Con il patrocinio di

CUADERNOS AISPI. **Estudios de lenguas y literaturas hispánicas** es una revista científica con vocación internacional publicada por la Associazione Ispanisti Italiani, que acoge estudios sobre las lenguas, las culturas y las literaturas ibéricas e iberoamericanas. Se propone promover el debate académico entre investigadores, con la mayor profundidad científica, a partir de las tendencias emergentes del hispanismo internacional, tanto filológico-literario como lingüístico y traductológico.
Cuadernos AISPI tiene una periodicidad semestral. Cada número incluye una sección temática, alternativamente de Lengua o Traducción y de Literatura o Cultura, dedicada a temas de especial relevancia en las áreas interesadas, a cargo de un editor italiano y otro extranjero, de reconocido prestigio internacional.

La revista fue fundada en 2013 por la XIII Junta Directiva de la Asociación, compuesta por Pietro Taravacci, Maria Vittoria Calvi, Antonella Cancellier, Alessandro Cassol y Flavia Gherardi.

Associazione Ispanisti Italiani
c/o Instituto Cervantes
Via di Villa Albani 14/16
00198 – Roma
www.aispi.it

Direttrice
Renata Londero
Dipartimento di Lingue e letterature, comunicazione, formazione e società (DILL)
Università di Udine

Progetto grafico e impaginazione
Paola Turino

© 2023 Associazione Ispanisti Italiani
Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 316 del 17/11/2015
ISSN: 2283-981X

Edizione a stampa:
© 2023 LedizioniLediPublishing
Via Alamanni, 11 - 20141 Milano - Italia

Informazioni sul catalogo, sulle ristampe e per acquistare copie cartacee ed elettroniche dell'editore: www.ledizioni.it
Pubblicato secondo una licenza Creative Commons Attribuzione
Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

CUADERNOS AISPI

Estudios de lenguas y literaturas hispánicas

Revista semestral de la Associazione Ispanisti Italiani

DIRECTORA / EDITOR IN CHIEF
Renata Londero (Università di Udine)

CONSEJO DE DIRECCIÓN / GOVERNING BOARD
Giovanni Garofalo (Università di Bergamo)
Marco Presotto (Università di Trento)

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD
Sara Bani (Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)
Federica Cappelli (Università di Pisa)
Alessandro Cassol (Università di Milano)
Florencio del Barrio de la Rosa (Università Ca' Foscari di Venezia)
Stefano Neri (Università di Verona)
Veronica Orazi (Università di Torino)
Gianluca Pontrandolfo (Università di Trieste)
Raffaella Tonin (Università di Bologna)

SECRETARIAS DE REDACCIÓN
Flavia Gherardi (Università di Napoli "Federico II")
Giovanna Mapelli (Università di Milano)

EDITORES DE RESEÑAS
Felice Gambin (Università di Verona)
Luisa Chierichetti (Università di Bergamo)

COLABORADORES
Giuliana Calabrese (Università di Milano)
Angela Moro (Università di Pisa)
Andrés Ortega Garrido (Università di Bergamo)
Valentina Paleari (Università di Milano)

CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR / EDITORIAL ADVISORY BOARD
Pedro Álvarez de Miranda (Universidad Autónoma de Madrid)
Fausta Antonucci (Università di Roma III)
Beata Baczyńska (Uniwersytet Wrocławski)
Jean-François Botrel (Université Rennes 2)
Antonio Briz (Universitat de València)
Maria Vittoria Calvi (Università di Milano)
Antonella Cancellier (Università di Padova)
Giovanni Caravaggi (Università di Pavia)
Rocío Elena Caravedo Barrios (Pontificia Universidad Católica de Perú)
Ovidi Carbonell Cortés (Universidad de Salamanca)
Anne Cayuela (Université de Grenoble Alpes)
Guiomar Ciapuscio (Universidad de Buenos Aires)
Enrico Di Pastena (Università di Pisa)
Giuseppe Di Stefano (Università di Pisa)
Ángela Di Tullio (Academia Argentina de Letras)
Laura Dolfi (Università di Parma)
Francisco Domínguez Matito (Universidad de La Rioja)
Inés Fernández Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Isabel García Izquierdo (Universitat Jaume I – Castelló de la Plana)
Antonio Gargano (Università di Napoli "Federico II")
Folke Gernert (Universität Trier)
David Gies (University of Virginia)
Johannes Kabatek (Universität Zürich)
Elena Liverani (Libera Università di Lingue e comunicazione IULM – Milano)
María Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza)
Francisco Matte Bon (Università degli Studi Internazionali di Roma – UNINT)
José María Micó (Universitat Pompeu Fabra – Barcelona)
Estrella Montolío Durán (Universitat de Barcelona)
Gabriele Morelli (Università di Bergamo)
Francisco Moreno Fernández (Universität Heidelberg)
Elide Pittarello (Università Ca' Foscari di Venezia)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Claudio Rodríguez Fer (Universidad de Santiago de Compostela)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Aldo Ruffinatto (Università di Torino)
Maria Caterina Ruta (Università di Palermo)
Félix San Vicente (Università di Bologna – Forlì)
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)
Pietro Taravacci (Università di Trento)
Fernando Valls (Universitat Autònoma de Barcelona)

Diseño y maquetación
Paola Turino

SECCIÓN MONOGRÁFICA

Confluencias, intersecciones y desplazamientos en la cultura sefardí

EDITORAS

Alessia Cassani
Agnieszka August-Zarębska

Introducción 9

Davide Aliberti, Los fantasmas de la subjetivación.
La construcción de sí mismo y de los otros en la obra de Esther Bendahan 17
Cristóbal José Álvarez López, *La djudía salvada del konvento*:
traducción, adaptación y reescritura de una novela sefardí 35
Paola Bellomi, El eslabón perdido: la novela detectivesca sefardí y su vínculo
con la novela de caballerías. Una hipótesis 53
Shai Cohen, Identidad y conversión en el *Exemplar Humanae Vitae*
de Uriel da Costa 69
Tania María García Arévalo y **Doğa Filiz Subaşı**, Estudio de los préstamos
y glosas en las obras del autor estambulí del siglo XX Moiz Habib 85
Susy Gruss, La permeabilidad léxica del judeoespañol en contacto con el hebreo
moderno en el semanario *El Tiempo* 105
Marta Katarzyna Kacprzak, Ecos asquenazíes en las versiones sefardíes
de *Robinson Crusoe* 125
María Sánchez-Pérez, De la antigüedad greco-latina
a la Turquía sefardí de finales del XIX, pasando por Francia y España:
la fábula *La gallina de los huevos de oro* 145
Michael Studemund-Halévy, Plagio de traductores y traducciones eclécticas 161

SECCIÓN GENERAL

Daria Castaldo, Entre *visio* e *inventio*:
metáforas gongorinas en el cruce de antiguas y nuevas ciencias 175
Giovanna Fiordaliso, Un mundo posible (o imposible)
en *Cuento futuro* de Leopoldo Alas, Clarín 199
José Enrique López Martínez, El "toque de queda"
y la requisa de armas, y algunos reflejos en la literatura española del siglo XVI 219
José María Pozuelo Yvancos, La lengua de las cosas.
Significación metonímica de espacios y objetos en *Nada* de Carmen Laforet 241
Adrián J. Sáez, *Te vi, te vi, te vi*:
la fotografía en la poesía de Luis Alberto de Cuenca 261
Giulia Tomasi, El episodio del Endriago en dos traducciones al italiano
de *Amadís de Gaula* de Montalvo. Una mirada diacrónica 281

RESEÑAS

Alonso de Ercilla, *La Araucana*, edición crítica y estudio
de Luis Gómez Canseco (Ignacio García Aguilar) 305
Antonio Chas Aguión (ed.), *Corte y poesía en tiempos de los primeros
Trastámara castellanos: lecturas y relecturas* (Caterina Russo) 307
Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca* (Salomé Vuelta García) 310
Antonio Machado, *Poesie*, a cura di Matteo Lefèvre,
con testo spagnolo a fronte (Ida Grasso) 316
Laura Dolfi, *Un paese sognato: la Spagna di Vittorio Bodini* (Manuel Carrera Díaz) 319
Elena E. Marcello (coord.), *Umoristi spagnoli a teatro/1* (Rocío Luque) 323
Gracia Morales, *N.I. 12*, studio e traduzione
di Enrico Di Pastena (Giovanna Fiordaliso) 327
Andrea Baldissera; Paolo Pintacuda; Paolo Tanganelli (a cura di),
"*Con llama que consume y no da pena*".
El hispanismo integral de Giuseppe Mazzocchi (Francesca Ferri) 331

SECCIÓN MONOGRÁFICA

Confluencias, intersecciones y desplazamientos en la cultura sefardí

INTRODUCCIÓN

Alessia Cassani
Agnieszka August-Zarębska

Davide Aliberti, Los fantasmas de la subjetivación. La construcción de sí mismo y de los otros en la obra de Esther Bendahan
Cristóbal José Álvarez López, *La djudía salvada del konvento*: traducción, adaptación y reescritura de una novela sefardí
Paola Bellomi, El eslabón perdido: la novela detectivesca sefardí y su vínculo con la novela de caballerías. Una hipótesis
Shai Cohen, Identidad y conversión en el *Exemplar Humanae Vitae* de Uriel da Costa
Tania García Arévalo y **Doğa Filiz Subaşı**, Estudio de los préstamos y glosas en las obras del autor estambulí del siglo XX Moiz Habib
Susy Gruss, La permeabilidad léxica del judeoespañol en contacto con el hebreo moderno en el semanario *El Tiempo*
Marta Katarzyna Kacprzak, Ecos asquenazíes en las versiones sefardíes de *Robinson Crusoe*
María Sánchez-Pérez, De la antigüedad greco-latina a la Turquía sefardí de finales del XIX, pasando por Francia y España: la fábula *La gallina de los huevos de oro*
Michael Studemund-Halévy, Plagio de traductores y traducciones eclécticas

DOI 10.14672/1.2023.2174

INTRODUCCIÓN

Alessia Cassani (Università di Genova)
Agnieszka August-Zarębska (Uniwersytet Wrocławski)

La cultura sefardí ha sido desde siempre una encrucijada de influencias, de contaminaciones, de hibridaciones. Desde su expulsión de España en 1492, los judíos sefardíes se han dispersado por un vasto territorio (en particular la cuenca del Mediterráneo y el norte de África), han atravesado tierras, han fundado comunidades en países diferentes, se han adaptado a su lugar de asentamiento, pero siempre han mantenido su lengua y su cultura de origen. Su lengua, el judeoespañol, primero se formó en contacto con las lenguas y dialectos hablados en la península ibérica en la Edad Media, incluidos el hebreo y el árabe, y más tarde recibió elementos de los idiomas de sus lugares de asentamiento. También su literatura ha acumulado a lo largo de la historia influencias de otros sistemas literarios a través de la traducción, la adaptación, la imitación o desarrollando unos temas y motivos presentes en las culturas co-territoriales. Este número de *Cuadernos AISPI* se propone analizar las confluencias, las intersecciones, los desplazamientos (y otros conceptos sinonímicos empleados por los investigadores) que han caracterizado y siguen caracterizando a la cultura sefardí, su lengua y su literatura, como consecuencia de su historia tan compleja.

El estudio de la(s) cultura(s) judía(s) requiere un atento balanceo entre una perspectiva que intente advertir sus variedades locales –producidas en contacto con las culturas co-territoriales, susceptibles de cambios e influencias– y un enfoque que no pierda de vista su núcleo común, independiente de las diferencias regionales, relacionado con el judaísmo y con la historia compartida en la Antigüedad[1]. Según escribe Eugenia Prokop-Janiec:

> La investigación de la cultura de la diáspora, vista desde una perspectiva holística, debe conciliarse con el estudio de las diversas culturas locales de la diáspora. La lógica de probar la autonomía, la separación y las fronteras permanentes debe combinarse con la lógica de señalar lazos y lugares comunes, reconociendo las fronteras como permeables y porosas (Prokop-Janiec 2013: 17)[2].

1 Sobre las complejidades de la periodización y la geografía de la(s) cultura(s) judía(s) cfr. por ejemplo Rosman 2009: 15-29.

2 Traducción de A.A-Z.

Hace tiempo ya que se ha dejado de percibir la cultura judía de acuerdo con el modelo de la insularidad e impermeabilidad. Se reconocen las transferencias y los influjos que surgen de su convivencia en el mismo territorio con otras culturas y que son un fenómeno natural en este contexto. Algunas actitudes metodológicas, o, como sugiere Rosman (2011: 126), más bien ideológicas, solían considerar la receptividad y la apertura a la influencia como una marca de debilidad, dependencia, pasividad y carencia, es decir, evaluaban estos fenómenos de manera negativa. Según ellas la cultura que recibe influjos está "endeudada" con respecto a las otras. No obstante, hay posturas –para dar un ejemplo, la teoría de polisistemas de Itamar Even Zohar (1997 [1990])– que proponen considerar las influencias como mutuas y multidireccionales, producidas en distintos niveles del proceso de interacción. De esta manera, permiten eludir la percepción de las culturas en contacto a través de las lentes de jerarquía y subordinación (Prokop-Janiec 2013: 17-18). Esta mirada es la que quisiéramos plantear en este monográfico ya que toma en consideración la heterogeneidad y, a la vez, la autonomía de la cultura sefardí; acentúa su apertura, profundiza en los mecanismos de interferencia entre sistemas (o polisistemas) colindantes y considera la transferencia cultural como un proceso natural relacionado con la variabilidad de las sociedades y culturas. Siguiendo la perspectiva metodológica asumida por Eugenia Prokop-Janiec en su estudio *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty* (Polish-Jewish Borderlands. Topographies and texts, 2013), e intentando desplazarla a otro ámbito cultural, a la hora de conceptualizar las regularidades y patrones presentes en el mundo sefardí comprobamos la utilidad y la eficacia de los conceptos de *Jewish frontier* de Sender L. Gilman, *Cultural junction* de Benjamin Harshav, *the Third Space* de Homi Bhabha o *contact zone* de Mary Louse Pratt (Prokop-Janiec 2013: 15-43).

Paloma Díaz-Mas en el reciente ensayo *Libros, lecturas y lectores sefardíes* (2020) –después de más de treinta años de la publicación de su manual *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura* (1986)[3]– vuelve a compendiar lo más importante que se ha descubierto sobre la lengua judeoespañola y su literatura. Seis veces utiliza en él la palabra "influencia(s)" en los contextos que se ven en los siguientes pasajes (citamos solo los más representativos):

> Esa *koiné* fue evolucionando internamente y adquiriendo préstamos e influencias de otras lenguas (del turco, griego, árabe, de las lenguas balcánicas, del italiano), dando origen a lo que llamamos judeoespañol, la lengua de los judíos sefardíes (Díaz-Mas 2020: 69).

3 Incluso hoy este libro sigue siendo considerado un punto de referencia obligatorio para los estudiantes y los especialistas de estudios sefardíes.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 9-16
ISSN 2283-981X

> Sin embargo, no empezó a producirse masivamente literatura profana en judeoespañol hasta la segunda mitad del siglo XIX, y ello sucedió por influencia de la cultura occidental (99).
>
> En las escuelas de la Alliance la enseñanza se impartía en francés, lo que facilitó el acceso de los sefardíes a la cultura occidental a través de la francesa y, como consecuencia, produjo una fuerte influencia de la literatura francesa en la literatura en judeoespañol (101).
>
> [...] la adopción de nuevos sistemas gráficos (se abandona el uso de la grafía en caracteres hebreos para escribir en alfabeto latino o cirílico, según los países) y la influencia de las literaturas nacionales en la literatura sefardí (102).
> Estos son los hilos que en los últimos años siguen siendo el centro de atención de los investigadores del área de estudios sefardíes. Los artículos incluidos en este monográfico también los desarrollan, teniendo como base de análisis un texto literario: tratados religiosos, fábulas, novelas, novelas cortas, cuentos y escritos periodísticos. El marco temporal y espacial es bastante amplio, ya que se trata de obras escritas entre 1640 y 2007 tanto en la diáspora primaria como en la secundaria[4].

La lengua de escritura es principalmente el judeoespañol, pero también el español (en el texto más reciente) y el latín (en el más antiguo), lo cual es espejo del multilingüismo típico de los sefardíes, o por lo menos de algunas de sus facetas. Casi igual de amplio es el marco geográfico que comprende Ámsterdam en la diáspora occidental; Salónica, Xanti y Constantinopla en la diáspora oriental; así como España e Israel en la diáspora secundaria. Por eso, leer los artículos de este monográfico significa también desplazarse por los lugares más emblemáticos de la diáspora sefardí: el norte de África (tierra de origen de Esther Bendahan), los Países Bajos (adonde emigró Uriel da Costa), los países del antiguo imperio otomano (Grecia, Turquía, Bulgaria) e Israel.

No es casual que, al buscar las posibles confluencias y las intersecciones de la cultura sefardí con otras culturas, la mayoría de los autores que contribuyen al presente volumen se centren en los llamados "géneros adoptados"[5], porque en ellos

4 El término de la diáspora primaria se refiere a las regiones en las que los sefardíes vivían después de la expulsión de la Península Ibérica, mientras que la secundaria se formó a finales del siglo XIX y en el XX, cuando los judíos por motivos sociopolíticos y económicos migraron de sus países a nuevos lugares de asentamiento (Díaz-Mas 1986: 55 y 84-93).

5 En las letras sefardíes se suele distinguir entre géneros patrimoniales y géneros adoptados. Los primeros son los géneros tradicionales sefardíes, de ascendencia judía o española, como las traduccio-

es donde se ve claramente que los judíos españoles necesitaban abrirse a los flujos y las transferencias culturales provenientes de distintas direcciones. Estos caminos, puertas de contacto, perforaciones se producían en las áreas en las que el mundo sefardí empezaba a experimentar su estancamiento o la insuficiencia de los moldes establecidos y bien conocidos que, no obstante, no respondían a las nuevas necesidades de una sociedad en proceso de cambio. La proliferación de estos géneros se vincula con el desarrollo de la prensa, siendo la novela, o sea, el *romanso*, el caso más peculiar y patente. La mayoría de los estudios de este monográfico se centran en obras que pueden calificarse dentro de esta categoría.

Cristóbal José Álvarez López trata de la novela, todavía inédita, *La djudía salvada del konvento*, publicada por entregas en el periódico sefardí *El Progreso*, editado en Grecia, a partir de 1924. Es la historia de "una judía que fue bautizada en secreto por la comadrona cristiana que atendió a su madre en el parto y, tras ser arrancada de los brazos de sus padres, fue encerrada en un convento de la ciudad de Córdoba". Se trata de una traducción/adaptación, o lo que Olga Borovaya (2003) llama una re-escritura (*rewriting*), de una obra alemana, procedimiento habitual en la literatura sefardí, como se ve también en el ensayo de Marta Kacprzak, que analiza las cuatro versiones judeoespañolas de *Robinson Crusoe* publicadas en aljamía hebraica a finales del siglo XIX o a principios del siglo XX. La estudiosa destaca las diferencias entre ellas, la influencia de las versiones azquenazíes en las sefardíes y el proceso de judaización del texto. Esta última es una práctica bastante difundida en las novelas adaptadas o traducidas de otras lenguas al judeoespañol, con el fin de crear una obra literaria adecuada al público al cual se dirige, eliminando las referencias cristianas y aumentando las judías, por ejemplo, acentuando las referencias al *Tanah*, la Biblia hebrea, a menudo con fines educativos y moralizadores.

De novela se ocupa también el ensayo de Paola Bellomi, pero en este caso del tipo policíaco. La autora enmarca este subgénero en la evolución de la novela sefardí, intentando trazar una interesante comparación entre este y la novela de caballería de la tradición española, basando su teoría en tres pilares comunes a los dos géneros: el hecho de ser *best-sellers*, la serialización y la adaptación. Además, ubica este fenómeno en el contexto más amplio de la cultura otomana.

Otra traducción/adaptación, pero esta vez de un cuento mucho más antiguo, es la que trata María Sánchez-Pérez en su ensayo sobre "La gallina de los huevos de oro", conocidísima fábula que desde la antigüedad greco-latina viaja "hasta la

nes de la Biblia, la literatura rabínica, el refranero, el romancero, la copla, el cancionero, el cuento popular. Los géneros adoptados, en cambio, son los que surgieron a finales del siglo XIX, con la modernización de las comunidades sefardíes, a imitación de las culturas occidentales: la novela, el periodismo, la poesía de autor (sobre el tema cfr. Romero 1992: 22 y Díaz Más 1986: 153-212).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 9-16
ISSN 2283-981X

prensa sefardí de finales del siglo XIX en Turquía, pasando por la tradición francesa (siglo XVII) y la española (siglo XVIII)".

Davide Aliberti también trata del género de la novela, pero desplazándose en la contemporaneidad. El autor analiza tres obras de Esther Bendahan, intelectual bastante conocida en España por los cargos culturales que ocupa y por su producción literaria. Bendahan es la única autora en este monográfico que escribe en castellano y la única originaria del norte de África (es tetuaní). El texto de Aliberti investiga sobre las estrategias narrativas de construcción del yo que la autora emplea, indispensables, tanto en la ficción como en la realidad, para unificar una personalidad compuesta y rica como puede ser la de una mujer que se siente judía, española, marroquí, sefardí e incluso más que todo esto, ya que, según sus palabras, "quizás en eso consiste la modernidad".

Se aparta un poco de los demás, a nivel temático, el artículo de Shai Cohen, que trata de "una familia criptojudía en Portugal y su transición a sefardíes en el Ámsterdam del siglo XVII", y en particular del famoso *Exemplar Humanae Vitae* de Uriel da Costa, "uno de los textos autobiográficos más reveladores, en el que se refleja esta milenaria dicotomía entre iglesia y sinagoga". Es curioso que las cuestiones de identidad ocupen un lugar central en este estudio, sobre el texto más antiguo de los analizados en este monográfico, y en el de Aliberti, que, en cambio, se ocupa de los textos más recientes.

Volviendo a la narrativa, Doğa Filiz Subaşi y Tania García Arévalo quieren recuperar la figura de Moiz Habib, compositor otomano de *romansos* y cuentos, con una breve pero prolífica trayectoria literaria (1921-1931). Las autoras realizan un pormenorizado análisis lingüístico de algunos textos escogidos, con particular atención a los préstamos y a las glosas. Su estudio pone de manifiesto el hecho de que a la hora de rastrear las distintas direcciones de transferencias culturales hace falta analizar no solamente los rasgos formales, el temario o las ideologías expuestas en las obras, sino también sus características lingüísticas. El judeoespañol como lengua de fusión es producto del contacto de las lenguas co-territoriales. A lo largo de su historia cambia la frecuencia y la visibilidad de sus distintos componentes. Por ejemplo, en la producción de Habib llama la atención sobre todo la presencia de numerosos préstamos del francés y un menor número de vocablos de origen turco, los últimos especialmente, en las glosas. La propia tradición de las glosas, arraigada en la literatura judeoespañola, es consecuencia de la condición de ser una lengua de fusión (García Moreno 2010). Los cuentos de Habib reflejan además otra influencia ejercida por la cultura mayoritaria en la sefardí, es decir el cambio obligatorio –impuesto en la República turca por la ley de 1928– del alefato al alfabeto latino. Las autoras toman en consideración sus textos publicados en cada uno de estos sistemas

de escritura intentando hacer un primer acercamiento comparativo.

