendente. Ni siquiera, diría yo, presta excesiva atención a su desenlace, pues esta misma actitud y el registro desafiante de toda la narración es el mejor antídoto para quienes se fascinan por los *códigos* sin comprender el mensaje auténtico de la vida que consiste, entre otras cosas, en no dejarla pasar de balde. Aviso, pues, para licenciados Vidriera.

Juan Miguel Valero Moreno

Este primer volumen
de la revista *Hápax*
ve la luz merced a los desvelos
y el trabajo de muchas personas,
cuyos nombres
quedarán impresos en nuestra memoria.
Se acabó de editar
el 26 de abril de 2008,
festividad de San Isidoro de Sevilla,
patrón de Filosofía y Letras.



SIC ERAT IN FATIS

ISSN: 1988-9127