Un análisis lingüístico pormenorizado es también el que realiza Susy Gruss, que se adentra en otro género "adoptado": el periodismo, en concreto en la revista *El Tiempo*, semanario político y literario que se publicó en judeoespañol en Tel Aviv a partir de 1950. La autora lleva a cabo un atento estudio de la lengua judeoespañola utilizada en esta publicación, también en relación con la lengua nacional, el hebreo. Las dos lenguas representan el equilibrio, a veces difícil, entre la formación de un nuevo estado con una lengua nacional, impulsada por los fundadores (el hebreo) y la necesidad de mantener una identidad propia, escribiendo en la lengua de su tradición (el judeoespañol). La política lingüística del estado muy pronto dejó su huella en la estructura del judeoespañol periodístico de los inmigrantes a Eretz Israel.

A raíz de lo dicho, no debe sorprender que en este monográfico, de carácter literario, se encuentren artículos que insisten en la dimensión lingüística (Gruss, Arévalo y Subaşi). La misma observación atañe a los estudios de enfoque traductológico (Studemund-Halévy, Kacprzak, Álvarez López, Sánchez-Pérez). El campo de la traducción es el que por su naturaleza se ocupa de las transferencias culturales, intercambios e intersecciones.

Además, la traducción de obras extranjeras, en la época en cuestión (finales del siglo XIX y comienzos del XX), sirvió también para llenar un vacío, ya que, como ya hemos mencionado, la literatura en judeoespañol carecía de obras adecuadas al gusto de los lectores modernos, con lo cual los intelectuales recurrieron a la literatura extranjera, traduciendo y adaptándola, para satisfacer las nuevas exigencias culturales de su público (August-Zarębska, Cassani 2021: 181-190) y formar o divulgar nuevos modelos de comportamiento, en gran parte también importados de la cultura occidental. Como bien explica Michael Studemund-Halévy en la contribución que cierra este monográfico, este proceso acarreó también una radical revitalización de la lengua judeoespañola. El estudioso, además, nos deja con una reflexión de amplio alcance y algo provocativa sobre el valor de la literatura sefardí, el papel de la traducción y de la adaptación en su canon y las tipologías traductivas más frecuentes. Su artículo plantea asimismo la cuestión dialéctica de la apertura o la creatividad frente a la pasividad, la receptividad y la dependencia relacionadas con la transferencia, la imitación y la importación de modelos. Los análisis de la literatura traducida o adaptada resultan de suma importancia en el ámbito de los estudios sefardíes, puesto que, citando a Jeffrey Shandler (2006: 92), "la cultura judía en la traducción no se pierde, sino que se encuentra" ("in translation Jewish culture is not lost but found"), incluso se puede afirmar que, dependiendo de las circunstancias, se reencuentra, se recupera o, en otros momentos, se construye o reconstruye a sí misma.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 9-16
ISSN 2283-981X

Bibliografía citada

August-Zarębska, Agnieszka; Cassani, Alessia (2021), "*La Deskonsolada* de Benjamin Barbé en el contexto de la narrativa sefardí", *Benjamin Barbé, La Deskonsolada*, eds. M. Studemund-Halévy; Doğa Filiz Subaşi. Barcelona, Tirocinio: 175-198.

Borovaya, Olga (2003), "The Serialized Novel as Rewriting: the Case of Ladino Belles Lettres", *Jewish Social Studies*, 10 (1): 30–68. <http://www.jstor.org/stable/446766>

Díaz-Mas, Paloma (1986), *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras.

Díaz-Mas, Paloma (2020), *Libros, lecturas y lectores sefardíes*, Madrid, CSIC.

Even-Zohar, Itamar (1997 [1990]), *Polysystem Studies, Poetics Today* (special issue), 11 (1).

García Moreno, Aitor (2010), "Glosas frescas en *La hermosa Hulda de España* (Jerusalén, 1910)", *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: Identidad y mentalidades*, eds. Paloma Díaz-Mas; María Sánchez Pérez. Madrid, CSIC: 75–85.

Prokop-Janiec, Eugenia (2013), *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty.* Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Romero, Elena (1992), *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Mapfre.

Rosman, Moshe (2009), "Jewish History across Borders", *Rethinking European Jewish History*, eds. Jeremy Cohen; Moshe Rosman. London, The Littman Library of Jewish Civilisation, Liverpool University Press: 15-29.

Rosman Moshe (2011 [2007]), *Jak pisać historię żydowską?* [*How Jewish is Jewish History?*], trad. Agnieszka Jagodzińska. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Shandler, Jeffrey (2006), *Adventures in Yiddishland. Postvernacular Language and Culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

Alessia Cassani es doctora en Estudios hispanoamericanos por la Universidad de Génova y profesora de literatura española en la misma Universidad. Sus campos de investigación actuales son el exilio republicano español en América Latina (*Ci portarono le onde. José Moreno Villa poeta tra modernismo, avanguardia ed esilio*, Padova, Cleup, 2012) y la literatura sefardí contemporánea (*Una lengua llamada patria. El judeoespañol en la literatura sefardí contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 2019; *Sentieri di parole. Studi sul mondo sefardita contemporaneo*, Firenze, Giuntina, 2019). Su último volumen publicado es la traducción al italiano de la novela *Tela di cipolla* (Napoli, Guida, 2021) de la escritora mexicana sefardí Myriam Moscona.
alessia.cassani@unige.it

Agnieszka August-Zarębska se graduó en estudios hispánicos y es doctora en literatura comparada por la Universidad de Wrocław en Polonia. Es profesora de literatura y cultura sefardí en el Departamento Taube de Estudios Judíos de la Universidad de Wrocław, donde también imparte clases

de judeoespañol. Sus campos de investigación abarcan la poesía comparada española y polaca (*Poesía y realidad. Las epifanías poéticas de Jorge Guillén y Czesław Miłosz*, 2006, en polaco), la literatura sefardí contemporánea en el contexto de la postvernacularidad y la literatura infantil judeoespañola y sefardí. Escribe poesía en polaco (*Po jej wewnętrznej stronie*, Cracovia, 2021). Además, ha hecho incursiones en la poesía en judeoespañol con poemas que fueron publicados en *Aki Yerushalayim* (2022) y *Licencia Poética* (2023).

agnieszka.august-zarebska@uwr.edu.pl

CUADERNOS AISPI 20 (2022): 9-16
ISSN 2283-981X

DOI 10.14672/1.2023.2175

DAVIDE ALIBERTI

LOS FANTASMAS DE LA SUBJETIVACIÓN. LA CONSTRUCCIÓN DE SÍ MISMO Y DE LOS OTROS EN LA OBRA DE ESTHER BENDAHAN

Università di Messina

Resumen

La presente contribución está centrada en tres novelas de la autora sefardí Esther Bendahan, *Deshojando alcachofas* (2005), *Déjalo, ya volveremos* (2006), y *La cara de Marte* (2007). El objetivo del artículo es analizar cómo, a través de esas obras, la autora recorre el proceso de construcción de sí misma como sujeto, releyéndolo desde perspectivas diferentes y estableciendo una relación dialéctica entre su autoimagen y su heteroimagen.

palabras clave: autoimagen, heteroimagen, subjetivación, sefardíes, Esther Bendahan

Abstract

The ghost of subjectivation. The construction of self and others in the work of Esther Bendahan

The present contribution focuses on three novels by the Sephardic author Esther Bendahan, Deshojando alcachofas *(2005),* Déjalo, ya volveremos *(2006), and* La cara de Marte *(2007). The aim of the paper is to analyze how, through these works, the author retraces the process of construction of herself as a subject, rereading it from different perspectives and establishing a dialectical relationship between her self-image and her hetero-image.*

keywords: self-image, hetero-image, subjectivation, Sephardic Jews, Esther Bendahan

Recibido: 5 de julio de 2022
Aceptación definitiva: 15 de diciembre de 2022

1. Introducción. Una trilogía de la identidad

Entre los años 50 y 60 del siglo XX muchas familias judías, históricamente implantadas en territorios árabes, decidieron emigrar a Israel, o a otros países europeos y americanos, abandonando sus residencias tradicionales y dejando las juderías de sus naciones de origen vacías. El conjunto de razones que impulsaron ese fenómeno es conocido: el nacimiento del Estado de Israel en 1948, la Guerra de los Seis Días en 1967, y la guerra del Yom Kippur en 1973, entre otras, incrementaron progresivamente la hostilidad de la población musulmana hacia los judíos, acusados de ser traidores vinculados con el nuevo Estado judío (Bensoussan 2019: 435-73).

En el Norte de África, hasta 1956, la presencia francesa y española (en Marruecos) había tranquilizado a las comunidades judías que, después de la independencia, empezaron a sentirse desprotegidas. Con respecto a Marruecos, después de su ingreso, en 1958, en la Liga Árabe, los judíos experimentaron un sentimiento creciente de inseguridad, exacerbado por la decisión del Gobierno de denegarles el pasaporte y, por consiguiente, la posibilidad de salir legalmente del país (Taïeb-Carlen 2010: 114). Esta situación se mantuvo hasta 1961, cuando después de la muerte del rey Mohammed V, su hijo primogénito, Hassan II, restableció el derecho de los judíos a emigrar. Se produjo entonces un éxodo masivo de judíos, que continuó a lo largo de toda la década siguiente y que vació casi del todo las juderías marroquíes (Chouraqui 1968: 269-70).

En este contexto histórico nació, en 1964, Esther Bendahan, en una familia de judíos sefardíes de Tetuán, que en 1971 decidieron emigrar a Madrid. La autora llegó a España con 7 años, y no volvió a visitar su ciudad natal hasta los años 2000. En España vivió en persona los últimos años del franquismo y la transición democrática. Una época en la que las comunidades judías, que hasta entonces habían vivido ocultas, empezaron a gozar de los primeros derechos (Aliberti 2018: 165-97). A nivel social, además, la imagen del judío comenzó a desprenderse lentamente de aquellos atributos estereotipados que el antijudaísmo tradicional le había estado asignando durante siglos, y que había hecho que los judíos se parecieran más a personajes de ficción que a personas reales. Los acontecimientos históricos de aquellos años influyeron en la formación de la autora, quien, a lo largo de toda su infancia y adolescencia, tuvo que lidiar con una constante sensación de alteridad –que aquí se refiere, por un lado, al conjunto de sensaciones que se experimentan frente al Otro, y, por otro lado, a la construcción de un sentido de pertenencia a un colectivo o a un grupo cultural en el que el sujeto se pueda identificar (Evans 2006: 136)–. Esa sensación, que constituye una etapa esencial

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 17-34
ISSN 2283-981X

para la construcción del "sí mismo", es una experiencia plural, porque pasa a través de la construcción de múltiples otros con quienes el sujeto tiene que negociar su identidad. Esta última, por su parte, es un proceso dialéctico basado principalmente en el binomio identificación-diferenciación, mediante el cual el sujeto se incluye en una serie de categorías y se excluye de otras (Chihu Amparan 2002: 5). En otras palabras, la alteridad dota al ser humano de identidad, porque es el otro quien construye el yo (Lévinas 1997: 207).

Por lo que concierne a Esther Bendahan, las diferentes formas de "ser otro" que experimenta se resumen esencialmente en ser mujer, judía e inmigrante, tres dimensiones que la autora nunca ha dejado de explorar a través de su extensa producción literaria. La presente contribución se centra en tres de sus novelas, publicadas entre 2005 y 2007, que a nuestro parecer podrían formar una trilogía de la identidad. Mediante esta trilogía, Bendahan pone en escena el proceso de construcción de sí misma, instaurando una relación dialéctica entre los diferentes otros que la componen. Para referirnos a este proceso recurriremos al concepto de subjetivación, que alude precisamente a la construcción del sujeto (Foucault 1983: 241-57).

Las tres novelas que vamos a analizar son *Deshojando alcachofas* (Seix Barral, 2005), *Déjalo, ya volveremos* (Seix Barral, 2006), y *La cara de Marte* (Algaida, 2007). En estas tres obras emergen, entre otros, tres personajes femeninos muy similares que, a pesar de tener nombres diferentes, parecen compartir el mismo pasado, la misma personalidad y hasta el mismo aspecto físico. Estos tres personajes representan tres diferentes momentos de la vida de la autora, esto es, tres etapas distintas de su proceso de subjetivación. A través de su trilogía de la identidad la autora vuelve así a recorrer el proceso de construcción de sí misma como sujeto, analizándolo desde perspectivas diferentes. La subjetivación se vuelve por lo tanto un fantasma que, en palabras de Derrida, siempre está por (re)aparecer, relacionado tanto con el pasado como con el porvenir (Derrida 1996: 24-27).

Por medio de las protagonistas de sus novelas, Bendahan cuestiona su alteridad asumiendo el punto de vista de sí misma como madre, como hija, como amiga, como amante, y también como doméstica. Estas múltiples representaciones impulsan a la autora a crear un diálogo entre su autoimagen –su propia representación de sí–, y la heteroimagen –la representación de sí que hacen los otros–, en un proceso de disección y reensamblaje de su historia e identidad. El objetivo de la presente contribución es analizar ese proceso, destacando el hilo que une a las tres novelas y que sólo se manifiesta en su totalidad al combinar las tres obras, deconstruyéndolas y reconstruyéndolas –como hace la autora con sus propios recuerdos– para que puedan leerse como una sola narración.

Existen ya, hoy en día, unos cuantos estudios sobre la obra de Esther Bendahan. En particular, Daniela Fresler (2021) analiza tres obras de la autora: *Soñar con Hispania* (2002), *Déjalo, ya volveremos* (2006) y el cuento *Condecoración* (2016), centrándose en la representación del "retorno a Sefarad", uno de los mayores tópicos en la literatura sefardí. Adolfo Campoy-Cubillo (2012), en cambio, analiza *Soñar con Hispania* (2002), *Deshojando alcachofas* (2005), *Déjalo, ya volveremos* (2006) y *La cara de Marte* (2007), centrándose más detenidamente en estas dos últimas novelas para analizar la relación de las protagonistas con su identidad diaspórica[1]. Sin embargo, nunca hasta ahora se habían analizado las tres novelas –*Deshojando alcachofas* (2005), *Déjalo, ya volveremos* (2006) y *La cara de Marte* (2007)– como si fueran diferentes piezas de una misma representación del proceso de construcción del sí mismo de la autora.

2. El proceso de subjetivación. Entre autoimagen y heteroimagen

Como apunta Daniela Fresler, Esther Bendahan escribe desde la perspectiva de un sujeto que ha vivido en su propia piel "la experiencia judía", y la transmite a la España actual:

> Her lived experience of exile, dislocation, and continuous cultural negotiation as a Sephardi Jewish woman living in Spain occupy a central place in Bendahan's work as a fiction writer. In her fiction, we can also find traces of her experience as a sort of informal cultural mediator or translator, in a figurative sense, of Jewish cultural and religious traditions in present-day Spain. In her capacity as director of cultural programming at the Centro Sefarad-Israel since its inauguration in 2007, she has played a key role in facilitating dialogues between Spain's Jewish community, the general Spanish public, and representatives of the Spanish state (Fresler 2021: 347).

De hecho, como indicamos anteriormente, la autora vivió su adolescencia y juventud entre finales de 1970 y principios de 1980, una época en la que el judaísmo español empezó a adquirir una mayor visibilidad en el espacio público. El 24 de enero de 1985, por ejemplo, empezó a transmitirse en el canal La 2 de la Televisión Española *Tiempo de creer*, el programa que dio voz por primera vez a confesiones minoritarias como el judaísmo y el islam. En particular, el espacio

1 El tema de la identidad en *Déjalo, ya volveremos* ha sido analizado también por Christina Liebl (2011), mientras que Marcos Fábio de Faria (2013) se ha centrado en el proceso de integración en España de la joven protagonista de la novela, Reina.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 17-34
ISSN 2283-981X

dedicado al judaísmo fue titulado *Shalom*, y fue dirigido por Benito Baruj Garzón (ex director de la Comunidad Judía de Madrid y Gran Rabino de Madrid entre 1968 y 1978) y codirigido por Esther Bendahan. A partir de 2005, la escritora fue nombrada directora del programa, cargo que ocupó hasta 2008 cuando decidió dejar la dirección de *Shalom* para dedicarse exclusivamente a su nuevo oficio de directora cultural del Centro Sefarad-Israel. Este último, fundado en Madrid en 2007, nació con el objetivo de difundir la cultura judía en España y fortalecer los lazos culturales con Israel. Desde su ingreso en la institución madrileña, la trayectoria profesional de Bendahan se ha centrado en la divulgación de la cultura judía en España (Fresler la define una mediadora cultural informal), una actividad que sigue desempeñando también a través de sus novelas, en las que los ritos y las tradiciones judías se muestran al lector con una naturalidad y sencillez que es posible sólo gracias al juego de miradas y perspectivas cruzadas sobre el otro.

Bendahan publica en 2005 su primera novela en solitario[2], *Deshojando alcachofas*, con el objetivo de "entablar un diálogo, que resultó imposible, con mi madre para que entendiera mis percepciones acerca del arte, del sexo y de la amistad. Todo lo que quería que ella supiese está en mis escritos, entre las páginas del libro" (Intxausti 2005). El impulso que la empuja a escribir su primera novela es entonces la necesidad de explicar a su madre, frente a la trágica eventualidad de su deceso, todo lo que hasta entonces no había podido decirle. Los traumas fortalecen el deseo de individuación, es decir de percibirse a sí mismo como un sujeto con una historia particular, e impulsan a la reflexión sobre el yo (Luciani 2014: 7). De hecho, cuando la madre de la autora, igual que la madre de Teli, una de las protagonistas de la novela, tuvo que enfrentarse a una enfermedad muy grave, la autora reconoce –quizás por primera vez– la necesidad de dar testimonio de su experiencia[3], "porque venimos de un mundo que desaparece y hay una necesidad de contar, de dejar escrita la vida de otros, las emociones y la historia porque, si no se hace, nuestra generación es como si no existiera" (Herva 2006a). Esther siente la necesidad de dejar escrita su vida, pero también la de los otros, y es por esta razón que "Los personajes están creados con pinceladas de elementos, situaciones y aspectos del carácter de mujeres que han pasado por mi vida, algunas de ellas muy cercanas a mí" (Intxausti 2005). Se trata entonces de una novela

2 En 2002, junto con la escritora israelí de origen chileno Ester Benari, Bendahan había publicado *Soñar con Hispania* (Ediciones Tantín), una novela sobre la búsqueda identitaria a partir de una investigación genealógica.

3 Como afirma Marie-Christine Bornes-Varol, la necesidad de dar testimonio de la propia experiencia se ha apoderado también de otros géneros ajenos a la autobiografía, como la novela de ficción, donde se han introducido elementos autobiográficos (Bornes-Varol 2004: 233-60).

compuesta por fragmentos autobiográficos recogidos, reensamblados y luego deshojados hasta llegar a su esencia, como recuerda el título mismo de la obra, *Deshojando alcachofas*, que es "una metáfora de la vida, una aventura en la que todos somos extranjeros, ya que es necesario deshojar varias capas para llegar finalmente al corazón, al interior, y encontrar la verdadera identidad" (Intxausti 2005). Es a partir de esa primera novela que la autora empieza la revisión y representación a través de la escritura de su experiencia vital y vivencial[4].

Deshojando alcachofas retrata la vida de dos mujeres judías, Teli y Sara, de la criada dominicana de Teli, Daniris, y de un mendigo, Juan. Teli, que es pintora[5], debe enfrentarse a la enfermedad de su madre, y paralelamente ayudar a su mejor amiga Sara a descubrir si su marido la engaña. Teli se ve a sí misma como una española "normal", y nunca ha aceptado la decisión de su madre de perpetuar las costumbres sefardíes. Los sentimientos ambivalentes de Teli hacia su identidad judía revelan una dolorosa hibridez en la que una parte lucha por deshacerse de la otra.

La búsqueda del hipotético amante de Sara lleva a las dos amigas a una casa abandonada que, de repente, se ve rodeada por un grupo de adolescentes enfurecidos. Según Adolfo Campoy-Cubillo, el encuentro con la multitud amenazante tiene un efecto liberador para Teli, que finalmente comprende que la identidad cultural no es sólo una elección personal, sino también un fenómeno social: la multitud, indiferente a sus propias deliberaciones, la nombra. Teli puede elegir si ser o no una judía magrebí, pero la multitud siempre la considerará diferente (Campoy-Cubillo 2012: 86).

En esa primera novela se nota el contraste entre una heteroimagen fija, decidida por los otros, que la protagonista no puede cambiar, y una autoimagen fluida que, como veremos, no consigue elegir entre dos identidades rígidas, la española y la sefardí, sintiéndose más cómoda en el espacio entre las dos. La novela está narrada en primera persona por los diferentes protagonistas, y cada uno de ellos nos ofrece una perspectiva nueva sobre los hechos y, sobre todo, sobre los demás.

4 El fuerte componente autobiográfico y las intenciones de la autora inducen a situar la trilogía de la identidad en el ámbito de la autoficción, puesto que "[…] la autoficción pretende descubrir los orígenes, la identidad, la verdad del sujeto […]" (Gasparini 2008: 231). Sin embargo, Bendahan siempre se ha referido a estas obras como a novelas, hablando de autoficción sólo con relación a una obra futura que aún no ha publicado (García Rojas 2019).

5 La afición de Bendahan hacia la pintura es confirmada por los numerosos artículos sobre pintores judíos publicados por la autora en *Raíces. Revista judía de cultura*: "Avigdor Arikha", 41 (1999): 10-11; "La pintura magnética de Aron Cohen 'Balony'", 33 (1997): 10; "Marc Chagall: la realidad soñada de Moyshe Segal", 38 (1999): 11-14; "Mil Lubroth o la pintura de la huella", 43 (2000): 11-12; "Ronald B. Kitaj, pintor de la Diáspora", 35 (1998): 13-14; "Yaacov Agam, arte y oración en movimiento", 34 (1998): 21-22.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 17-34
ISSN 2283-981X

La voz más frecuente es la de Teli, el alter ego de Esther Bendahan: las dos son mujeres judías, sefardíes, nacidas en Tetuán y emigradas a España muy jóvenes. Teli, además, comparte muchos rasgos físicos, de carácter y biográficos con las protagonistas de las dos novelas siguientes, Reina de *Déjalo, ya volveremos* y Raquel de *La cara de Marte*, como se verá más adelante. Teli afirma a menudo sentirse diferente de los españoles por ser judía, pero también diferente entre los judíos:

> A veces me siento diferente –dije a Sara–. Antes, hace ya años, disfrutaba siéndolo, me encantaba, era una forma de ser oída. En el colegio y más tarde en la universidad, me preguntaban... "¿De dónde eres? Ese apellido es extraño", nunca sabían pronunciarlo, yo estaba orgullosa, era mi arma contra lo vulgar –lo que yo creía vulgar–, contra la indiferencia, ése era mi judaísmo, un ser diferente (Bendahan 2005: 132-33).

La autoimagen resultante de la forma en que Teli se ve a sí misma es una doble alteridad –diferente de los judíos y de los no judíos a la vez–, que la empuja a preguntarse qué es ese sentimiento que ella considera "normalidad":

> Pensé […] en el ser diferente desde la judeidad. Mi madre me educó para ser una buena madre y esposa judía, si bien no definió a qué se refería exactamente, pero ahora me doy cuenta de lo diferente que soy de esa idea […] tal vez mi esfuerzo por ser normal nunca fue suficiente, primero porque no sabía a quién parecerme, y en segundo lugar porque a su vez surgía entre las grietas de la normalidad el ser que soy (Bendahan 2005: 135-36).

El conflicto interior experimentado por Teli recuerda por tanto el concepto de doble conciencia formulado por Du Bois con respecto al pueblo afroamericano: "It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity" (Du Bois 2005: 5). De manera muy similar, Teli se mira a sí misma a través de los ojos de los otros (su heteroimagen), católicos y judíos, y se da cuenta de que su "normalidad" –su autoimagen– la diferencia de ambos colectivos. Paul Gilroy usó la teoría de la doble conciencia de Du Bois para sugerir que existe una lucha interna para reconciliar el ser europeo y el negro (Gilroy 2014: 13). Teli expresa un conflicto muy parecido entre el ser español y el judaísmo, esforzándose por encontrar "[…] un espacio de identidad aceptable […]" (Bendahan 2005: 127). Según Gilroy, ocupar ese espacio dialéctico entre dos subjetividades es un acto político de oposición a los

dispositivos de coacción (Gilroy 2014: 13), o como afirma Teli: "Requiere un esfuerzo ser distinto, no sólo extranjero con el mismo pasaporte, y mantener la diferencia cuando somos tan iguales" (Bendahan 2005: 127). Según Foucault, "el sujeto, o bien se divide a sí mismo o es dividido por los otros. Este proceso lo objetiva" (Foucault 1983: 241). El proceso de subjetivación, en cambio, consiste en una reflexión del sujeto sobre sí mismo y, sobre el lugar que ocupa en la sociedad. Se trata entonces de una categoría política vinculada con el poder en un proceso dialéctico que, por un lado, afirma el derecho a ser diferente, y, por otro lado, ataca lo que separa a los individuos entre ellos y rompe con la vida comunitaria (Foucault 1983: 244-45).

> […] vivimos en una pequeña comunidad, a pesar de pertenecer a una gran ciudad. Es como ser de pueblo, de una pequeña provincia que ahoga en ocasiones. […] El problema es que ya en nuestro grupo no nos vemos, si metemos la cabeza en un cuadro sólo percibimos las pinceladas perdiendo la imagen. Tenemos en común el judaísmo, pero ni siquiera lo pensamos de la misma manera, funciona para casar a los hijos con judíos, pero a la hora de encontrar una comunicación verdadera es difícil, porque somos todos en realidad españoles y como todos los españoles debemos estar juntos por algo más que esa parte de identidad (Bendahan 2005: 117-18).

El esfuerzo exigido por ser diferente es algo que experimenta también Sami, el hijo de Teli, cuando tiene que explicar, en el colegio, por qué celebra el año nuevo en septiembre:

> –¿Año nuevo en septiembre? Estás loco.
> –Loco no, judío. Tenemos costumbres distintas.
> –¿Eres chino o algo así?
> –No, judío, judío –respondí consciente de lo imposible del término.
> –Joder, creí que era una broma. […]
> (Bendahan 2005: 48-49).

Cada sociedad ha establecido sus propios mecanismos a través de los cuales se ejercen formas de exclusión. En el proceso de construcción de sujetos, hasta los hechos que parecen más banales pueden presentar en sí mismos antiguas estructuras de dominación completamente naturalizadas:

> Puede parecer extraño celebrar el año nuevo en septiembre. Sí, pero también es difícil creerse diferente. Armando dice que es judío laico; claro, ellos no festejan el año nue-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 17-34
ISSN 2283-981X

> vo, *Rosh-Ashaná.* En cambio sí la Navidad y Nochevieja. Algunos quieren ser como todos. Hay cosas que no entiendo. Claro que el cristianismo se apodera de la realidad. No deja lugar a otras verdades. Decir «es Navidad» es igual a decir «es diciembre», como una realidad corpórea, con existencia propia. No sé qué soy, a veces vivir así duele (Bendahan 2005: 48-49).

Para los compañeros de colegio de Sami ser judío es una "broma", porque el cristianismo, como afirma la autora, se ha apoderado de la realidad sin dejar lugar a otras verdades. Por consiguiente, una acción aparentemente banal como decir "es Navidad" se manifiesta en la vida de los sujetos minoritarios como una "realidad corpórea", una imposición o un sistema de dominación que es una emanación directa del "poder pastoral" mencionado por Foucault (1983: 246-47). Además, si para los compañeros de colegio de Sami ser judío es una broma, para los compañeros de colegio de Reina, la protagonista de *Déjalo, ya volveremos,* ser judío es un "insulto":

> –¿Es verdad que eres judía?– preguntó una chica rubia acercándose bruscamente. Reina no contestó, se limitó a mover la cabeza de arriba abajo, dejándola después como caída hacia su pecho.
> –Sí, sí, y celebran esta noche el Año Nuevo. Además, mañana no viene a clase, yo oí cómo una profesora leía una nota de casa –añadió su amiga Pilar potentemente.
> –Mentira, mentira –gritó la hermana de la niña rubia–. Eso es mentira, no se es judío.
> –Claro que sí, tonta –respondió Pilar–, ella lo es, no todos somos normales.
> –Pero judío no se puede ser, no se puede, es un insulto (Bendahan 2006: 102).

Reina y Teli parecen tener un pasado compartido. Las experiencias traumáticas que vive Reina en el colegio son las mismas experiencias que vivió Teli en su infancia:

(1) Teli: Intento tranquilizar esa voz interior, le cuento, a quien yo fui, que nuestra vida de ahora está bien, pero ella se empeña en recordar la vez aquella que en el primer colegio en Madrid, su «mejor-mejor-amiga» la persiguió literalmente por todo el patio con un vaporizador rosa, gritando: «Judía, hueles a judía, hueles mal», claro que unos días antes, por un ataque de intuición, le había preguntado: «¿Qué harías si descubrieras que eres adoptada?» ¿Cómo podía saberlo? Cuando gritaba «lo sabes, lo sabes...» y entonces lo supe, pero fue sin querer, lo cierto es que desde entonces no formulo suposiciones. Ella gritaba «judía, judía», y era verdad, lo soy pero dicho así, en ese patio de cemento, sonaba raro, como a insulto (Bendahan 2005: 197).

(2) Reina: Pilar chilló a Reina, gritando dijo que era una niña rara y que se veía que era muy mala, sí, había algo malo en ella; si no, ¿cómo supo que era adoptada?
¿Cómo? Nadie lo sabía, pero ella era perversa. Y Reina, con la cara perlada de lágrimas que no pudo contener, respondió que no lo sabía, que cómo lo iba a saber, que ayer sólo había preguntado de casualidad eso de: ¿qué sentirías si un día tus padres te dijeran que eres adoptada? Pero ella cómo iba a saber, es que ella a veces pensaba en qué sucedería y si podría querer a sus padres o dejaría de quererlos y buscaría a los de verdad. Y, sobre todo, pensaba en cómo se vería; pero también había preguntado si se casaría joven o si había dado un beso, preguntar por preguntar, no quiso dañarla, y lamentó oír su insulto, lamentó oír cómo decía que la adoptada sin país era ella, y que nunca tendría país, que los echarían siempre, y que ser judío no sólo era un insulto sino que era ser echado. Tuvo miedo, e inmediatamente miedo a su miedo.
Pilar, furiosa, sacó de un bolsillo un frasquito rosa, de plástico, de esos que se usan para la colonia, y comenzó a perseguirla y ella corriendo y Pilar tras ella:
–Judía, judía –gritaba–, hueles mal, los judíos huelen mal, sucia judía (Bendahan 2006: 109).

Además de las mismas experiencias, Teli y Reina coinciden en muchas otras cosas. Los temores infantiles de Teli a que sus padres desaparezcan y sus disturbios obsesivos compulsivos son los mismos que padece Reina:

(1) Reina: Sus padres tardaban. […] Tal vez se habían perdido. La noche era oscura y a veces las calles pequeñas y estrechas podían parecerse las unas a las otras. Era fácil confundirlas. Era tarde y no venían. Una vez oyó algo acerca de un robo y otra vez […] escuchó algo horrible sobre un asesino. Era un asaltante de caminos que atemorizaba a los comerciantes judíos. Deseaba intensamente verlos aparecer. […] ¿Habría algo peor que esa tardanza de sus padres? (Bendahan 2006: 31-32).

(2) Teli: "[…] pensar que mis padres pudieran desaparecer, me producía terror. Una angustia que me obligaba a leves acciones sin sentido, compulsiones (supe el nombre después), acciones como tirar objetos y recogerlos que me permitían anular ese doloroso pensamiento" (Bendahan 2005: 18-19).

(3) Reina: Se movió lentamente, se irguió, dio unos pasos hacia el armario. La espalda apoyada. El tacto repetitivo. Era algo muy extraño a lo que se acostumbraba pesadamente; cuando pensaba en algo malo, cuando una imagen fugaz de una catástrofe aparecía, debía realizar ciertos ritos que ella conocía para recuperar la calma, la paz. Ahora sentía de nuevo la convulsa necesidad de levantar las manos para agarrarse del

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 17-34
ISSN 2283-981X

> borde alto del armario. Apartar los pensamientos. No pensar de nuevo. Lo consiguió cuando se puso de puntillas. Levantó los pies. Hizo tres flexiones. De repente se cayó un peluche, lo dejó en el suelo y se volvió hacia la cama, pero se giró de nuevo con el ceño fruncido y los labios apretados. Debía repetir (Bendahan 2006: 18-19).

Las obras aparecen así en constante interacción entre ellas, caracterizadas por una fuerte intertextualidad que indica –según Kristeva– la penetración, consciente o inconsciente, de cada uno de los tres textos por los recuerdos o ecos de los otros dos (Anderson 2011: 137).

Reina es la protagonista de la segunda novela solista de Bendahan, *Déjalo, ya volveremos*, publicada en 2006, apenas un año después de la primera. Se trata de un viaje a la infancia de la autora, basado en "datos históricos y un recorrido por la memoria de los judíos en Marruecos. […] Es un viaje muy difícil del que uno no termina igual a cómo comenzó. Fue un recorrido muy intenso en mi vida y todo lo que descubrí me hizo cambiar algo dentro, que espero que sea lo que les suceda a los lectores" (Herva 2006b). En esa novela, que Campoy-Cubillo define como una "autobiografía ficcionalizada" (2012: 87), la autora decide volver a la infancia para revisar el proceso de formación de su identidad primaria y secundaria, y lo hace a través de un personaje que, como ya hemos visto, es la versión más joven de Teli, la protagonista de *Deshojando alcachofas*.

La novela está narrada en tercera persona por Reina, una joven que está pasando de la infancia a la adolescencia, y cuyos sentimientos oscilan entre el apego a sus padres (y a las tradiciones) y el deseo de individuación. El conflicto interior de Reina evoluciona paralelamente a la llegada de su familia a Madrid, en los últimos años del régimen franquista. En España, Reina conoce a un chico cristiano, Francisco, y la historia de amor que nace entre los dos desembocará en la decisión, por parte de la protagonista, de preservar su identidad sefardí. La formación de la autoimagen de Reina se ve afectada por la estigmatización social que experimenta en los contextos donde se desarrolla su socialización primaria y secundaria (Tetuán y Madrid)[6]. Ella necesita entonces la estabilidad de una identidad social fuerte, que la proteja de un entorno que ella percibe como hostil. Una vez superada la adolescencia, Reina se transformará en Teli, una mujer que empieza a dudar de los rígidos límites de las identidades grupales, en busca de una definición más fluida de su propio ser.

6 La identidad individual se deriva de los procesos de socialización primaria y secundaria. Las identidades primarias son las más arraigadas en el sujeto y se manifiestan a través de atributos interiorizados. La socialización secundaria, en cambio, se produce durante el proceso de desarrollo posterior, en el que el individuo interactúa con sujetos ajenos al núcleo familiar (Chihu Amparan 2002: 5).

En *Déjalo, ya volveremos* la autora nos cuenta paso a paso el proceso de construcción de la identidad de la protagonista. En Tetuán, su proceso de socialización primaria está caracterizado por una progresiva toma de conciencia de la existencia de una diferencia, que es antes de todo, entre los otros y ella: "Había algo extraño en los demás, en quienes la rodeaban, y deseaba descubrirlo. Los signos eran leves e insignificantes, pero no podía ignorarlos" (Bendahan 2006: 13), y luego entre ellos –los judíos– y los otros. De este segundo aspecto Reina se entera por primera vez de manera traumática, un día en que un niño marroquí insulta a su padre en la calle: "– *Al lihudi, al lihudi. Aguadle Yahud*" (Bendahan 2006: 41). Acerca de la alteridad de su grupo, además, su tía le dirá: "[…] llevamos aquí siglos pero no somos del todo de aquí, no somos de ningún lado, sefarditas dicen unos, judíos, otros, no sé […]" (Bendahan 2006: 73). La inestabilidad de la identidad, junto con la violencia con la que se enfatiza la diferencia, caracterizarán también los procesos de socialización secundaria en Madrid, en particular en el colegio, como ya hemos visto anteriormente: "Ella era judía pero no había pensado en eso, era también una chica pero eso no bastaba, los chicos al otro lado, las chicas a este... de repente se dio cuenta que no había espacio para ella" (Bendahan 2006: 102-3). Según Deleuze, la construcción del yo en el proceso de subjetivación:

> […] pasa por una resistencia a las dos formas actuales de sujeción, una que consiste en individuarnos según las exigencias del poder, otra que consiste en vincular cada individuo a una identidad sabida y conocida, determinada de una vez por todas. La lucha por la subjetividad se presenta, pues, como derecho a la diferencia y derecho a la variación, a la metamorfosis (Deleuze 1986: 139).

Si Reina no consigue encontrar un espacio para ella, y Teli coloca su "normalidad" en el medio de dos identidades distintas, Raquel, la protagonista de *La cara de Marte*, reivindicará por fin su derecho a la diferencia.

La cara de Marte, última novela de la trilogía, fue ganadora en 2006 del premio literario Tigre Juan. A la hora de presentar la novela al premio (en el que concurrió con el seudónimo de Elías Canetti Cohen[7]), Esther Bendahan afirmó que se trataba de una historia de madurez y de una reflexión sobre la identidad judía, como lo fueron sus anteriores novelas (Campoy-Cubillo 2012: 99-100).

7 El seudónimo elegido por la autora es un claro homenaje al escritor búlgaro sefaradí Elías Canetti, premio Nobel de Literatura en 1981. Según Campoy-Cubillo *La cara de Marte* representa la respuesta de Bendahan a *Auto de fe* (1935), la única novela escrita por Canetti. A través de su obra, la autora quiere subrayar su confianza en la fuerza renovadora de los márgenes de Europa (Campoy-Cubillo 2012: 101).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 17-34
ISSN 2283-981X

De hecho, *Déjalo, ya volveremos* representa el origen del proceso de subjetivación de la autora, mientras que *Deshojando alcachofas* y *La cara de Marte* representan dos fases diferentes de su adultez, que corresponden respectivamente a la fase de la duda y a la fase de la elección, es decir a la fase final de la construcción del sí mismo de la autora.

La cara de Marte está narrada a través de una serie de flashbacks y comienza cuando Elías, uno de los protagonistas, acude al encuentro de Raquel –el alter ego de la autora y la versión más madura de Reina y Teli– en un bar, en una cita que concertaron muchos años antes, cuando ambos eran estudiantes de secundaria. En esta cita, los dos deben abrir una carta que se escribieron mutuamente. Mientras Elías espera a Raquel, nos enteramos de su pasado: se conocieron en el colegio, él de familia católica y ella judía, y allí estrecharon amistad con Andrés, el hijo cubano del poeta Blas de Otero. Tanto Elías como Andrés (que padecía una enfermedad mental) competían por la atención de Raquel, pero las fantásticas historias de Andrés sobre cómo él y Raquel pertenecían a los pocos elegidos que un día serían rescatados por criaturas del espacio exterior, parecía capturar la imaginación de Raquel dejando fuera a Elías. Sin embargo, debido a su enfermedad mental, Andrés se suicidó cuando todavía era un adolescente. A medida que avanza la narración, descubrimos que, después del suicidio de Andrés, Elías y Raquel se casaron, y que al cabo de muchos años su matrimonio había llegado al punto de desmoronarse a causa de Elías, quien nunca pudo apartarse de la imagen adolescente de su mujer. Elías cree que la cita es la única posibilidad que le queda para cambiar el destino de su matrimonio. Sin embargo, cuando Raquel llega, rompe la carta en pedazos antes de leerla, rechazando la fijación de Elías con su identidad primigenia (Campoy-Cubillo 2012: 101-2).

Aunque la verdadera protagonista de la novela es Raquel, la autora adopta enteramente el punto de vista del otro. De hecho, toda la historia está narrada por Elías, y gracias a él descubrimos que Raquel, exactamente como Reina en *Déjalo, ya volveremos*, "hacía sus peculiares preguntas indiscretas sobre los sentimientos ajenos" (Bendahan 2007: 31-32), y que los profesores "tropezaban con su nombre", se equivocaban al pronunciarlo igual que hacían los profesores de Teli, la protagonista de *Deshojando alcachofas*:

(1) Raquel: al pasar lista los profesores tenían la perversidad de tropezar continuamente con su nombre, como si simplemente por no ser común su apellido resultara impronunciable. En realidad no era nada complicado, más bien al contrario: salía justo en un golpe de voz. Decir Cohen es sencillo pero la hache intercalada les molestaba, querían convertirla obligatoriamente en una jota. Decían «Cojeen» unas veces, «Co-

guen» otras (Bendahan 2007: 42).

(2) Teli: En el colegio y más tarde en la universidad, me preguntaban... "¿De dónde eres? Ese apellido es extraño", nunca sabían pronunciarlo […] (Bendahan 2005: 132-33).

Desde el punto de vista de Elías, la religión de Raquel es un obstáculo que nunca llegaría a superar:

> Ella no era de los nuestros. Ella se empeñaba en no olvidarlo. Sus «Yo no celebro esto», «No comemos aquello» o «Mañana es Año Nuevo» –eso de Año Nuevo sorprende sobre todo porque lo celebran cuando aún no ha comenzado el invierno–. Y sus interminables ausencias porque era Kipur o Pascua... Ella nos apartaba de sus festividades, era lo normal, pero cuando ella decía «nosotros», no sé por qué, yo me sentía especialmente excluido (Bendahan 2007: 96).

La autora nos pone así frente a la heteroimagen de sí misma, representándose a través de los ojos del otro.

> Raquel, su huella. ¿Por qué Raquel? No era exactamente una de esas chicas *tía-buena,* pero entre otras cosas intuía que me sentiría a gusto a su lado. Me atraía. Aunque participaba en clase, tenía cierto aire que la hacía diferente, como si no existiera del todo o, al menos, como si su existencia completa se diera en otro lugar (Bendahan 2007: 31-32).

Sin embargo, mirándose desde fuera la autora se entera de que su heteroimagen está caracterizada por los mismos mecanismos de exclusión empleados por su misma comunidad. De hecho, la frase "es de los nuestros / no es de los nuestros" es empleada indistintamente por Elías, su familia y los otros compañeros del colegio, así como por la familia de Raquel:

(1) Familia de Raquel:
–¿Es de los nuestros?– preguntó la tía abuela.
–No– respondió Raquel sonriente.
–Y te ríes –replicó–, no le veo la gracia. Pero tiene cara de buena persona, ¿seguro que no es de los nuestros? Me resulta familiar (Bendahan 2007: 50).

(2) Familia de Elías:
–¿También su madre es de esa raza?

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 17-34
ISSN 2283-981X

> Raquel le miró directamente, como enfrentándose al cazador, luego parpadeó y volvió la cabeza hacia un cuadro, una marina regalo del abuelo. –Me recuerda al mar de Fuengirola. No somos una raza. Somos un pueblo antiguo y tengo raíces muy profundas en España. En realidad los sefardíes son una provincia de España, una región sin un lugar geográfico, un territorio de palabras (Bendahan 2007: 127).

Una vez más, la protagonista rechaza su heteroimagen, que corresponde a una identidad monolítica y estereotipada, prefiriendo su autoimagen de mujer que ha superado las separaciones rígidas entre los diferentes constructos identitarios, abogando una síntesis de todos ellos, que es el resultado del camino emprendido por Reina, continuado por Teli y finalizado por Raquel. Raquel es la autora llegada al final de su proceso de subjetivación, quien rechaza una definición unívoca de identidad, considerándola como un proceso en constante evolución y, por consiguiente, sujeto a constantes revisiones y relecturas, como la que ha llevado a cabo a través de esa trilogía de novelas.

3. Conclusiones

En una entrevista de 2005, el escritor israelí de origen tetuaní Mois Benarroch preguntaba a Esther Bendahan: "¿Entonces te sientes judía, española, marroquí, sefardí, o todas esas cosas a la vez?". La autora respondió "[…] eso y más a la vez, por otro lado, en eso consiste la modernidad. Y es lo que hay que tener en cuenta a la hora de entender las identidades europeas" (Benarroch 2005). Con esa afirmación, Bendahan, como Raquel, el personaje de su novela, declaraba haber superado una visión estática de la identidad, en favor de una concepción moderna que mezcla todos los elementos que han entrado en contacto con el sujeto a lo largo de su trayectoria.

El yo siempre ha sido una construcción histórica e ideológica, un efecto del discurso. El pasado sólo puede conocerse retrospectivamente, reestructurando en el presente lo que antes se consideraba pasado. Por lo tanto, el pasado nunca es definitivo, sino que es susceptible de ser alterado a medida que se recuerda (Anderson 2011: 61).

El trabajo de disección y reescritura de la identidad emprendido por la autora a través de los personajes de Teli, Reina y Raquel empieza en el presente, vuelve a la infancia y progresa hasta la adolescencia a través de tres representaciones de sí misma en tres diferentes fases de su vida, poniendo en relación, como en un juego de espejos, las imágenes de sí y de los otros producidas por los diferentes persona-

jes. A través de sus obras, Esther Bendahan no pretende imponer una visión particular, sino que intenta –a través de su estilo, y de las formas narrativas que emplea– trascender las realidades, los lugares, y las relaciones sociales que hicieron de ella la que es como individuo, reinscribiéndose en aquellas circunstancias y narrándose a través de una multiplicidad de voces, personajes, y puntos de vista.

Bibliografía citada

Aliberti, Davide (2018), *Sefarad: una comunidad imaginada (1924-2015)*, Madrid, Marcial Pons.

Anderson, Linda R. (2011), *Autobiography*, London, New York, Routledge.

Benarroch, Mois (2005), "Entrevista con Esther Bendahan", *Mois Benarroch - el blog en castellano* [24/06/2022] <http://moisbenarroch.blogspot.com/2008/07/entrevista-con-esther-bendahan-2005.html>

Bendahan, Esther (2005), *Deshojando alcachofas*, Barcelona, Seix Barral.

Bendahan, Esther (2006), *Déjalo, ya volveremos*, Barcelona, Seix Barral.

Bendahan, Esther (2007), *La cara de Marte*, Barcelona, Algaida.

Bensoussan, Georges (2019), *Jews in Arab Countries: The Great Uprooting*, Bloomington, Indiana University Press.

Bornes-Varol, Marie-Christine (2004), "L'autobiographie en judéo-espagnol : La difficile affirmation du sujet entre tradition et modernité", *YOD - Revue des études hébraïques et juives*, 9: 231-60.

Campoy-Cubillo, Adolfo (2012), *Memories of the Maghreb: Transnational Identities in Spanish Cultural Production*, London, Palgrave Macmillan.

Chihu Amparán, Aquiles (2002), *Sociología de la identidad*, Ciudad de México, Porrúa.

Chouraqui, André (1968), *Between East and West: a History of the Jews of North Africa*, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America.

Deleuze, Gilles (1986), *Foucault*, Buenos Aires, Paidós.

Derrida, Jacques (1996), *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta.

Foucault, Michel (1983), "El sujeto y el poder", *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, eds. Hubert L. Dreyfus; Paul Rabinow. Buenos Aires, Nueva Visión: 241-57.

Du Bois, William E. B. (2015), *The Souls of Black Folk*, New Haven, Yale University Press.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 17-34
ISSN 2283-981X

Evans, Dylan (2006), *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis,* London, New York, Routledge.

Fresler, Daniela (2021), "Returns to Sepharad in the Work of Esther Bendahan", *Revista de estudios hispánicos*, 55, 2: 345-68.

García Rojas, Eduardo (2019), "Esther Bendahan: Los sefardíes pertenecen a una región de España sin territorio", *El Escobillón* [28/11/2022] <http://www.elescobillon.com/2019/10/esther-bendahan-%E2%80%9Clos-sefardies-pertenecen-a-una-region-de-espana-sin-territorio%E2%80%9D/>

Gasparini, Philippe (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Editions du Seuil.

Gilroy, Paul (2014), *Atlántico negro: modernidad y doble conciencia*, Madrid, Akal.

Herva, Paloma S. (2006a), "El placer de una escritura madura y serena", *Diario Sur* [21/06/2022] <https://www.diariosur.es/pg060128/prensa/noticias/Melilla/200601/28/SUR-MEL-079.html>

Herva, Paloma S. (2006b), "Esther Bendahan: 'Poder ser un niño de nuevo es un reto regenerador'", *Diario Sur* [22/06/2022] <https://www.diariosur.es/prensa/20061022/melilla/esther-bendahan-poder-nino_20061022.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Intxausti, Aurora (2005), "Bendahan indaga en sus raíces en 'Deshojando alcachofas'", *El País* [20/06/2022] <https://elpais.com/diario/2005/01/24/cultura/1106521203_850215.html>

Lacan, Jacques (1993), *The Seminar. Book III. The Psychoses, 1955–56*, London, New York, Routledge.

Lévinas, Emmanuel (1997), *Fuera del sujeto*, Madrid, Caparrós.

Luciani, Isabelle, ed. (2014), *Récit de soi, présence au monde : jugements et engagements, Europe, Afrique, XVIe-XXIe siècle*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.

Taïeb-Carlen, Sarah (2012), *The Jews of North Africa: From Dido to de Gaulle*, Lanham, University Press of America.

Davide Aliberti es doctor en *Culture dei paesi di lingue iberiche e iberoamericane* por la Universidad de Nápoles "L'Orientale" y en *Études hispaniques* por la Universidad de Aix-Marseille. Ha sido investigador posdoctoral en la Universidad de Nápoles "L'Orientale", en la Universidad de Aix-Marseille, y en la Casa de Velázquez de Madrid. Sus focos de interés están relacionados con las políticas y las representaciones literarias de los sefardíes en la España contemporánea.

davide.aliberti@unime.it

DOI 10.14672/1.2023.2176

CRISTÓBAL JOSÉ ÁLVAREZ LÓPEZ

LA DJUDÍA SALVADA DEL KONVENTO: TRADUCCIÓN, ADAPTACIÓN Y REESCRITURA DE UNA NOVELA SEFARDÍ*

Universidad Pablo de Olavide

Resumen

Este artículo tiene como objetivo describir y analizar los procesos de traducción, adaptación y reescritura de la novela sefardí *La djudía salvada del konvento*. Se trata de una novela publicada como folletón en el periódico *El Progreso* (Xanti, 1924-1925), dirigido por Isaac de Botton. Aunque se indica en el prefacio que es una novela escrita por uno de sus redactores, lo cierto es que es una historia ya conocida, con varias versiones en judeoespañol, a partir de la traducción hebrea del original alemán.

palabras clave: prensa sefardí, géneros adoptados, novela folletinesca, Isaac de Botton

Abstract: La djudía salvada del konvento: translation, adaptation and rewriting of a Sephardic novel

This paper is focused on describing and analysing the processes of translation, adaptation and rewriting of the Sephardic novel La djudía salvada del konvento*. It is a text published as a serialised novel in the newspaper* El Progreso *(Xanti, 1924-1925), edited by Isaac de Botton. Although it is stated in the preface that it is a novel written by one of the newspaper's editors, the truth is that it is a well-known story, with several versions in Judeo-Spanish, based on the Hebrew translation of the German original.*

keywords: sephardic press, adopted genres, serialised novel, Isaac de Botton

* El presente trabajo se enmarca dentro de las labores del Proyecto de Investigación "Sefarad 2.0: Edición, estudio y aprovechamiento digital de textos sefardíes", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. núm. PID2021-123221NB-I00).

Recibido: 8 de julio de 2022
Aceptación definitiva: 15 de noviembre de 2022

1. Introducción

En el marco de la amplia y variada literatura sefardí, la novela –junto a la prensa, la poesía de autor, el ensayo, etc.– es uno de los denominados "géneros adoptados" (Hassán 1981: 59), ya que comienza a cultivarse entre los sefardíes en el último tercio del siglo XIX, como parte del acuciado proceso de occidentalización que experimentaron las comunidades sefardíes a partir de la Haskalá –denominación con la que se designa el movimiento ilustrado judío– y, especialmente, tras la fundación –en París, en 1860– de la Alliance Israélite Universelle[1] y la expansión de su amplia red de escuelas por los territorios del entonces Imperio otomano.

El género novelístico entre los sefardíes surgió de la mano de la prensa periódica, donde se publicaban estas obras generalmente como folletones, si bien muchas novelas también conocieron ediciones exentas como libros, aunque normalmente editadas por las propias imprentas de los periódicos que previamente las habían publicado por entregas. Algunas de estas novelas eran creaciones originales, pero lo cierto es que la inmensa mayoría de ellas era el fruto de la traducción –o, en muchos casos, adaptación más o menos libre– de novelas publicadas con anterioridad en otras lenguas, con especial incidencia de las que provienen del francés –por ser la lengua de cultura enseñada en las escuelas de la Alliance Israélite Universelle–, pero también circularon traducciones de novelas escritas originalmente en otras lenguas, tales como el alemán, el inglés o el ruso (Romero 1992: 221-63).

La novela ha sido el foco de atención de un creciente número de publicaciones en el ámbito de los estudios sefardíes. No cabe la menor duda de que aún quedan muchas novelas inéditas y pendientes de estudio, pero hay que poner en valor el considerable número de textos que se han publicado en los últimos años, tales como las doce novelas editadas por Barquín (1997a), la novela de temática judía *Los dos mellizos* publicada por Romeu Ferré (2001), la obra narrativa de Philippson y Marcus Lehmann estudiada por Cimeli (2009), las dos versiones de una novela alemana analizadas por García Moreno (2013a), las diez novelas policíacas del detective Nat Pinkerton publicadas por Scolnik (2014), el "bukyeto" de novelas búlgaras recogidas por Studemund-Halévy y Stulic (2015), los fragmentos del *Quijote* que ha publicado Sánchez-Pérez (2019) o la publicación de la obra narrativa de Judá Haim Perahiá editada por Gruss (2020), junto a otras muchas investigaciones realizadas en las últimas décadas.

1 "Les racines intellectuelles de l'Alliance doivent être recherchées dans l'atmosphère intellectuelle créée par la *Haskala* (« les Lumières juives ») européenne. Celle-ci, de par son essence, appelait à une révision de la culture juive traditionnelle à la lumière de la civilisation « universelle » moderne, ainsi qu'à l'intégration culturelle sociale des Juifs dans les pays où ils vivaient". (Benbasa, Rodrigue 2002: 208).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 35-52
ISSN 2283-981X

Entre las muchas novelas que aún están inéditas y pendientes de estudio se encuentra *La djudía salvada del konvento*[2], que es el objeto de estudio de este artículo. Apareció publicada por entregas, como era habitual, en las páginas del periódico sefardí *El Progreso* (Gaon 1965: 105, núm. 240), editado en Xanti (Grecia) bajo la dirección de Isaac de Botton. En concreto, la primera entrega de esta historia fue publicada en el número 9 (23/08/1924) y, de forma ininterrumpida, el periódico *El Progreso* fue ofreciendo a sus lectores esta novela, hasta su desenlace en el número 30 (13/02/1925).

Para la elaboración de este artículo, he trabajado con los fondos de la Biblioteca Nacional de Israel, donde se conserva una copia del periódico *El Progreso* –con la signatura *Rare Collection (X2= PV 3281)*– y una copia encuadernada como libro de la novela *La djudía salvada del kovento* –con la signatura *Rare Collection (8= 31 V 4202)*–. No se trata, en este caso, de una edición diferente, sino que el libro se hizo recortando la parte baja de la hoja del periódico donde aparecía el folletón y encuadernando por orden todas las entregas, como estaba previsto por la disposición que tenían en el periódico originalmente. Es bastante probable que fuera el propio Isaac de Botton quien llevara a cabo tal labor de compilación, puesto que tanto el periódico como la novela que se conservan en la Biblioteca Nacional de Israel tienen una dedicatoria firmada por de Botton, quien se enorgullece de contribuir con esos ejemplares a los fondos bibliográficos de la recién fundada Universidad Hebrea de Jerusalén[3] y de su biblioteca.

2 Para la transcripción en caracteres latinos de los textos aljamiados, sigo el sistema propuesto por la revista *Aki Yerushayalim*, en la idea de que "es la sistema adoptada ofisialmente por la Autoridad Nasionala del Ladino i su Kultura (establesida en Yerushalayim en 1996) y achetada por la Akademia del Ladino de Israel (fondada en Yerushalayim en 2020)" (Bunis 2021a: 26). Asimismo, añado tildes según las reglas de acentuación del español normativo, ya que facilitan la lectura y no es una práctica infrecuente: "Kon esto, ay eskritores ke, todo en uzando la ortografia achetada por la Autoridad, adjustan un aksento agudo (´) sovre la silaba ke resive el taam en biervos ke sus aksento es irregular" (Bunis 2021a: 32).

3 La Universidad Hebrea de Jerusalén se fundó en 1925 e Isaac de Botton participó activamente en la creación de un fondo bibliográfico en judeoespañol: "Isaac de Bottón envió a Perahiá la «Copia de la letra que mos parvino de la dirección de la Biblioteca Nacionala», con fecha 29.1.1933, en la cual el Dr. Hugo Berman, director de la Biblioteca, agradece la fundación de la Asociación de amigos [de Salónica], ¡la primera en el Oriente! Berman hace referencia a los 650 libros y periódicos en judeoespañol que serán catalogados próximamente por la biblioteca y expresa su confianza en futuras donaciones (Caja N.º 7)" (Gruss 2021: 16).

2. La historia de *La djudía salvada del konvento*

Cada número del periódico contenía cuatro páginas del futuro libro encuadernable una vez que se completara la colección. La primera de las entregas, publicada en el número 9 (23/08/1924), contiene una página con la portada, una contraportada con un breve anuncio del propio periódico *El Progreso*[4] y otras dos páginas con un prólogo, bajo el rótulo "En lugar de prefás". Ya la portada contiene una descripción precisa del contenido de la historia que se va a contar: "Kuento de la vida djudía en Espanya a la época de la Inkizisyón. Romanso triste i pasyonante" (De Botton 1924-1925: [1]), mientras que el comienzo del prefacio es una declaración de intenciones por parte del editor del periódico, a la par que sirve también de breve resumen de la historia:

> Kyejendo meter a profito algunas de vuestras oras vos metemos delantre los ojos el kuento djidyó, "La djudía salvada del konvento" kuento muy ezmovyente, eskrito por uno de muestros redaktores en un stil klaro i sémpliche kómo una djóvena ija arankada de entre los brasos de sus djenitores, por los inkizidores de Espanya, fue korajozamente salvada, por uno de sus korelijyonaryos, i kuánto este folyetón ke será konservado en forma de livro, ará divertir muy muncho a todos lo lektores i lektriches i estamos seguros, será favoriblemente akojido kon grande plazer (De Botton 1924-1925: [3]).

A pesar de que se declara que es un cuento "eskrito por uno de muestros redaktores", la historia de Rahel Leví –una judía que fue bautizada en secreto por la comadrona cristiana que atendió a su madre en el parto y, tras ser arrancada de los brazos de sus padres, fue encerrada en un convento de la ciudad de Córdoba– ya era conocida entre los sefardíes en versiones judeoespañolas previas. De hecho, ni siquiera se trata de una obra original en judeoespañol, ya que, como solía ser habitual con las novelas sefardíes, en esta ocasión también se trata de una traducción. Como apuntan Romero (1997: 319-20) y Ayala (2017: 25-27), su origen se remonta a la obra de Hermann Reckendorf (1825-1875), *Die Geheimnisse der Juden* (*Los secretos de los judíos*), publicada en Leipzig (1856-1857), en cinco vo-

4 "Meldad todos 'El Progreso', órgano de defensa de los interesos djudyós de Trakya. Direktor proprietaryo Izakino de Botton" (De Botton 1924-1925: [2]). Para las citas de la novela, no empleo la paginación del periódico, sino la propia numeración que tienen las entregas, compiladas posteriormente como libro. Empleo las versalitas para representar los fragmentos que, en el original, están destacados tipográficamente mediante el uso de las grafías hebreas cuadradas, frente al uso general de los caracteres *rashíes* –o rasíes– que predomina en toda la publicación.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 35-52
ISSN 2283-981X

lúmenes[5]. Este autor alemán crea una colección de relatos, independientes entre sí, pero con un hilo cronológico que va desde la destrucción del Templo de Salomón hasta su propia época, cuyo modelo, según declara, bebe de la literatura francesa: "La obra de Reckendorf está inspirada en *Les Mystères de Paris* (1842-1843) de Eugène Sue (1804-1857), según cuenta el autor en el epílogo (1857 V: 174-75)" (Ayala 2017: 25, nota 44).

Entre las historias que recoge Reckendorf, en el volumen III de su obra *Die Geheimnisse der Juden* aparece un relato titulado "Der Rahmen" (*El marco*), con una datación debajo del título donde se puede leer "Im Jahre 750 nach Christus" (Reckendorf 1857: 100). Merece la pena comentar también que este relato aparece encabezado –justo encima del título– por la referencia "Zwölfter Sabbath", que juega en la obra de Reckendorf el papel de numerar los relatos. En este caso, se trata de la duodécima historia, si bien la palabra que utiliza no es *historia* o *capítulo*, sino *Shabat*, dando a entender que podría tratarse de una lectura familiar instructiva apropiada para ser leída durante el día sabático.

Pero el texto en alemán de Reckendorf –a pesar de ser el origen[6] remoto de la historia– no es la fuente de la que beben las versiones sefardíes, ya que, como también indican Romero (1997: 319-20) y Ayala (2017: 25-27), este relato fue traducido –o, más bien, adaptado[7]– al hebreo por Abraham Shalom Friedberg (1838-1902) y apareció en el volumen II de la obra *Zikhronot lebet David* (זכרונות לבית דוד *Recuerdos de la casa de David*), publicada en Varsovia en cuatro volúmenes entre 1893 y 1899. En cuanto a la procedencia de las historias, hay que tener en cuenta que no todos los volúmenes siguen la obra de Reckendorf: "The first two volumes are an adaptation of the work *Geheimnisse der Juden*, by H. Reckendorf, but the last two were written by Friedberg himself" (Romero 1997: 320). Sin embargo, la historia de Rahel aparece, como ya se ha señalado, en el volumen II[8] (Varsovia,

5 Se trata de un texto bastante conocido y difundido, hasta el punto de que existe una versión digitalizada de cada uno de los cinco volúmenes de muy fácil acceso a través de una simple búsqueda en Google Books.

6 Al menos, que se tenga constancia. No se puede descartar la posibilidad de que Reckendorf también tomara la historia de una fuente previa, de forma que este relato incluso podría ser mucho más antiguo.

7 No es el lugar para entrar en disquisiciones traductológicas, puesto que este artículo centra su interés en las versiones en judeoespañol y todo lo relativo a la traducción del alemán al hebreo debe ser abordado por especialistas en esas cuestiones y en esas lenguas. De todas formas, conviene tener en cuenta que estos autores no son traductores profesionales, de ahí que lo más frecuente sea una traducción libre del texto, por eso a veces conviene más hablar de adaptación.

8 He consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Israel, accesible en línea a través del si-

1893), en cuya portada se declara la procedencia de los relatos: "Geheimnisse der Juden„ "בעקבות רעקקענדארף בספרו קובץ ספורים מדברי ימי ישראל" (Friedberg 1893: 1). En concreto, en este segundo volumen hay un capítulo titulado *ha-Takhrikh* (התכריך *El manto*), que también aparece datado en una fecha semejante a la de Reckendorf, en este caso, se trata del año 4500 desde la creación del mundo –בשנת ארבעת אלפים וחמש מאות לבריאת עולם (Friedberg 1893: 242)–, es decir, el equivalente en el calendario hebreo al año 740 del calendario gregoriano.

Por último, cabe hacer referencia al cambio en el título, que puede desconcertar un poco a quien no haya leído la historia. En un momento de la trama, la judía encerrada en el convento hace llegar un mensaje al exterior, que termina en manos de Abraham, el protagonista de la historia. Este mensaje, en la versión alemana, está dentro de un marco que desciende con un hilo, mientras que en la versión hebrea está envuelto en un manto o un hatillo de tela. Poco cambia la historia en función del objeto utilizado para hacer descender el mensaje al final del hilo que pende desde una de las ventanas del convento, si bien en ambos textos el elemento en cuestión, aunque difieran, son empleados para nombrar todo el relato.

3. La primera versión en judeoespañol

A partir del texto hebreo de la obra *Zikhronot lebet David*, Abraham Moshe Tadjer[9] realiza una traducción al judeoespañol aljamiado de los volúmenes segundo –que se edita en Sofía en 1899– y tercero –también publicado en Sofía, pero en 1901–, bajo el título *Los memuares* (*recuerdos*) *de la familia de David*. En la portada del volumen II[10] (Sofía, 1899), se declara la procedencia directa e indirecta de los relatos: "Romansos istórikos rekojidos según la teoría Reckendorf[11] del s. Abraham Sh. Friedberg" (Tadjer 1899: portada). Siguiendo la estela de las dos obras previas, Tradjer pretende acercar la historia del pueblo judío a la juventud y, por eso, la tónica general es la combinación de hechos históricos generales con anécdotas de personajes concretos que humanicen la historia:

guiente enlace: <https://www.nli.org.il/en/books/NNL_ALEPH001863906/NLI?volumeItem=2>

9 Sobre la biografía y la obra de Tadjer, cfr. Ayala (2017: 9-40).

10 He manejado el ejemplar que se conserva en la biblioteca del Instituto Ben Zvi de Jerusalén, con la signatura 800.8 ל.

11 Escrito רעקקענדארף en el original aljamiado.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 35-52
ISSN 2283-981X

> Estamos ante una visión de la historia judía en la que se dota a los personajes de sentimientos y emociones, una visión de la historia más humana y sensacionalista, con motivos sacados de la realidad y elaborados para alcanzar un público más amplio que si se tratara de una mera exposición de los hechos históricos (Ayala 2017: 27).

En esta idea, el estilo es un punto clave para la correcta transmisión de los hechos históricos, de forma que el autor manifiesta desde el prólogo –"A los meldadores"– que para quienes buscan la diversión, el estilo seco de la historia puede ser un obstáculo, por muy importante que sean los hechos que narren:

> "La istorya" es la sensya ke se okupa kon ekspozar el destino de los puevlos, ke egzistyaron i ke kontinúan a egzistir sovre la tyera. Elya es el monumento ke reprezenta syempre una nasyón. Syendo tyene en su poder los faktos ke nunka non se pueden anular. Ansí ke kuando alguno kere saver algo sovre una nasyón, él no tyene ke azer otro ke tomar en su mano la istorya i pasar uno a uno todos los faktos ke reprezentan diferentes akontesimyentos, ke tuvo este puevlo or esta nasyón. Ma para un meldador ke bushka a divertirse, la istorya no reprezenta dingún intereso syendo elya es eskrita en un estilo byen seko (Tadjer 1989: I).

No cabe duda, por tanto, de que el afán didáctico impera en esta obra de Tadjer. Recoge, así, la esencia de la obra de Reckendorf, que numeraba las historias para ser leídas cronológicamente en Shabat. Además, se presta especial atención a la instrucción de la juventud:

> Los objetivos de Tadjer con *Los memuares* siguen siendo los mismos que en su obra anterior (*Istorya de las kruzadas*), aunque esta vez se dirige hacia un público juvenil. Tadjer espera reforzar el sentimiento nacional entre los jóvenes judíos promoviendo entre éstos el conocimiento de la historia de su propio pueblo: «Yo kreo ke semejantes romansos traeran grande provecho a los mansevos djudyos, en los kualos es menester ke se arebiva ("avive") el sentimiento de nasyonalidad, lo kualo se alkansa solo kon enpatronar ("apropiarse") i saver la istorya de su puevlo. I esto es mi eskopo ("objetivo") de prontar este ovraje» (Tadjer 1899, II) (Ayala 2017: 28).

En este contexto se inserta –traducida a partir de las versiones previas– la historia de Rahel, la judía bautizada a la fuerza y encerrada en un convento. Tadjer numera sus relatos como *memuares* y el de Rahel, que comienza en la página 241, se corresponde con el "Memuar nú. 11". Lleva por título "La kuverta", acompañado por una breve descripción, sin omitir la datación, como pasa en las versiones

alemana y hebrea: "Istorya interesante del tyempo de los halifas de Espanya (4500 a la kriasyón)" (Tadjer 1899: 241).

Como en los casos anteriores, la palabra clave que da el título cambia ligeramente con respecto a las versiones previas, pero en el texto de Tadjer hay un elemento añadido que aclara el sentido del término: una glosa léxica[12]. De las diez veces que aparece la palabra "kuverta" en el texto, en siete ocasiones aparece entrecomillada y, de las tres restantes, una de ellas tiene todas las letras ligeramente separadas, haciendo uso de un recurso frecuente de tipografía expandida, cuya función es semejante al uso que tenemos en la actualidad de las cursivas, es decir, se emplea como resalte tipográfico. De aquí se deduce que la palabra no debía ser frecuente entre los sefardíes y, por eso, Tadjer siente la necesidad de introducir entre paréntesis una glosa léxica: "lyo me estremesí de esta vista temeroza, i uno de mis kompanyeros se alevantó i kijo aferar la "kuverta" (anvelop) ma kuando estiró su mano, la kuverta se travó para ariva" (Tadjer 1899: 262). Las tres veces que la palabra "kuverta" no aparece entrecomillada se ubica justo después de la forma glosada y todas forman parte del mismo enunciado, de ahí que se prescinda de las comillas, pero la tercera ya presenta el recurso de la expansión ortotipográfica. Después, las demás veces que se utiliza la palabra, la "kuverta" vuelve a estar entrecomillada.

4. La gran adaptación de *El Meseret*

Sin lugar a dudas, el gran cambio en la transmisión de la historia de la judía salvada del convento se aprecia en la versión que apareció como breve folletón –solamente tiene tres entregas, de una extensión considerable cada una– en el periódico esmirniota *El Meseret* (Gaon 1965: 82, núm. 176), dirigido por Alexandre Benghiat.

12 "En el caso del ámbito sefardí, aunque la práctica de glosar viene también de antiguo, el recurso a la glosa ha estado especialmente presente en los textos impresos desde mediados del siglo xix, con diversas funcionalidades. Generalmente, se ha empleado para la aclaración léxica de palabras por medio de sinónimos que pertenecen a diversos fondos léxicos; otras veces se ha usado para resaltar la forma del mensaje con cierto retoricismo; y no son pocos los ejemplos en los que la glosa nos ofrece una verdadera exégesis, repleta de erudición, que bien podría pertenecer a cualquier manual enciclopédico de la época" (Halcón Monge 2020: 37). Conviene, asimismo, destacar que son los propios autores quienes introducen estas glosas pensando en la correcta interpretación por parte de sus potenciales lectores. Acerca del uso de las glosas léxicas en textos sefardíes y sus diferentes usos y motivaciones, cfr. entre otros, García Moreno (2010, 2013b y 2013c), Hernández Socas, Sinner y Tabares Plasencia (2014) y Subaşı (2016).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 35-52
ISSN 2283-981X

En el año 5, entre los números 26 y 28-29, este periódico publica una adaptación de la ya conocida historia de Rahel, en esta ocasión bajo el título *Salvada del konvento*[13]. Así pues, consultando estos ejemplares[14], se puede ver que la primera entrega se publica en el número 5: 26 (Esmirna, 14 iyar 5661 [03/05/1901]: 6-7); la segunda, en el número 5: 27 (Esmirna, 21 iyar 5661 [10/05/1901]: 6-7); y, por último, la tercera, en el número 5: 28-29 (Esmirna, 5 siván 5661 [23/05/1901]: 10). En este periódico se puede apreciar que los folletones estaban destinados a un consumo inmediato y no a la colección:

> Los folletines aparecen en *El Meseret* con cierta irregularidad: pueden pasar varios meses sin que se publique uno o bien aparecer casi continuamente durante un año con intervalos de apenas uno o dos números entre ellos. No tienen una página fija, ni una situación determinada dentro de la página que faciliten su recorte y colección. Una entrega puede estar encabalgada en dos páginas y empezar o acabar en cualquier punto de la columna (Barquín 1993: 239).

Pero la novela debió resultar del gusto de los lectores, ya que también en el año 1901 aparece como libro, publicado en Esmirna, en la colección *Biblioteka del "Meseret"*. No se trata de un hecho excepcional, puesto que con cierta frecuencia los folletones, además de poder ser coleccionados mediante recortes de los periódicos, salían publicados como libros con una nueva maquetación. Pero lo que sí se desprende de esta nueva edición es que la editorial estimaba que la novela había sido del interés del público y, por tanto, podría tener altas expectativas de ventas.

El texto[15], salvo pequeños cambios menores, es prácticamente el mismo, pero obviamente con una nueva disposición tipográfica, por lo que se trata de una nueva edición: en esta ocasión tiene un total de 31 páginas. Y no acaba aquí el éxito de *Salvada del kovento*, puesto que un par de décadas después volvió a ser reeditada, en 1922, también en Esmirna, pero por "la imprimería El Progreso", según consta en su portada[16]. En esta edición, debajo del título se puede leer:

13 "*Salvada del convento* (5/26 a 28) trata de una muchacha judía enclaustrada contra su voluntad, debido a que al nacer la comadrona cristiana la bautizó secretamente y el hecho llegó a oídos de la iglesia" (Barquín 1993: 244).

14 He tenido acceso a los ejemplares que se conservan en la biblioteca del Instituto Ben Zvi de Jerusalén, con la signatura 95 לע.

15 He consultado el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Israel, bajo la signatura *Rare Collection (8= 76 A 543)*.

16 He podido consultar el ejemplar de la colección particular del Dr. Dov Cohen, a quien agradezco enormemente la gentileza de haberme puesto en conocimiento de esta edición y de haberme dado

"Drama muy ezmovyente ke se tuvo pasado en Espanya myentres el tyempo de_ la Inkizisyón". Y, además, indica: "Segunda edisyón del Meseret del año 5661". De nuevo, tampoco se puede hablar de reimpresión, ya que la paginación y las cajas de texto no coinciden. Lamentablemente, el ejemplar que he podido manejar no está completo, puesto que solo llega hasta la página 16, por estar mal encuadernado. A partir de la página 17 aparece un texto dramático, por su disposición, de forma que quien realizó la encuadernación del volumen mezcló, por equivocación, dos obras. De todas formas, con las páginas conservadas se aprecia que no es una nueva versión, sino la tercera edición –es más acertado que mencionarla como la segunda edición, según pone en la portada, ya que la primera fue la del periódico– de la novela publicada por *El Meseret*.

Ahora bien, retomando la idea inicial de este epígrafe, con solo leer el subtítulo de la edición de 1922 se puede apreciar una gran diferencia con la versión de Tadjer: la España de los califas ha dado paso a la España de la Inquisición. El autor de la adaptación –probablemente el propio Alexandre Benghiat[17]– quiso acercar la historia a su público y de ahí la necesidad de cambiar la Córdoba califal –mucho más lejana en el tiempo– por la Córdoba inquisitorial, con lo que, además, se ponen de relieve las persecuciones contra los judíos. Sin embargo, tampoco este gran cambio se puede atribuir a ciencia cierta a la redacción de *El Meseret*:

> It seems irrefutable that Ben-Guiat, if he is indeed the direct manipulator of Friedberg's work, has not been able to resist the temptation of including the inquisitors in the text. My doubts about naming him as the author of the change are due to the existence of another short work that I have not been able to read, entitled *Raḥel en el convento*, which appeared in Smyrna without a date – probably toward the end of the las century, translated by Aharón de Yosef Ḥazán. It has a plot that is similar, one assumes, to the tale that concerns us (Romero 1997: 320).

Tampoco he tenido acceso a ese texto que menciona Romero y que podría haber influido en la adaptación. Sin embargo, de lo que sí hay constancia, según declaran en *El Meseret*, es del hecho de que conocían la obra de Tadjer, puesto que en la redacción del periódico esmirniota tenían ejemplares en venta:

---

acceso al texto.

17 "Ben-Guiat era no sólo el director de varios periódicos; la mayor parte de éstos –en ocasiones números completos, como ocurría a menudo en la prensa sefardí– la escribía él mismo; redactaba tanto artículos como textos de carácter literario, en ocasiones de creación original y muchas veces traducciones y adaptaciones" (Barquín 1997b: 10).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 35-52
ISSN 2283-981X

> Al acabar la novela *Salvada del convento* (5º [1900-1901]: 28, p. 19), se explica que se trata de una adaptación de una obra muy interesante publicada en Sofía y titulada *Las memuares ['memorias'] de la famía* ['familia'] de David, que ha sido traducida del hebreo por Abraham Mošé Taĝer; se recomienda a los lectores y se ofrece a precio moderado en la propia redacción de *El Meseret*. Esto explica la mención del autor y de la obra de la que ha salido el folletín del periódico; no es necesario y no se da, sin embargo, el nombre del autor hebreo y el título de su obra; sólo se indica la lengua original (Barquín 1997a: 87).

Hay que tener en cuenta que la práctica habitual de *El Meseret* era no indicar ni la fuente ni el nombre del traductor o adaptador: "En lo que se refiere a *El Meseret*, la casi totalidad de los folletines de sus páginas no reconocen su caracter de traducción o adaptación y, por tanto, no indican las fuentes. Pero, además, tampoco llevan habitualmente la firma del adaptador" (Barquín 1993: 248). Era, pues, una práctica habitual, ya que primaba, ante todo, el entretenimiento de los lectores, mientras que la autoría no era algo importante. Sin embargo, en este caso –tal vez por el interés en vender los ejemplares de la obra de Tadjer– sí se explicita, de ahí que sea adecuado pensar que el *memuar* de Tadjer es la fuente de la adaptación de Benghiat –por supuesto, en caso de que fuera él quien la realizó y con la duda de si tuvo acceso o no a la obra que menciona Romero–.

Por otra parte, además de la variación en la época –la versión que menciona la Inquisición no hace referencia a ninguna fecha concreta, pero obviamente la acción debe ubicarse varios siglos después de la época califal–, el gran cambio que realiza Benghiat es una drástica reducción de la historia. La primera entrega del folletón *Salvada del kovento* comienza así:

> En el tyempo onde la podestanía de la Espanya se espandía en una grande parte de_la Evropa, la sivdad de Kórdova kontava serka 100 mil almas i una grande kuenta de sus moradores eran djudyós. Estos eran patrones de munchos echos, maestros en todo sorte de ufisyo de mano i merkaderes grandes tambyén. Elyos fondaron en la dita sivdad una akademía de sensyas, estabilisimento ke ningún reynado en Evropa no avía aínda tuvido la idea de krear. Los más alavados savyos del djudaízmo del Oryente eran a_la kavesera de esta akademía ke era alavada en el mundo entero komo eran tambyén alavadas las fraguas i los lugares de paseo de_la sivdad.
>
> Yo tenía vente anyos kuando ize un viaje en esta sivdad, mandando de parte de mi padre kon una misyón para el prínsipe podestador de Kórdova. I estando en su palasyo, yo tuve la okazyón de azer la konosensya kon todos los ofisyeres i grandes personajes ke salían i entravan aí i ke tenían relasyones kon el governo. Yo devine el amigo de mun-

> chos de elyos i empesí a frekuentarlos (*El Meseret*, 5:26 14 iyar 5661 [03/05/1901]: 6).

Este comienzo se corresponde con el siguiente pasaje del *memuar* número 11 escrito por Tadjer:

> Sesh anyos pasaron, i la tyera repozó, i boz de armas i pleytos no sentían más en Espanya, i le Andulzía entera se izo un reynado arabo, i Kórdova fue la kapitala onde los mohamedanos metyeron el trono, i uvyeron unos buenos reys ke governaron kon djustedad i umanidad, i la kuenta de su mor[a]dores suvyó 60 mil almas, i_la más grande partida eran djudyós, los kualos se okupavan de munchos echos, maestros en todo modo de ufisyos de mano, merkaderes grandes ke azían merkansía kon el mundo entero, en Kórdova avryeron una *akademía*[18] para enbezar todo modo i sensya ke semejante eshkola, en Evropa no avía aínda. I los más alavados savyos de el Oryente estava a la kavesera {262} de esta akademía, i era alavada en el mundo entero, ansí la sivdad se fue engrandesyendo kon sus ermozas fraguas, i palasyos muy grandes, komo todas las kapitalas del Oksidente.
>
> Lyo tenía 20 anyos kuando ize un viaje a esta sivdad, ke fue mandado de parte de mi padre, kon una misyón partikolar para avlar kon el *prínchipe*. I estando en su palasyo, tuve la okasyón de konoserme kon todos los ofitseres muevos ke salían i entravan en el palasyo del governo (Tadjer 1899: 261-262).

Basta con la comparación de ambos pasajes para apreciar el proceso de reescritura, que sin duda merece un estudio pormenorizado que excedería con mucho el objetivo de este artículo. Pero, como ya se ha mencionado antes, lo más llamativo es la reducción. El *memuar* 11 de Tadjer, titulado "La kuverta", comienza en la página 241 y termina en la página 278. Es decir, ocupa un total de 38 páginas. Sin embargo, la adaptación de Benghiat toma como punto de partida la parte final de la página 261, de modo que elimina poco más del 50 % del contenido del original, casi 20 páginas de las 38 totales. Esto se debe a que en el *memuar* hay dos partes claramente diferencias: la primera mitad es una larga –en exceso, tal vez– contextualización histórica que va desde el surgimiento del islam hasta la conquista y pacificación de al-Ándalus; mientras que en la segunda parte es donde el protagonista, Abraham, viaja a Córdoba y allí salva a Rahel, la judía bautizada en secreto y encerrada en un convento. Así pues, hay una mitad de corte histórico y otra mitad de carácter literario o novelesco. Ante esto, Benghiat, conocedor del

18 Utilizo la cursiva como realce tipográfico en tanto que en el original aljamiado esta palabra está destacada mediante la expansión de sus letras.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 35-52
ISSN 2283-981X

gusto del público al que iban dirigidas estas novelas[19], optó por prescindir de todo el componente histórico y se quedó solo con la parte "ezmovyente" del *memuar*.

También las versiones anteriores –la alemana de Reckendorf y la hebrea de Friedberg– comenzaban el relato desde los orígenes del islam, mientras que la acción específica del viaje a Córdoba no se inicia hasta mucho más adelante. En concreto, para el caso del original escrito en alemán, el relato titulado "Der Rahmen" comienza en la página 100 y termina en la 127 y, como es un poco más sucinto en la introducción histórica, la parte novelesca comienza ya en la página 109, es decir, la contextualización ocupa poco más de un tercio del total:

> Einst reiste ich nach Cordova in Angelegenheiten einer neuen Lieferung, welche mein Vater mit dem daselbst residirenden Chalifen abgeschlossen hatte. Ich hatte bereits das sechsundzwanzigste Jahr zurückgelegt; das Kriegsgetöse war längst schon verhallt, und Andalusien trug ganz das Gepräge eines mohamedanischen Staates. Jene Stadt zählte damals über 90,000 gewerbthätige Einwohner, unter denen unsere Glaubensgenossen in starker Anzahl vertreten waren; die Erzeugnisse ihres Fleißes überschwemmten das ganze Morgen- und Abendland. Eine hohe Schule blühte daselbst, welche zu jener Zeit ihres Gleichen in Europa nicht hatte; die größten mohamedanischen Gelehrten des Morgenlandes standen an ihrer Spitze. Was Prachtgebäude, künstliche Wasserleitungen und geschmackvolle Anlagen betrifft, so verdient jene Stadt den ersten Europa's beigezählt zu werden (Reckendorf 1857: 109).

Algo semejante ocurre con la adaptación en hebreo, en la obra *Zikhronot lebet David* (זכרונות לבית דוד). El relato titulado *ha-Takhrikh* (התכריך) empieza en la página 242 y concluye en la página 279. En esta versión, la parte novelesca comienza al final de la página 262:

> שש שנים עברו. הארץ שקטה מריב לשונות וחרב מלחמה לא עברה עוד בספרד, ומדינת אנדלוזיה היתה לממלכה ערבית, וקורדובה היתה העיר הראשה; בה ישב מושל מחמדי, הרועה עמו בצדק ועבדיו במישרים. מספר יושביה כבר הגיע עד תשעים אלף נפש, וחלק רב מהם היה מאחינו בני עמנו, בהם חרשים וסוחרים נכבדי ארץ, אשר סחורתם ומשלח ידם פשמו בכל הארצות. שם הוקם בית מדרש לכל דבר חכמה ומדע, אשר לא נמצא באירופה כמהו, וראשי חכמי קדם עמדו בראשו וישימוהו לתהלה בארץ. והעיר הלכה וגדלה ותיף בבניניה והיכלי המרתה ומשאבי מימיה וגני עדניה שכם אחד על כל ערי הממלכות אשר בארצות המערב.
> בהיותי בן עשרים ושש שנה עשיתי דרכי אל העיר הזאת, כי שלחתי במלאכות אבי למצוא חפץ

19 Acerca de los éxitos editoriales de Benghiat, que gozó de una gran aceptación por parte del público y de un buen número de editores coetáneos –aunque también su éxito provocó la envidia y la animadversión de otros tantos–, cfr. Bunis (2021b: 357-67).

ולדבר דבר עם הנציב. ובשבתי שם בארמונו נודעתי לאצילי בני הנעורים, פקידי הצבא, היוצאים ובאים בחצר הממשלה (Friedberg 1893: 262-63).

Así pues, mientras que la parte histórica de la versión alemana ocupa el primer tercio del texto, en la versión hebrea y, por tanto, también en la primera versión en judeoespañol –la de Tadjer– esta parte ocupa algo más de la mitad. Ante esta situación –es decir, la acumulación de datos históricos que, en el fondo, suponen una contextualización excesiva y, hasta cierto punto, innecesaria para la novela–, no es de extrañar que Benghiat optara, pensando en el divertimiento de sus lectores, por prescindir de todo ese contexto y centrarse únicamente en la parte novelesca.

5. La adaptación de *El Progreso*

Una vez repasada la historia de la transmisión de esta historia, es el momento de volver a la última de las versiones conocidas, la que apareció en Xanti en 1924-1925 con el título *La djudía salvada del kovento*, como folletón del periódico *El Progreso*, una publicación relativamente efímera que comienza su andadura en 1924 y concluye en 1925 –hecho relativamente habitual en la prensa sefardí, aunque también hubo periódicos más longevos, como es el caso de "*El Meseret* (en turco 'alegría, júbilo'), que se funda en enero de 1897 y dura hasta 1922" (Barquín 1997b: 4)–. Como ya se indicó al comienzo, en el prólogo de esta publicación se dice que el cuento está escrito por uno de los redactores del periódico, pero no se hace ninguna mención a todas las versiones previas que existieron de esta novela. Sin embargo, como es obvio, es imposible considerarla como original.

A pesar de todo, hay que tener en cuenta que estamos en un contexto en el que la autoría no es lo más importante, puesto que incluir novelas como folletones tenía como principal objetivo fomentar la venta de periódicos para dar sustento económico a la publicación, de forma que citar fuentes y autorías era lo de menos. Además, no era frecuente copiar palabra por palabra las historias, sino que cada nuevo adaptador les daba también su toque personal, como si la producción literaria previa fuera una suerte de dominio público y cada autor pudiera trabajar con el acervo cultural existente como estimase oportuno.

En el caso de *La djudía salvada del kovento* –título que, de entrada, recuerda en exceso el de *El Meseret*–, Ya'ari (1934: 61, núm. 429) atribuye su autoría a Isaac de Botton. No es de extrañar, teniendo en cuenta que él era el director del periódico y que firmaba –con su nombre o con alguno de sus pseudónimos– gran parte de los artículos del periódico –y, con toda probabilidad, era también autor

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 35-52
ISSN 2283-981X

de los artículos que aparecían sin firmar–. Además, el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Israel contiene una dedicatoria suya, lo cual refuerza la idea de que de Botton debía considerar este texto como obra suya.

En lo que respecta a la novela, como era de esperar, no se limitó a copiar la versión de *El Meseret*, sino que añadió también de su cosecha. El análisis de los cambios, de por sí, daría para un artículo entero. En líneas generales, la versión que hace de Botton se recrea más en los detalles, es más extensa. Esto se puede ver, por poner un breve ejemplo antes de concluir, en el propio comienzo del texto, puesto que el párrafo por el que empieza la versión de El Meseret "En el tyempo onde la podestanía de la Espanya se espandía en una grande parte de la Evropa…" es el segundo en el texto de *El Progreso*. Hay un primer párrafo que sirve para ubicar temporalmente la historia:

> Era en la manyana del mez de malyo del anyo 1391 el día empesó a amaneser el sol espuntava embyava en la sivdad sus ralyos andorados ke metían el gusto i el sharme, en todos los korasones, las últimas luzes de la noche empesaron a amatarsen i de londje, se vía sovre los umos de las fábrikas, a la kalyadés de la nochada sukseda el ruido kontinuo de las mákinas, i una grande animasyón se remarkava en los moradores de la sivdad de Kórdova ke se rendían a sus echos (de Botton 1924-1925: 5).

No es que la fecha[20] sea muy ajustada con el tiempo de la Inquisición, pero sí que se aprecia un intento de encuadrar la historia, ya que con el gran cambio que había aportado Benghiat el relato se había quedado desubicado cronológicamente. Además, la datación del texto en una fecha tan señalada en la historia del antijudaísmo medieval de España podría corresponderse con los intereses del autor, ya que también añade algunos pasajes en los que enfatiza el recelo –por no llamarlo directamente odio– de los cristianos hacia los judíos.

6. Consideraciones finales

Este artículo se ha centrado en ofrecer una sucinta descripción de las diferentes versiones que se conocen del relato de Rahel, una judía de Córdoba bautizada secretamente al nacer, separada de sus padres y encerrada en un convento. El relato original, titulado "Der Rahmen" y compuesto por Recckendorf (1857), co-

20 En el original solamente se leen tres cifras, 139, pero hay un último 1 añadido con posterioridad. Debe tratarse de una errata, porque no tendría sentido un número tan bajo, pero tampoco es seguro que la intención del autor fuera poner 1391.

noció dos traducciones: una primera al hebreo, realizada por Friedberg (1893), y una segunda al judeoespañol, realizada por Tadjer (1899) a partir del texto en hebreo. En el caso de las traducciones hay que tener presente que no pretenden ser un trasvase fiel de una lengua a otra, sino que los pretendidos traductores añaden y quitan según consideran oportuno, por lo que se trata más bien de traducciones libres más cercanas a una adaptación que a una traducción propiamente dicha.

Tomando como base la versión en judeoespañol realizada por Tadjer, el periódico esmirniota *El Meseret* publica en 1901 la gran adaptación de la historia, ya que su autor –posiblemente Benghiat, aunque no se explicita– suprime la mitad del relato al prescindir de toda la contextualización histórica y se queda exclusivamente con la parte más novelesca y conmovedora del relato. La adaptación debió ser bastante exitosa, puesto que el periódico reeditó como libro esta novela el mismo año (1901) en que salió publicada como folletón. Además, un par de décadas después, en 1922, volvió a ser reeditada por *El Meseret*. Pero la historia de la transmisión no termina ahí, puesto que Isaac de Botton, en su periódico *El Progreso* (Xanti, 1924-1925), también publica esta misma historia por entregas, aportando también su propia versión del relato.

Por todo lo dicho hasta aquí, se puede afirmar que la historia de *La djudía salvada del konvento* –nombrada por el último de los títulos, sin olvidar todos los anteriores– gozó de muchísima popularidad entre los sefardíes de las primeras décadas del siglo xx y es un texto complejo que merece un estudio más detallado y pormenorizado, donde deben entrar en juego cuestiones de transmisión, traducción, adaptación y reescritura de una historia que cautivó a lectores de varias generaciones y de diversas comunidades sefardíes.

Bibliografía citada

Ayala, Amor (2017), *Los sefardíes de Bulgaria. Estudio y edición crítica de la obra «Notas istorikas» de Avraam Moshe Tadjer*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110458473>

Barquín, Amelia (1993), "Las novelas de *El Meseret*", *Actes del Simposi Internacional sobre Cultura Sefardita*, ed. Josep Ribera. Barcelona, Universitat de Barcelona: 237-52.

Barquín, Amelia (1997a), "Un periódico sefardí: *El Meseret* de Alexandr Ben-Guiat", *Se-*

farad, 57/1: 3-31. <https://doi.org/10.3989/sefarad.1997.v57.i1.859>

Barquín, Amelia (1997b), *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo xx*, Leioa, Universidad del País Vasco.

Benbassa, Esther; Rodrigue, Aron (2002), *Histoire des Juifs sépharades. De Tolède à Salonique*, Paris, Éditions du Seuil.

Bunis, David M. (2021a), "La lingua de los sefaradim en romanizasion", *Las ortografias del Ladino*, ed. Ora (Rodrigue) Schwarzwald. Tel Aviv, La Akademia Nasionala del Ladino de Israel: 21-37.

Bunis, David M. (2021b), "Alexandre Benghiat's World War I Diary in Judezmo: A Preview", *Ovras son onores: Estudios sefardíes en homenaje a Paloma Díaz-Mas*, eds. Željko Jovanović; María Sánchez-Pérez. Leioa, Universidad del País Vasco: 355-84.

Cimeli, Manuela (2009), *Encuentros literarios entre Asquenaz y Sefarad. La recepción en la literatura judeoespañola de la obra narrativa de los hermanos Philippson y de Marcus Lehmann*, Basilea. Tesis doctoral inédita.

de Botton, Isaac (1924-1925), *La djudía salvada del konvento*, Xanti, *El Progreso*.

Friedberg, Abraham Shalom (1893), *Zikhronot lebet David*, Varsovia, vol. 2.

Gaon, Moshe David (1965), *A bibliography of the Judeo-Spanish (Ladino) Press* [en hebreo], Jerusalem, Ben-Zvi Institute, The Hebrew University.

García Moreno, Aitor (2010), "Glosas frescas en La hermośa Ḥulda de España (Jerusalén, 1910)", *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: identidad y mentalidades*, eds. Paloma Díaz-Mas; María Sánchez. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 51-68.

García Moreno, Aitor (2013a), *Der Rabbi und der Minister*. *Dos versiones judeoespañolas de la novela alemana*, Barcelona, Tirocinio.

García Moreno, Aitor (2013b), "Glosas de andar por casa en los cuentos sefardíes tradicionales recogidos por Cynthia Crews en Salónica a principios del siglo xx", *Ladinar*, VII-VIII: 95-112.

García Moreno, Aitor (2013c), "Les gloses comme sources pour l'étude du lexique judéoespagnol: l'exemple de Luzero de la Pasensia (Roumanie)", *Recensement, analyse et traitement numérique des sources écrits pour les études séfarades*, eds. Soufiane Rouissi; Ana Stulic. Bordeaux, Presses Universitaires: 249-71.

Gruss, Susy (2020), *Las novelas de Judá Haim Perahiá (Salónica 1886–Xanthi 1970)*, Barcelona, Tirocinio.

Gruss, Susy (2021), "La conciencia documentaria de los sefardíes en los archivos personales: el caso de Judá Haim Perahiá", *Meldar: Revista internacional de estudios sefardíes*, 2: 9-21.<https://doi.org/10.46661/meldar.5552>

Halcón Monge, Ismael (2020), "Glosas léxicas en un silabario judeoespañol del siglo xx: ¿Recurso aclarador de préstamos o instrumento ideológico?", *Meldar: Revista interna-*

cional de estudios sefardíes, 1: 31-42. <https://doi.org/10.46661/meldar.5287>

Hassán, Iacob M. (1981), "Hacia una visión panorámica de la literatura sefardí", *Actas de las jornadas de estudios sefardíes*, ed. Antonio Viudas Camarasa. Cáceres, Universidad de Extremadura: 51-68.

Hernández Socas, Elia; Sinner, Carsten; Tabares Plasencia, Encarnación (2014), "La función de las glosas en *El Trajumán* de Michael Papo (1884)", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 130(2): 397-429. <https://doi.org/10.1515/zrp-2014-0032>

Reckendorf, Hermann (1857), *Die Geheimnisse der Juden*, Leipzig, Verlag von Wolfgang Gerhard, vol. III.

Romero, Elena (1992), *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE.

Romero, Elena (1997), "The Theme of Spain in the Sephardi *Haskalah*'s Literature", *The Jews of Spain and the Expulsion of 1492*, eds. Moshe Lazar; Stephen Haliczer. Lancaster (CA), Labyrinthos: 311-27.

Romeu Ferré, Pilar (2001), *Los dos mellizos*, Barcelona, Tirocinio.

Sánchez-Pérez, María (2019), *El* Quijote *en judeoespañol. Estudio y edición de los fragmentos publicados en los periódicos sefardíes* El Amigo de la Famiya *(Constantinopla, 1881) y* La Boz de Oriente *(Estambul, 1931)*, Barcelona, Tirocinio.

Scolnik, Julie (2014), *Nat Pinkerton. Diez novelas policíacas en lengua sefardí,* Barcelona, Tirocinio.

Studemund-Halévy, Michael; Stulic, Ana (2015), *La boz de Bulgaria. Vol 2. Bukyeto de tekstos en lingua sefardí. Livro de lektura para estudyantes: Novelas*, Barcelona, Tirocinio.

Subaşı, Doğa Filiz (2016), "Glosas parentéticas en una obra historiográfica sefardí: Yildiź y sus secretos: el reino de Abdul Ḥamid, de Iśac Gaḇay", *Sefarad*, 76 (2): 455-89. <https://doi.org/10.3989/sefarad.016.015>

Tadjer, Abraham Moshe (1899), *Los memuares de la familia de David*, Sofía, vol. II.

Ya'ari, Abraham (1934), *Catalogue of Judeo-Spanish Books in the Jewish National and University Library of Jerusalem* [en hebreo], Jerusalem, The Hebrew University.

Cristóbal José Álvarez López es profesor del Área de Lengua Española en el Departamento de Filología y Traducción de la Universidad Pablo de Olavide. Es licenciado y doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Su tesis doctoral, *Estudio lingüístico del judeoespañol en la revista "Aki Yerushalayim"*, fue defendida en el Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura de la Universidad de Sevilla en septiembre de 2017. Sus líneas de investigación incluyen la historia de la lengua española y, en especial, el judeoespañol.

cjalvarez@upo.es

DOI 10.14672/1.2023.2177

PAOLA BELLOMI EL ESLABÓN PERDIDO: LA NOVELA DETECTIVESCA SEFARDÍ Y SU VÍNCULO CON LA NOVELA DE CABALLERÍAS. UNA HIPÓTESIS

Università di Siena

Resumen

La novela detectivesca pertenece a los así llamados géneros adoptados, es decir representa una muestra de la literatura "extranjera" que penetró y se instaló en las comunidades sefardíes de Oriente a comienzos del siglo XX. Mi propósito es indagar –dentro de los estudios de la recepción– esta producción en su contexto de creación y difusión, con el objetivo de ofrecer nuevos datos sobre una narrativa que brindaba unos modelos muy alejados de los tradicionales y que además estaba insertada en la cultura mayoritaria turca. La hipótesis es que los *best-sellers* sefardíes miraban tanto hacia el nuevo y exitoso género detectivesco turco como hacia la antigua tradición de la novela de caballerías españolas.

palabras clave: novela sefardí, novela detectivesca, novela de caballerías, teoría de la recepción, pseudotraducción

Abstract

The missing link: the Sephardic detective novel and its connection with the chivalric novel. A hypothesis

The detective novel belongs to the so-called "adopted genres", that is, it represents a sample of "foreign" literature that penetrated and settled in the Sephardic communities of the East at the beginning of the 20th century. My purpose is to investigate this production in its context of creation and dissemination, with the aim of offering new data on a narrative that offered models far removed from the traditional ones and that was also inserted in the majority Turkish culture, which at that time was living some profound changes. The hypothesis is that Sephardic best-sellers looked as much towards the new and successful Turkish detective genre as towards the old tradition of the Spanish chivalric novel.

kywords: Sephardic novel, detective novel, chivalric novel, reception theory, pseudotranslation

Recibido: 4 de julio de 2022
Aceptación definitiva: 15 de noviembre de 2022

Imperio Otomano, 1902: Mehmet Halit publica la primera traducción al turco de *The Murders in the Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe, la que se considera como la primera novela detectivesca de la literatura occidental moderna (Demir-Atai 1994; Tekdemir 2020). 1909: un desconocido traductor publica la versión otomana de *The Man with the Twisted Lip*, el primer episodio de la serie protagonizada por Sherlock Homes (Tahir-Gürçaglar 2008). En ese mismo lugar, en ese mismo periodo, los lectores y las lectoras –distingo no gratuito– sefardíes se entusiasmaban por los misteriosos casos investigados por el "famoso poliz amator" Nat Pinkerton (Scolnik 2010, 2011, 2014; García Arévalo, Subasi 2021). ¿Qué es lo que une la moderna literatura norteamericana, la inglesa, la turca y la sefardí? Elemental: el éxito de un nuevo género, el policíaco. Sin embargo, las situaciones en las que se origina y difunde esta nueva literatura son muy variadas, así como las motivaciones que mueven los ávidos lectores de las aventuras de los detectives como los citados Holmes y Pinkerton, a los que se podrían añadir Jim Jackson, Nick Carter y, en medida menor, Auguste Dupin, Lynx y Dick Carter.

1. Indicio n. 1: el contexto otomano

El Imperio Otomano, que llegaría a su disolución final en 1922, experimentó entre 1839 y 1876 la así llamada "Época de las Reformas", que se caracterizó por la modernización –es decir, la occidentalización– de las costumbres de la sociedad turca y de la organización de muchas de las instituciones administrativas y políticas. Los cambios interesaron tanto el sistema educativo como el sistema cultural[1]. En varias escuelas e institutos se introdujeron sistemas pedagógicos y métodos innovativos, que se basaban en una visión laica de la enseñanza. Al mismo modo, de Europa, y en especial de Francia, se importaron nuevos géneros literarios (como la novela y el teatro), que el periodismo se comprometió en difundir entre un público de lectores más culto, cosmopolita y plurilingüe. Esta es la situación que describe una parte de la sociedad turca, la que forma la élite intelectual.

El género detectivesco se puso de moda durante el sultanato de Abdul Hamid II (r. 1876-1909), voraz lector de las aventuras de los muchos policías e investigadores que habían inundado el mercado editorial norteamericano y europeo[2].

1 Para ampliar y profundizar la información sobre la evolución de la literatura turca, recomiendo el cabal estudio de Bombaci que, a pesar de la fecha de publicación (1956), sigue proporcionando unos datos valiosos sobre los orígenes y avances de los diferentes géneros literarios en el contexto otomano.

2 Damian Harris-Hernandez se ha ocupado de investigar una serie de novelas turcas, publicadas por

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 53-68
ISSN 2283-981X

El tiránico gobernante se apasionó tanto que encargó más de 500 traducciones al turco de novelas policíacas; como ha puesto en evidencia Neslihan Demirkol:

> His enthusiasm for detective fiction, especially Sherlock Homes, was so strong that there were rumors about him meeting Sir Arthur Conan Doyle. Sultan Abdülhamid even became the protagonist of a detective novel, *Abdülhamit ve Sherlock Holmes*, by Yervant Odyan, published in 1912. The novel was highly scathing of Abdülhamid II, perfectly reflecting the political atmosphere of the 1910s. It has frequently been speculated that the sultan's love for detective novels was both the reason for and result of his paranoia (Demirkol 2019: online).

Tahir-Gürçaglar de hecho afirma que el escritor inglés y el sultán se encontraron en 1907 durante un viaje a Estambul que Doyle hizo con su mujer (Tahir-Gürçaglar 2008: 142). En esa ocasión, Abdul Hamid II condecoró al admirado padre de Sherlock Holmes con una medalla real; tan solo dos años después, en la misma ciudad se puso en escena una adaptación teatral de las aventuras del detective, que tuvo un éxito enorme y que logró consagrar de manera definitiva al personaje de Holmes entre el público turco.

La afición literaria de Abdul Hamid II por un género tan ajeno a su tradición cultural llama la atención no solo por el gusto extravagante del soberano, sino también porque se trataba de textos que narraban robos, violencias, homicidios, etc., es decir, argumentos que la ley de censura prohibía. Recuerda Ipek K. Yosmaoğlu que, durante el reinado, funcionó la censura y también la autocensura:

> Self-censorship functioned in more subtle ways during the earlier years of Abdülhamid II's reign, but reached preposterous levels in a few years, not only in its avoidance of publishing words that might be associated with subversion, but also in the compilation of lists of words that might offend the Sultan personally. Politically subversive words banned in dictionaries included constitution, parliament, bomb, dynamite, dictator, anarchism, nihilism, free, liberty, socialism, Darwinism, democrat, discipline, clique, clerical, conservative. When one of these words did find its way into a dictionary, its "translation" was significantly truncated. For instance, in the 1901 edition of Şemseddin Sami's French-Ottoman Turkish dictionary, the word "révolution" was defined simply as "The turning of celestial objects on their orbits, and the period for this journey" (Yosmaoğlu 2003: 22).

Cmiyet Kutuphanesi, Necm i Istikbal Press sobre 1925, que tenían por protagonista al detective Kara Hüseyin; al no haber tenido la oportunidad de consultar sus estudios, me limito a señalar los volúmenes en la bibliografía final.

En este contexto se hallaba también la literatura escrita y publicada en las comunidades sefardíes orientales cuyos miembros, al ser súbditos de Abdul Hamid II, tenían que respetar las leyes del sultanato. Y, sin embargo, no obstante las prohibiciones, los descendientes de los judíos ibéricos tenían a su disposición un amplio catálogo de textos que iban del misterio al *thriller*, de la aventura a lo detectivesco, de la novela sentimental a la de crimen.

2. Indicio n. 2: el caso sefardí

Como es bien sabido, las comunidades sefardíes del Imperio Otomano se formaron a raíz de los edictos firmados en 1492 por los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Los decretos preveían la expulsión de los súbditos de religión judía de los territorios bajo la Corona española; una parte importante de la diáspora halló su nueva patria en algunas zonas gobernadas por los turcos que, a pesar de la diferencia de credo, vieron en los exiliados ibéricos una oportunidad para fortalecer la capacidad comercial del Imperio.

Al estado actual de los estudios sobre la literatura sefardí, los especialistas han observado que desde la formación de los primeros núcleos hasta la mitad del siglo XIX los nuevos habitantes judíos no se ocuparon o preocuparon de crear su propia cultura literaria, que empieza a brotar tan solo después de más de trescientos cincuenta años de la expulsión. En sus ya clásicos e imprescindibles estudios, Elena Romero reconstruye las etapas que van de la expulsión al apogeo de las comunidades sefardíes orientales (1992, 2008 y relativas bibliografías). La tradición literaria en judeoespañol se situaría dentro del marco religioso (traducciones de la Biblia y de textos litúrgicos hebreos, poesía moral y hagiográfica), por lo menos hasta el siglo XIX, cuando los autores sefardíes se abren a la influencia europea y a los géneros adoptados, es decir a los géneros ajenos a la tradición cultural autóctona, como la narrativa de ficción o el teatro.

Sin embargo, considero que, con nuevas indagaciones centradas en las primeras fases de la diáspora, se podrían hallar nuevas pruebas que permitirían identificar un horizonte literario más variado. Afirmo esto a raíz de dos hechos. El primero se refiere a la relación de los sefardíes con el mundo de la imprenta. Es de 1493, tan solo unos pocos meses después de la expulsión, la llegada en Estambul de la primera imprenta con tipos móviles; el taller –gestionado por impresores judíos– había recibido la autorización de los gobernantes para publicar libros escritos en hebreo y, más tarde, también en lenguas vulgares (Simon 2011). Los Soncino, la notoria familia judía que había fundado en 1520 la homónima im-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 53-68
ISSN 2283-981X

prenta en Cremona (Italia), en 1529 abrieron una nueva tipografía en la capital del Imperio Otomano. Estos dos ejemplos sugieren que los expulsados y sus herederos participaron de manera activa en la producción de la nueva cultura literaria sefardita. A esto hay que añadir el segundo elemento al que hacía referencia, es decir los contactos con las otras "naciones" judías que las comunidades asentadas en el Imperio tenían de manera regular. Es conocida la producción literaria en lengua judeoespañola y judeoportuguesa de los sefardíes occidentales que vivían en los Países Bajos y en parte de Alemania y de los que, aún viviendo en entornos lingüísticamente más asimilativos como Francia e Italia, lograron producir su propia literatura, de manera paralela a la que se hacía en España y Portugal por entonces (Díaz Esteban 2008; Boer 1996). Sabemos también de cierta ósmosis entre la literatura que se hacía en la Península Ibérica (gracias a la mediación de los conversos) y la de la diáspora occidental e, incluso, de la marroquí. Me estoy refiriendo, una vez más, a la "industria" del libro impreso que ponía en contacto las comunidades judías del norte con las italianas (Venecia, Liorna y Pisa, en particular) y las del norte de Marruecos. Para hacer tan solo un ejemplo concreto, el dramaturgo Moshé Zacuto, nacido en Ámsterdam alrededor de 1620 y amigo de Miguel de Barrios, se trasladó a Italia, viviendo de 1645 a 1673 en Venecia, para luego mudarse a Mantua, ejerciendo allí de rabino hasta su muerte, acaecida en 1697. A Zacuto le debemos por lo menos tres obras teatrales en hebreo (Lattes 1997; Esposito 2016: 21-26). El propio Miguel de Barrios, junto con otra figura de primer orden en el panorama literario de los sefardíes de Ámsterdam, José Penso de la Vega, frecuentó la Academia de los Sitibundos de Liorna (Nider 2010). Venecia, un centro comercial y cultural fundamental para el sefardismo, tenía contactos continuos con los puertos otomanos y, por tanto, con los judíos que allí vivían y trabajaban (Trivellato 2016). Estas evidencias me permiten suponer que es posible que también entre los sefardíes orientales se desarrollara una literatura propia, escrita en judeoespañol y no solo de argumento litúrgico. Sin embargo, las huellas halladas hasta ahora no permiten pasar de la hipótesis al dato cierto.

Durante la Época de las Reformas, los súbditos judíos también gozaron de las nuevas conquistas, en particular por lo que se refiere a la libertad de expresión y de asociación: entre los sefardíes, como ya entre los vecinos otomanos, el periodismo llega a ser el instrumento para la difusión de las ideas modernas, es decir las occidentales. Se publicaron numerosos diarios, semanales y revistas en todas las comunidades, de Sarajevo a Jerusalén, en aljamía como en caracteres latinos, mezclando el judeoespañol con el turco, el francés y las nuevas lenguas nacionales (griego, serbocroata, búlgaro, etc.). En las páginas de esos periódicos se debatían temas corrientes, pero se daba cabida también a los debates sobre los conceptos de

patria e identidad, gracias al sionismo que estaba planteando una nueva visión de la "nación" judía; la modernización –desde el punto de vista eurocéntrico– pasó también a través de la renovación de la vida de los sefardíes, incluidos los aspectos menos polémicos de la cotidianidad, como podían ser la moda, la lengua de comunicación y los hábitos de lectura.

Como estaba pasando en las nuevas letras turcas, también las creaciones literarias en el entorno sefardí se ven afectadas de manera profunda por el influjo de otras lenguas, de modelos ajenos a su tradición y, finalmente, de un renovado horizonte de expectativas (Jauss 1992). En este contexto se sitúan la querella de la lengua, que surge en el seno de todas las comunidades, y la proliferación de los nuevos géneros adoptados, que tenían que elegir en qué idioma expresarse.

3. Indicio n. 3: la novela en lengua judeoespañola

En 1860 se fundaba en París la Alliance israélite universelle, una asociación judía que tenía entre sus finalidades la de luchar contra el antisemitismo a través de la difusión de la educación y de la cultura positivista. Para llevar adelante su política, la Alliance implantó decenas de escuelas en las comunidades sefardíes del Imperio Otomano y del norte de Marruecos, cuyos miembros, según la perspectiva iluminista francesa, seguían viviendo en un estado de atraso cultural no admisible en la época moderna; el éxito de esos institutos favoreció el aprendizaje del francés, reconocido como lengua de prestigio, en detrimento del judeoespañol, y además permitió una más amplia circulación de la literatura que provenía de Francia y, más en general, de las literaturas extranjeras, cuyas obras llegaban en su mayoría en traducción. Como ha subrayado, entre otros especialistas, Olga Borovaya:

> Though the status of Hebrew was never challenged directly, starting in the second half of the nineteenth century […] its functions became limited to religious purposes, and it was essentially replaced by French as the language of high secular culture, the only culture in which the graduates of the Alliance schools in Salonica and within the borders of present-day Turkey could productively participate. […] The Alliance made schooling available even to the poor, thus encouraging the learning of French in all social groups. By the early of 1890s, young Sephardi intellectuals began to publish newspapers and write books in French (Borovaya 2012: 18).

Si dentro del horizonte cultural europeo era Oriente el que ocupaba el podio del exotismo (y de allí la moda del orientalismo), al revés, para las sociedades como la

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 53-68
ISSN 2283-981X

turca y la sefardí, era Occidente el que encarnaba la Otredad. Esta perspectiva invertida permite comprender el interés por una literatura que, a los ojos del lector sefardí, presentaba tipos de personajes desconocidos en situaciones y ambientaciones insólitas, incluso extravagantes y casi de ciencia ficción, si comparadas con el propio entorno habitual.

Sintetizando la definición que Elena Romero dio de "literatura adoptada", se puede afirmar que por "adoptados" se entienden aquellos géneros que no pertenecían a la tradición cultural sefardí, que básicamente hasta el siglo XIX estuvo constituida por textos pertenecientes al género patrimonial, es decir judíos en los contenidos e hispanos en la forma y en la lengua (Romero 1992: 22). En el siglo XIX, al lado de esta producción, se desarrolla una literatura "secular", "mayoritariamente francesa en su inspiración y […] expresada en una lengua muy evolucionada, que representa el estadio *moderno* –opuesto al *clásico* del siglo XVIII– un *neojudeoespañol* fuertemente influido por las lenguas de cultura de los sefardíes: el francés y el italiano" (Romero 1992: 23; cursivas en el texto). Los géneros que llegan a ser predominantes en este nuevo panorama literario son: el teatro, la poesía de autor, el ensayo histórico, el artículo periodístico y la narrativa; y, dentro de la prosa, la novela y el cuento de aventuras, de amor, de ambientación judía –tanto sefardí como asquenazí– y, como no, la policíaca.

La cuestión lingüística relacionada con la producción literaria en el entorno sefardí no es trivial, al menos por dos motivos: el primero es que la literatura se expresa en un idioma y, por más que la afirmación sea obvia, en el contexto judeoespañol esto significó reflexionar sobre la lengua que se quería emplear a la hora de redactar los textos; la elección lingüística conduce al segundo punto de la argumentación, es decir la correlación entre género y lengua. La producción narrativa que, junto con la periodística, constituye la manifestación más importante a nivel cuantitativo de la literatura escrita, necesitaba encontrar nuevas fórmulas expresivas, a menudo una sintaxis renovada e incluso palabras creadas *ad hoc* para poder lograr "traducir" no solo los contenidos de las novelas que llegaban desde el extranjero, sino también el horizonte cultural de esa producción, que hablaba de un mundo –con frecuencia urbano y tecnológico– semi desconocido para los lectores sefardíes. El neojudeoespañol del que habla Romero se basa en préstamos y culturemas que se difundieron gracias a la prensa y a la prosa de ficción; de hecho, como afirma Alpert,

> novels and newspapers were mutually dependent since it was through the newspaper that the novelists could sell their writing, while the newspaper attracted regular readers who wanted to read the next instalment of the serialized novel. –Y añade– Journal-

> ists and editors of newspapers also wrote, translated and adapted novels which they printed on their presses and published themselves. Newspapers published novels in serialized form, but also printed the parts as booklets (2010: 53).

Las novelas, por tanto, fueron un género extremadamente experimental, tanto en la forma como en la lengua de creación. Tanto en el caso de la escena turca como en la sefardí, la mayoría de los textos que se publicaban eran traducciones de los éxitos de venta en Francia, con lo cual el nuevo canon de la narrativa del Imperio Otomano, por los menos en sus postrimerías, se formó básicamente en francés. Sin embargo, usar el término "traducción" no es del todo correcto; si Romero define los nuevos géneros como "adoptados", en el caso de sus reales contenidos, quizá sería más eficaz hablar de "adaptados", ya que en la gran mayoría se trataba de reescrituras a partir de los originales, con un resultado que a menudo era una copia muy tenue del prototexto. Algo parecido pasaba en el contexto turco, como explica Tahir-Gürçaglar a propósito del caso concreto de Sherlock Holmes (2008: 134), y no cabe duda de que tanto en el ámbito sefardí como en el otomano se pueda hablar de pseudotraducciones en lugar de traducciones.

Los nuevos géneros encontraron el gusto del público, que impulsó la producción y difusión de una cantidad importante de textos, calculados entre 250 y 500 títulos (Alpert 2010: 54), de una extensión variada, entre las 14 y las 400 páginas (Barquín 1999: 11). Como ha subrayado Alpert, "the conditions of publication were demanding" (2010: 55), lo cual puede justificar tanto la elección de adaptar en lugar de traducir el texto, resumiendo o eliminando las partes consideras superfluas o de menor interés para el público sefardí, como el empleo de una lengua que, desde el punto de vista literario, puede definirse como simple y no muy rebuscada, a veces repetitiva y casi formularia.

Best-sellers, serialización, adaptación: son tres características que me permiten apostar, una vez más, por el eslabón perdido entre la literatura sefardí de los orígenes (es decir, a partir de la expulsión) y la moderna (a partir del siglo XIX). Con una hipótesis que entiendo que pueda parecer como algo arriesgada, quiero referirme al caso de los libros de caballerías españoles que dieron lugar a una producción literaria verdaderamente europea a lo largo de los siglos XVI y XVII (Neri 2008); si nos fijamos tan solo en el ciclo de Amadís de Gaula, el héroe tan profundamente admirado por Don Quijote, el mapa de la difusión de los originales, de sus traducciones a las diferentes lenguas europeas y, finalmente, de los libros nuevos, intercalados entre las aventuras "oficiales", nos muestra un fenómeno literario que es parecido al de las "novelas adaptadas" en el ámbito sefardí. De hecho, los libros de caballerías se publicaron en serie; circularon en lengua ori-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 53-68
ISSN 2283-981X

ginal pero también dieron lugar a numerosas traducciones, que eran en realidad adaptaciones; el éxito de esos héroes y de sus aventuras dieron lugar al fenómeno de los que hoy en día llamamos *fan-fiction*, es decir la creación de libros que no existen en la serie oficial, pero que se escriben para satisfacer las expectativas del público de aficionados. Es de 1541 la publicación en Estambul de las primeras aventuras de Amadís, traducidas al hebreo por Jacob Algaba (Wacks 2015, 2017). Elena Romero recoge que, entre las novelas de aventuras que circulaban en el mundo sefardí, se halla también un libro de caballerías titulado *El castillo*, escrito por Selomó Bajar Yosef y publicado en Salónica en 1885 (1992: 254). Si es verdad que un indicio no es una prueba, quizá sí una evidencia. A falta de otros datos que permitan comprobar la hipótesis de una existencia más contundente de la literatura no religiosa en el ámbito sefardí antes del siglo XIX, me limito a suponer que el hábito de lectura que presentan los lectores de los géneros adoptados en la época moderna quizá revele que se trata de una práctica preexistente y que la costumbre de leer ficciones serializadas no deriva solamente de la influencia de las modas extranjeras, sino también de una tradición anterior a la modernización. A esto se puede añadir que también la modalidad de escritura de estas novelas remite a la propia de los libros de caballerías, cuyo esquema narrativo era muy repetitivo y, para el lector actual, previsible; además las expresiones para describir los héroes y sus acciones eran semánticamente muy parecidas entre sí, como si se tratara de verdaderas fórmulas lexicalizadas. Finalmente, tanto en la producción caballeresca como en la sefardí, el concepto de autoría y de propiedad intelectual se escapaba mucho del contemporáneo: en numerosas ocasiones, el autor declarado en la portada no era el verdadero, que en cambio era el que allí se definía el traductor del libro; este traductor era en realidad un reescritor, que podía cambiar el texto, los nombres de los personajes, etc., todo esto para adaptarse al gusto del público.

4. La prueba: la novela policíaca en el entorno sefardí

En 1909, con la victoria de la revolución de los Jóvenes Turcos, la censura queda abolida; esto justifica la aparición, a partir de esa fecha, de un número creciente de novelas de aventuras y policíacas; si durante el sultanato de Abdul Hamid II se pudo publicar con muchas restricciones y, a menudo, ejerciendo la autocensura, el cambio político permitió la difusión de textos que insistían en los detalles macabros, en escena de terror, en la descripción de violencias contra diferentes tipologías de víctimas (las mujeres, pero no solo). Es de 1909 la edición de la primera

traducción al turco de las aventuras de Sherlock Holmes y de ese periodo es la publicación de una serie de novelas protagonizadas por el detective Nat Pinkerton.

Como ha evidenciado Julie Scolnik, que ha dedicado varios estudios a la novela policíaca sefardí y, en particular, a la figura del personaje de Pinkerton (2014 y relativa bibliografía), este famoso "poliz amator" es el que ocupa la producción más amplia dentro del corpus formado por las novelas que pertenecen al género. Hasta la fecha actual, son 21 las narraciones identificadas que tienen a Pinkerton como protagonista; los diferentes títulos fueron publicados todos en Salónica por Beŝalel Saadí Haleví en la colección Biblioteca Beŝalel, menos uno –*El ciclista infernal*– editado por Yeoshúa Aharón en la colección Biblioteca Salonicién (Scolnik 2014: 12). Las novelas no llevan la fecha de publicación, aunque se puede suponer que no fue antes de la revolución que empezaran a salir (por los motivos mencionados acerca de la censura otomana). Además, se trata de un conjunto de textos cuyos originales se deben a una imprenta alemana, la Dresdner Roman-Verlag, que entre 1907 y 1915 publicó más de 400 episodios protagonizados por Pinkerton (Díaz-Mas 2015: 54). Sin embargo, como ha comprobado Scolnik, la versión en judeoespañol está basada en un original escrito en francés: los numerosos préstamos y calcos lo demuestran. Además, no se han podido localizar los originales en alemán (a causa de la Segunda guerra mundial, los archivos de muchas bibliotecas fueron destruidos y, al tratarse de literatura popular, es difícil que se haya conservado), pero sí las versiones en francés que la estudiosa empleó para resolver algunas dudas en la trascripción de los caracteres hebreos a los latinos. Y a pesar de que los episodios publicados en el país gálico hayan salido sin fecha, los anuncios en la prensa que publicitaban la aparición de las historias de Pinkerton me permiten afirmar que las traducciones al francés remontan a 1907, es decir simultáneamente a los originales alemanes (cfr. por ejemplo *Texas Jack* 1907: s.p.).

Al parecer, la figura de este increíble investigador estaba basada en la persona de Alan Pinkerton, un verdadero detective norteamericano, fundador de la homónima agencia. El impresor alemán Adolf Eichler, al poco tiempo de publicar una serie de episodios protagonizados por Nick Carter, decidió crear una colección con un personaje original, Nat Pinkerton, que se parecía en muchos aspectos al otro detective, a partir de la ambientación de la acción, que era casi siempre una ciudad de Estados Unidos (Scolnik 2014: 14-19; Maslinkskaya 2020: 26; Lacassin 1993: 60). Eichler era el propietario de la Dresdner Roman-Verlag, que tenía una sucursal en París, de donde casi seguramente salieron los impresos que el anónimo o los anónimos traductores sefardíes consultaron.

Por lo que se refiere a la cuestión de la autoría de las versiones traducidas al judeoespañol, si las fechas de publicación no parecen haber sido una preocupa-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 53-68
ISSN 2283-981X

ción para los editores sefardíes, ya que se trataba de literatura con un precio muy económico y por tanto destinada al consumo y no a la conservación (Scolnik 2014: 13), el anonimato puede tener varias interpretaciones (Romero 1993), entre las que se halla también la posibilidad de que los propios editores fueran los traductores-reescritores de las versiones en judeoespañol. Esto justificaría la falta de datos biográficos: al ser literatura de consumo, es posible que los editores quisieran defender el nombre y el prestigio de su imprenta y empresa comercial; el anonimato les permitiría evitar los ataques directos de la parte más conservadora de la sociedad sefardí, en particular de la religiosa.

Por lo que atañe al estilo de estas novelas, sus detractores lo han despachado como simple, incluso trivial, relegando esta producción a la literatura infantil o juvenil (como si esto en sí fuera un demérito), lo cual justificaría la sencillez de la lengua empleada y la repetición de las fórmulas y de los motivos narrativos. Como literatura para niños se percibió en Rusia, por ejemplo, donde las aventuras de Nat Pinkerton fueron leídas especialmente por jóvenes (Maslinskaya 2020: 26). Lo mismo no parece haber sido entre el público turco y el judío, ya que los argumentos tratados y también la forma podían resultar perturbadores. Pongo tan solo un ejemplo. *El ciclista infernal* cuenta la historia de una serie de delitos cruentos cuyo culpable parece ser un monstruo, con semblanzas de diablo o de ogro, que se mueve de noche en bici por la ciudad; Pinkerton, gracias a sus capacidades deductivas y a su intuición desvelará que se trata de la orquestación de un grupo de anarquistas rusos, que querían vengarse de un antiguo compañero revolucionario, que les había traicionado y se había refugiado en Estados Unidos para escapar de su destino. Si la descripción del monstruo nos conduce a un cuento del horror (y la deuda con Poe es evidente, según mi opinión), los elementos socioculturales y sociopolíticos nos revelan un tejido narrativo que un lector joven no podía descifrar. Es probable, en cambio, que las aventuras de Pinkerton despertaran la curiosidad tanto de los adultos como de los chicos; como es sabido, hasta que la Alliance no logró su plan educativo, buena parte de los sefardíes no sabía leer, con lo cual la literatura escrita se ejecutaba como lectura oral en las reuniones familiares o en las tertulias organizadas en los clubes diseminados por el territorio. Lo cual significa que el público que disfrutaba de estas historias, que mezclaban el misterio con el terror, el amor con el crimen, era muy heterogéneo e incluía también al público femenino (Díaz-Mas, Martín Ortega 2016: 23-27). Para entender la recepción que tuvo este género, hay que añadir otro elemento, que comparten tanto la sociedad turca como la sefardí; me refiero una vez más al horizonte de expectativas que tenían los lectores del Imperio Otomano al reflejarse en un personaje que estaba en los antípodas de su cotidianidad. Comparto

el análisis de Ergut cuando, indagando los motivos que podrían explicar el éxito de la literatura detectivesca europea y norteamericana entre los turcos, afirma que

> One of the indications of the increasing anxiety about crime is that crime stories started to be published and read extensively at this period. The stories of Nat Pinkerton, Arsène Lupin, and Sherlock Holmes were translated and read by a wide audience during the Second Constitutional Period (1908-18). […] These products of popular culture reflected a concern on the part of the elite about the "dangerous classes" (*muzir eqhas*) that had started to emerge within the city. Of course, the problem here is not whether there was a real issue of crime in the city or not. The point is that there emerged a new kind of sensitivity amongst the elite about crime problems (Ergut 2002: 153).

Las mismas preocupaciones compartían los súbditos sefardíes, que en esas novelas leían de cómo también su sociedad estaba cambiando, a partir de la conformación de las ciudades, que padecían la influencia de las ideas urbanísticas occidentales, lo cual contribuía a modificar la organización social, que había quedado inmutada durante siglos; además es un entorno esencialmente laico el que se presenta en la nueva literatura. Pinkerton es un hombre independiente, que ayuda a los policías porque es superior intelectualmente a ellos, vive en Nueva York, pero se mueve con desenvoltura en cualquier situación. Se relaciona con la alta sociedad, de los ricos banqueros a los príncipes indianos; no teme el ridículo, ya que está dispuesto a disfrazarse de pobre o de anciano, si la investigación lo requiere. Pinkerton es una figura moderna, que confía en su inteligencia y en la razón (el método deductivo y la psicología), y por esto no necesita aferrarse a una fe religiosa. No siempre logra salvar a las víctimas, pero siempre entrega a la justicia a los culpables de los delitos. Con lo cual el mensaje que transmite es que la sociedad moderna está poblada por tiparracos, que amenazan la virtud de las jóvenes honestas y las riquezas de las familias de industriales adinerados, pero nunca ganarán ellos. Las aventuras de Pinkerton están repletas de referencias a un horizonte sociocultural totalmente nuevo para los sefardíes, que, a través de esas lecturas, se sorprenden de la modernidad del mundo del célebre "poliz amator" y gozan de sus éxitos porque son narraciones que siempre terminan restableciendo el orden "natural" de las cosas.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 53-68
ISSN 2283-981X

5. Resolución

Resumiendo el cuadro general, se puede afirmar que la novela detectivesca –de gusto moderno, de consumo y muy popular entre los lectores europeos y americanos de finales del siglo XIX– al cabo de pocos años empezó a circular y a difundirse también en el entorno otomano, donde existían múltiples comunidades sefardíes. Sherlock Holmes, Nat Pinkerton y sus colegas compartieron sus métodos de investigación, basados en el deductivo, con un nuevo público de lectores, tanto musulmanes como judíos. El éxito de este género adoptado por la literatura turco-otomana y por la sefardí no deja de llamar la atención, dadas las características de esta producción, que estaba protagonizada por un hombre blanco europeo o norteamericano, moderno, laico e independiente, que trabajaba en contextos urbanos cosmopolitas (Londres, Nueva York, Boston, etc.), en los que la sociedad estaba dividida entre los malvados (gánsteres, canallas, estafadores, ladrones, etc.) y las víctimas (todas de familias ricas, aristócratas y de la alta burguesía comercial). La policía, que en esas novelas ejercía de personaje secundario, estaba al servicio del protagonista, el detective, que, con su inteligencia, raciocinio e intuición, lograba llegar a la solución, siempre.

En los estudios anteriores sobre este tema, se ha investigado el fenómeno de la difusión de la novela detectivesca en el Oriente Medio analizando por separado el caso otomano y el sefardí; sin embargo, como espero haber demostrado, es importante ver la evolución del género en ambos contextos ya que las comunidades judías no estaban exentas de las leyes del Imperio. Esta perspectiva más amplia me ha permitido poner en relación algunos momentos históricos para la política turca y la vida de los sefardíes, como la revolución de los Jóvenes Turcos, que puso fin al sultanato de Abdul Hamid II y volvió a garantizar la libertad de expresión y de imprenta. Se ha visto cómo la obsesión del sultán por la literatura policíaca promovió la difusión de este género entre la élite turca, de modo que se creó un hábito de lectura que dio paso antes a la traducción de centenares de novelas extranjeras, en particular del francés, y luego a la creación de novelas originales. La afición por esta producción no terminó con la revolución, sino todo lo contrario.

El conocimiento de este contexto permite entender de manera más profunda el fenómeno de la literatura detectivesca en el ámbito sefardí, que circuló gracias a la difusión de la prensa, ya que varias de esas novelas se publicaron serializadas como *feuilleton*, o salieron en formato libro de los mismos talleres que imprimían los periódicos. Al interrogarme sobre los motivos que causaron el éxito del género detectivesco entre los sefardíes, identifiqué un posible *pattern* que remonta a una etapa más antigua de la historiografía literaria; me refiero a la difusión de las nove-

las de caballerías españolas en Europa, que circularon como verdaderos *best-sellers*, en lengua original y en traducción (o pseudotraducción, según la terminología de Toury), originando el fenómeno que hoy se conoce como *fan-fic*. A pesar de los pocos datos que tenemos sobre la literatura no religiosa entre los sefardíes, por lo menos hasta el siglo XIX, mi hipótesis es que nos falte un eslabón de la historia de la literatura escrita en judeoespañol entre la expulsión y la época moderna. Ese eslabón podría explicar la recepción de los géneros adoptados ya no solamente como algo "exótico" para los lectores del Imperio, sino cómo algo insertado dentro de la evolución de la historia literaria, que uniría tanto la europea como la otomana y, por tanto, la sefardí oriental. Finalmente, la novela detectivesca permite estudiar los cambios que experimentó la sociedad judía, en el pasaje de una cultura tradicional a una más moderna, es decir occidental: su horizonte de expectativas mudó y la literatura –incluso la adoptada– fue un testigo atento de esas transformaciones. Caso cerrado.

Bibliografía citada

Alpert, Michael (2010), "The Ladino Novel", *European Judaism: A Journal for the New Europe*, 43/2: 52-62.

Barquín, Amelia (1999), "La aventura de la novela sefardí", *Neue Romania*, 22: 9-24.

Boer, Harm den (1996), *La literatura sefardí de Amsterdam*, Alcalá de Henares, Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes.

Bombaci, Alessio (1956), *Storia della letteratura turca: dall'antico impero di Mongolia all'odierna Turchia*, Milano, Nuova Accademia.

Borovaya, Olga (2012), *Modern Ladino Culture: Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empire*, Bloomington, Indiana University Press.

Demir-Atay, Hivren (2014), "Edgar Allan Poe in Turkish: Translations in Three Alphabets", *Translated Poe*, eds. Margarida Vale de Gato *et al.* Bethlehem, Lehigh University Press: 131-40.

Demirkol, Neslihan (2019), "Ottoman Print Culture", *Lingua Franca. SHARP - The Society for the History of Authorship, Reading and Publishing*, [30/06/2022] <https://doi.org/10.5167/uzh-172442>

Díaz Esteban, Fernando (2008), "Literatura de los sefardíes occidentales", *Sefardíes: literatura y lengua de una nación dispersa*, eds. Iacob M. Hassán; Ricardo Izquierdo

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 53-68
ISSN 2283-981X

Benito. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 593-610.

Díaz-Mas, Paloma, (2015), "Una de detectives en judeoespañol", *Raíces. Revista Judía de Cultura*, 102 (primavera): 53-55.

Díaz-Mas, Paloma; Martín Ortega, Elisa (2016), "Lecturas para mujeres y mujeres escritoras en la cultura sefardí", *Mujeres sefardíes lectoras y escritoras, siglos XIX-XXI*, eds. Paloma Díaz-Mas; Elisa Martín Ortega. Madrid, Iberoamericana: 9-54.

Ergut, Ferdan (2002), "Policing the Poor in the Late Ottoman Empire", *Middle Eastern Studies*, 38/2: 149-64.

Esposito, Raffaele (2016), *La nascita del teatro ebraico*, Torino, Accademia University Press.

García Arévalo, Tanía María; Subasi, Doga Filiz (2021), "Un Bezes desconocido y su obra: *El detektive kriminal* (Salónica, 1935)", *Meldar: Revista Internacional de Estudios sefardíes*, 2: 37–57.

Harris-Hernandez, Damian (1997), *Kara Hüseyin: An Ottoman Detective Series: The Shadow Band*, s.l., Knickerbocker Publishing Guild.

Harris-Hernandez, Damian (1997), *Kara Hüseyin: An Ottoman Detective Series: Bloodbath in the Hamam*, s.l., Knickerbocker Publishing Guild.

Jauss, Hans Robert (1992), *Experiencia estética y hermenéutica*, Madrid, Taurus.

Lacassin, Francis (1993), "La società Eclair e la letteratura popolare in Europa dal 1908 al 1909", *Griffithiana*, 47: 60-87.

Lattes, Andrea Y. (1997), "L'opera letteraria di Rabbi Moshè Zacuto", *La Rassegna Mensile di Israel*, 63/2: 1-26.

Maslinskaya, Svetlana (2020), "Nat Pinkerton: A Missing Genre in Russian Children's Literature", *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, 58/2: 25-33.

Neri, Stefano (2008), "Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)", *Amadís de Gaula: quinientos años después*, eds. José Manuel Lucía Megías; María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos: 565-92.

Nider, Valentina (2010), "José Penso e l'accademia sefardita 'de los Sitibundos' di Livorno nella diffusione di un genere oratorio fra Italia e Spagna: traduzione e imitazione nelle 'Ideas possibles' (1692)", *Studi Secenteschi*, 51: 153-96.

Romero, Elena (1992), *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE.

Romero, Elena (1993), "Nuevos aspectos de la narrativa judeoespañola", *Proyección histórica de España en sus tres culturas, Castilla y León, América y el Mediterráneo*, ed. Eufemio Lorenzo Sanz. Valladolid, Junta de Castilla y León, vol. 3: 177-94.

Romero, Elena (2008), "Historia y literatura", *Sefardíes: literatura y lengua de una nación dispersa*, eds. Iacob M. Hassán; Ricardo Izquierdo Benito. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 155-92.

Scolnik, Julie (2010), "The Dectective Novel in Ladino: Clues to a Little Known Genre", *European Judaism*, 43/2: 126-33.

Scolnik, Julie (2011), "La novela detectivesca en lengua sefardí: pistas y pesquisas", *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassán*, eds. Elena Romero Castelló; Aitor García Moreno. Madrid, CSIC: 569-78.

Scolnik, Julie (2014), *Nat Pinkerton: diez novelas policíacas en lengua sefardí*, Barcelona, Tirocinio.

Simon, Rachel (2011), "The Contribution of Hebrew Printing Houses and Printers in Istanbul to Ladino Culture and Scholarship", *Judaica Librarianship*, 16: 125-35.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz (2008), "Sherlock Holmes in the Interculture: Pseudotranslation and Anonymity in Turkish Literature", *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*, eds. Anthony Pym; Miriam Shlesinger; Daniel Simeoni. Amsterdam, John Benjamins Publishing: 133-52.

Tekdemir, Hande (2020), "The Haunting Legacy of Edgar Allan Poe in Ottoman-Turkish Literature", *Poe studies*, 53: 66–85.

Texas Jack: la terreur des indiens (1907), Paris, Adolf Eichler, [30/06/2022] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k947379g>

Trivellato, Francesca (2016), *Il commercio interculturale: la diaspora sefardita, Livorno e i traffici globali in età moderna*, Roma, Viella.

Wacks, David A. (2015), *Double Diaspora in Sephardic Literature: Jewish Cultural Production Before and After 1492*, Bloomington, Indiana University Press.

Wacks, David A. (2017), "Translation in Diaspora: Sephardic Spanish-Hebrew Translations in the Sixteenth Century", *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, eds. César Domínguez; María José Vega. Amsterdam, John Benjamins Publishing, vol. 2: 351-63.

Yosmaoğlu, Ipek K. (2003), "Chasing the Printed Word: Press Censorship in the Ottoman Empire, 1876-1913", *Turkish Studies Association Journal*, 27: 15-49.

Paola Bellomi es profesora titular de Literatura española en la Universidad de Siena. Sus principales líneas de investigación incluyen los Estudios Sefardíes, el Teatro Español Contemporáneo y los Estudios Culturales Ibéricos. Fue investigadora principal del proyecto nacional SIR *E.S.THE.R. Enquiry on Sephardic Theatrical Representation*, sobre el estudio de la producción teatral de los sefardíes en Italia.

paola.bellomi@unisi.it

DOI 10.14672/1.2023.2178

SHAI COHEN IDENTIDAD Y CONVERSIÓN EN EL *EXEMPLAR HUMANAE VITAE* DE URIEL DA COSTA

Universidad de Miami

Resumen

Este artículo estudia el texto autobiográfico de Uriel da Costa a la luz de los procesos de conversión y partiendo de su caso: una familia criptojudía en Portugal y su transición a sefardíes en el Ámsterdam del siglo XVII. Mediante un análisis crítico del texto, se estudia el punto de encuentro entre las dos religiones monoteístas, así como el conflicto entre la lucha identitaria de judío revertido del cristianismo y los sefardíes de la comunidad. En *Exemplar Humanae Vitae*, da Costa empleaba motivos barrocos y perspectivas antropocéntricas para cuestionar el lugar del hombre frente a su entorno. Por ello, se trata de uno de los textos autobiográficos más reveladores, en el que se refleja esta milenaria dicotomía entre iglesia y sinagoga.

palabras clave: Uriel da Costa, conversión, identidad sefardí, judaísmo, barroco

Abstract

Identity and conversion in Exemplar Humanae Vitae *by Uriel da Costa*

This paper studies the autobiographical text by Uriel da Costa regarding the process of his conversion in the context of a crypto-Jewish family in Portugal and their transition to Sephardim in 17th century Amsterdam. A close and critical analysis of the text reveals the struggle of the identity of Jews reverted from Christianity confronted with the Sephardim of the community. In Exemplar Humanae Vitae*, da Costa used baroque motifs and anthropocentric mindset to question the place of a man in relation to his environment. For this reason, it is one of the most revealing autobiographical texts, in which this ancient dichotomy between church and synagogue is reflected.*

keywords: Uriel da Costa, conversion, judeoconversos, Sephardic identity, Judaism, baroque

Recibido: 12 de junio de 2022
Aceptación definitiva: 4 de dicimebre de 2022

En un comunicado transcrito después de una reunión en Ámsterdam de delegados de tres eminentes comunidades religiosas judías, se concluyó la segunda excomunión[1], o *herem*, de Uriel da Costa. El comunicado se firmó en el 30 del Omer del año hebreo de 5383, o sea, el 15 de mayo de 1623, unos nueve años después de su conversión marcada por el viaje de Oporto a Ámsterdam y de su circuncisión, y cinco años más tarde de la primera excomunión. El acto fue firmado por los delegados que llegaron de las grandes y prósperas comunidades de Hamburgo y Venecia, además de los delegados locales de la comunidad de Ámsterdam. Durante siglos, el *herem* fue la peor condena que un judío podía recibir, porque era "separarlo como hombre ya heredado y maldecido por Dios, y que no le hable a alguien de cualquier calidad, ni de casa, ni de madre, ni de pariente, ni de extraño, ni entre en la casa donde está, ni le haga un favor, ni lo comunique, con pena de estar incluido en la misma *herem* de estar separado de nuestra comunicación. Y a sus hermanos, por buenos respetos, se les concedió un término de dos días para apartarse de él" (da Costa 1993: 556, appx 2). Todo indica que, desde la revelación de su origen, se le confirió este estatus social entre los judíos, por lo que sobreseyó de su condición de marrano solo para acabar como judío rebelde.

Gabriel da Costa (adopta el nombre Uriel a partir de su identidad judía) nació en Portugal probablemente en el año 1584. Su nombre es reconocido sobre todo por uno de los textos más curiosos de este período: *Exemplar Humanae Vitae* (traducido al español como *Espejo de una vida humana*), en particular para este

1 Se utiliza el sustantivo "excomunión", aunque se entiende que en otros casos se utilizan incluso términos similares como "excomulgación" y "excomunicación". De todas formas, se trata de un acercamiento al término hebreo *herem*, que ocurre cuando un judío era expulsado, proscrito, anatemizado del seno de su comunidad. Es decir, el *herem* era el instrumento, de carácter punitivo, pero de bajo alcance, del que disponía la comunidad judía para tratar los conflictos intracomunitarios a partir de la destrucción del Segundo Templo. Por tanto, *herem*, que en lenguas semíticas (arameo, árabe, hebreo) significa lo prohibido, se aplica a las personas que entran en lo que sería persona non grata en la comunidad. Las razones son variadas. Un ejemplo famoso de este periodo se produjo en 1651 cuando la comunidad de Esmirna proclamó un *herem* contra Shabbtay Zevi por una boda que hizo casándose, según lo presentó el auto proclamado Mesías, con Dios. Uriel da Costa ya había personalizado el nombre asignado por la delegación: Uriel Abadat (en hebreo: אבדת, es decir: destrucción, pérdida, desaparecido). Lo atractivo de la historia y de los escritos de da Costa no se basa en su triple *herem*, sino en la dificultad de estudiar su caso como tantos otros judeoconversos revertidos al judaísmo. Da Costa, por tanto, pasó de ser un marrano al *herem*, dos palabras que comparten el origen etimológico de lo prohibido. *Muharram* (en heb. *Muhram*, מוחרם, el participio del pasivo del verbo "prohibir religiosamente"), marrano, se llamaba al cristiano peninsular de origen prohibido o que estaba en relación con ellos. La prohibición incluso se extendía a los católicos, a quienes no se les permitía tener relaciones con los marranos. Solo se permitía el casamiento entre ellos dentro de las respectivas comunidades de cristianos viejos y cristianos nuevos. Así, el anatemizado por excelencia es aquí cristiano procedente de una familia de origen judío.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 69-84
ISSN 2283-981X

estudio de la interrelación entre conversión e identidad. Este texto breve, escrito en latín, refleja su vida, en la que sufrió "cosas inconcebibles", como decía. El texto fue encontrado sobre su escritorio en su apartamento en Ámsterdam, como nota de suicidio[2], al lado de su cuerpo inerte en el mes de abril de 1640 (Costa 1986: 21, Costa 1993: 23). El hecho de que el texto que tenemos hoy proviene de dos ediciones administradas y recopiladas por dos teólogos cristianos lo vuelve sospechoso. Sin embargo, parece consistente con sus otros textos como *Examinación de tradiciones fariseas*, publicado en 1624 y quemado poco después (fue la razón principal de su segundo *herem*). El comunicado mostraba precisamente la importancia de su caso, lo que generó una ruptura entre él y la comunidad.

Antes de entrar en la conversión del licenciado Uriel da Costa, es importante dedicar un breve comentario sobre este hecho polémico. Durante cientos de años, una ingente muchedumbre perteneciente a la religión mosaica, establecida dentro una tierra con mayoría cristiana, debía confrontarse continuamente con su situación minoritaria, lo que dificultaba el bienestar personal y familiar. Tras la necesidad de asimilación, la conversión no les resultó irreal ni un desafío a nivel personal o comunitario, sino un acto de sobrevivencia que marcó el trauma.

El concepto de conversión coincide con la complejidad de las identidades de los convertidos. Se suele pensar en una conversión lineal de una religión a otra. Sin embargo, esta realidad se transmite de forma generalizada al no considerar los textos, históricos y ficticios, producidos por los agentes de la conversión, pues cada persona la experimentaba de una forma diferente. La enorme cantidad de literatura sobre la conversión y los conversos estudia el tema centrándose a menudo en las circunstancias de la persona hacia el exterior y no al contrario, lo que corresponde a las varias escaramuzas, expulsiones y conversiones forzadas. En este exhaustivo contexto, las fuerzas externas operaron masivamente sobre la conversión a lo largo del siglo XV peninsular en sus distintos grados, resumidos

2 No es en vano sugerir que el control de la materia diegética en el texto, que quizá anticipe la muerte del autor (Barthes y Foucault), anuncia su intención de acabar con su vida. Por falta de documentación en la comunidad Ets Haim sobre su muerte, no podemos descartar otras causas, pero por su estado moral, el suicidio resulta el más probable. De hecho, tanto la teoría filosófica de su contemporáneo Spinoza como la teoría narrativa moderna están de acuerdo con que el suicidio representa no una simple muerte, sino un rechazo al compromiso con la vida. Dice el filósofo: "Nadie, por la necesidad de su naturaleza y sin ser obligado por causas exteriores, rechaza alimentarse o se suicida. Esto puede hacerse de varias maneras: uno se mata porque otro lo fuerza… otro, como Séneca [hace referencia a la orden del emperador Nerón en el año 65, en la que ordena a Séneca su muerte por sus propias manos. Séneca la ejecutó con serenidad], por la orden de un tirano, que lo fuerza a abrirse las venas". Este rechazo al compromiso se traduce en la decepción final, es decir, rendirse en la lucha sobre la palabra divina y su interpretación.

en forma de tipología según los motivos del bautismo de los judíos: *anusim, meshumadim*, criptojudíos o sincretismos (Alcalá 2011: 135-37).

Sin embargo, cuando se habla de los judeoconversos que encontraron de nuevo el judaísmo, las circunstancias vuelven a cumplir un papel más propio y personal (den Boer 2021). La insistencia en seguir hablando de una conversión al judaísmo omite, primero, el hecho de que muchas de las experiencias que motivaron a los judeoconversos a cumplir con esa conversión fueron causadas por los ecos del pasado que seguían rigiendo sus vidas, tanto *anusim* como *meshumadim*. Segundo, prácticamente en todas las investigaciones se habla de ellos como judíos nuevos[3], lo que tampoco hace justicia a esta situación poco experimentada en la historia universal. Los judíos nuevos eran los mismos cristianos que se escindieron por su lectura nueva de la conservadora de los textos bíblicos. A su vez, el término "judío nuevo" simplifica la complejidad identitaria que experimentaron los judeoconversos, lo cual limita las conclusiones sobre la religiosidad grupal y pone de relieve el escepticismo hacia un estudio de la experiencia individual[4]. Por tanto, el caso de un judío nuevo, abogando por su causa con la falsedad de los Evangelios frente a la ley de Moisés, se circunscribiría a una conversión de cristianos viejos, en particular los de origen extrapeninsular. Tal es el caso de los convertidos al judaísmo, como Jonathan Guer (alias Jan Richen of Hoorn) ilustrando una conversión honesta, o bien, Johann Andreas Eisenmenger, siendo este último el ejemplo de un estudioso de los textos sagrados (en este caso de la Universidad de Heidelberg) que acabó siendo la inspiración para *Tradiciones de judíos*, un texto que crítica la lectura judía de la Biblia y a favor de la cristiana[5]. Este modelo de conversión recibe el eco histórico de las conversiones individuales o masivas por

3 En su artículo de 1982, Kaplan estudia las diferentes perspectivas de la conversión, refiriéndose a los judíos nuevos y a sus actitudes hacia el retorno al judaísmo (Kaplan 1982).

4 Esto ocurre en el caso de las conversiones forzadas que se hicieron sobre un grupo de personas por la fuerza física o psicológica. Así fue con los cristianos nuevos que se veían como parte de los cristianos viejos de tres, cuatro o más generaciones (Sicroff 1985: 113, 179, 287 estudia todos los aspectos de la limpieza de sangre). Incluso personas de poder como el los validos tuvieron un poder limitado al querer proteger sus intereses en coyuntura con los judeoconversos (Cohen 2018: sección 3).

5 Mss. Hou GEN 27247.25.10. Cfr. John Peter Stehelin, *The Traditions of the Jews, or the doctrines and expositions contain'd in the Talmud and other Rabbinical writings*, London, G. Smith, Stanhope-Street, 1742. Este último caso conlleva abundantes verosimilitudes con el caso de da Costa, particularmente en el hecho del estudio pormenorizado de la Biblia y de la interpretación judía (probablemente desde la idea de abrazar el judaísmo, un proceso resultando en un antagonismo, y hasta resultar en la comunidad judía declarando a la persona anatema).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 69-84
ISSN 2283-981X

pertenencia a la etnia, a la cultura y al relato[6].

Por ello, al estudiar la conversión desde una cautelosa pero compleja interacción de experiencias y símbolos, se destacan acciones y textos del judío revertido. Entonces, ¿qué transforma a Uriel da Costa en un judío revertido? Uriel no aludió en su texto autobiográfico a su propia o cualquier conversión, al menos no de forma directa[7]. Lo que hace de Uriel un judío revertido fue la falta de exclusividad de la fe mosaica y la negociación de una ciega aceptación de la autoridad terrenal rabínica. Él no aceptó su conversión como un cambio sociocultural que implícitamente también debió resultar en su ingreso a la nueva comunidad hamburguesa o amsterdamesa. De hecho, su relato enfatiza su perspectiva sobre el hecho de que convertirse era algo puramente artificial, un proceso por el que se debía pasar solo para recibir la aceptación y el visto bueno de los judíos de la comunidad. Él padecía por el efecto de la intervención espiritual como guía, creando unidad mediante el cumplimiento de su transformación. Uriel da Costa se hospeda en su nueva identidad con todo el equipaje traído de Oporto, además de su pasado como devoto cristiano como su padre y como parte de la familia que se quedó en Portugal. De hecho, en el proceso inquisitorial de su hermana María y su esposo, Álvaro Gomes Bravo, los vecinos testimoniaron sobre su impecable vida católica (da Costa 1993: 7).

6 Dos ejemplos más se encuentran en el Archivo Ets Haim de la comunidad judía de Ámsterdam. El primero titulado *Keset Ieonatan* / Anno 5533 (Archivo Ets Haim, Mss EH 48 A 01) relata un tratado de Polémica escrito por Jonathan Guer alias Jan Richen of Hoorn. En dicho tratado este flamenco describe las razones de su conversión al judaísmo (traducción del holandés de Samuel Abaz, Amsterdam, 1665). Studemund-Halévy lo menciona en su interesante artículo sobre la relación entre los portugueses, los asquenazíes y los tudescos (Studemund-Halévy 2000). Luego, un texto anónimo titulado *Diálogos entre dos Hermanos Obadia Ben Israe1 y Andrés Antonio. Sobre la falsedad de los Evangelios y verdad de la Ley de Mosseh. Primera parte. Compuesto en Maruecos* testifica una parecida realidad, ficticia o real. El mss. de 1761 (Archivo Ets Haim, Mss. EH 48 A 17 01) cuenta la historia de un hombre, Andrés Antonio, cristiano flamenco que se va a Marruecos a buscar a su hermano convertido al judaísmo para convencerle de la verdad de la fe cristiana. El hermano, Obadia ben Israel, demuestra la falsedad de los Evangelios y lo convence de la verdad del judaísmo. La elección del nombre Obadia (en español Abadías) resulta interesante, ya que, además de ser un profeta menor con una historia parecida (ha sido enviado a convencer el reino de Edom de la verdad de Jehová), es el único lugar de la Biblia en el que aparece el nombre de Sefarad: "los cautivos de Jerusalén que están en Sefarad", exaltando a Israel (Abadías, 1, 20). Además, el ser el profeta de Edom implica su estado de converso (o por lo menos según los rabinos).

7 Aquí surge una interesante perspectiva de elección en la traducción, ya que en la versión inglesa sí aparece la frase: "I was induced to become a convert to the law of Moses", traducción del latín: "judicavi me debere legi parere, quandoquidem ille omnia fe accepisse a Deo asserebat". La versión española intenta acercarse al latín: "debía atenerme a la ley, puesto que él aseguraba que todo la recibiera de Dios".

1. El relato de la conversión y las secuelas

Según Arthur Nock, el hombre nace dentro de un mundo en el cual existen algunos objetos y procesos que le son completamente comprehensibles y otros que no. Algunos de los aspectos más misteriosos de la vida de una persona le vienen determinados por la tradición personificada por la memoria colectiva de una comunidad (Nock 1988: 1-2). Como tantos investigadores del tema, eso ocurre cuando uno "se centra en las consecuencias de la conversión, y solo rara vez en la descripción de la experiencia en sí" (Muñiz Grijalvo 2003: 141).

Por cierto, en el período bíblico no existía la idea de conversión. Uno se convertía por casamiento o por necesidad narrativa (Batya, hija de Farao; Itro, el padre de Sara, un pagano que reconoce el verdadero Dios) sin un proceso previo a la conversión. De hecho, el mismo sustantivo "conversión", en hebreo גיור (guiyur), comparte la raíz (שורש) con el verbo לגור que significa residir, vivir en un lugar. Es decir, el mudarse, el proceso de naturalización se hizo de manera natural como parte de la adaptación al lugar de destino. Lo único que se requiere del neófito era el mandado de la circuncisión, cuya congruencia permitía acoplarse al pueblo judío. Por tanto, se destina a la continua interpretación, cuya base era: si uno se convertía, era prescrito por un mandato divino. Por ello, tanto la conversión bíblica como la posterior se explica mediante un cambio de focalización de los hechos posteriores y menos por el estado mental identitario de la persona. El control sobre la conversión empezó con la pérdida de la autoridad religiosa frente a la potestad jurídica y civil del territorio. Puesto que, tras la expulsión de los judíos de la nueva Palestina, los judíos no controlaron ningún territorio con autonomía, esta pérdida de autoridad, en particular, sin una supremacía centralizada (al estilo de la institución papal), aumentó considerablemente. Así, se crearon más decretos de conversión al judaísmo que no se aplicaron en el caso judeoconverso[8].

Los documentos autobiográficos de las personas que pasaban por el proceso de conversión relataban el momento desde el cual se destacaron la consideración comunitaria y la actitud hacia la conversión. A esto se añadían las razones para cada conversión individual que a su modo reflejaban la construcción religiosa de un pueblo. Por ello, el caso de da Costa requiere un acercamiento distinto a la

8 La relativa facilidad de aceptación de los judeoconversos como miembros de la comunidad judía aumentó las dificultades para la integración plena en el seno de un judaísmo vivo y dinámico. Los judeoconversos que se reencontraron con el judaísmo, por voluntad o por miedo a la Inquisición, no se veían obligados a pasar por el proceso de los cuatro pasos disuasivos del Talmud Bavli (Yevamot, 47a) que se requería antes de comenzar.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 69-84
ISSN 2283-981X

conversión tratada desde la Antigüedad, o sea, por ocupación o conquista (de un pueblo o de un cónyuge), en la que el pueblo vencido debía alinearse con el idioma, tradiciones e incluso dioses de los vencedores, adaptándose al nuevo dogma, al estilo de vida y a las perspectivas que lo acompañaban (Nock 1988: 14). En aquel caso, se hablará de cristianos nuevos (como el caso de los judeoconversos peninsulares), de los judíos nuevos y de los musulmanes nuevos (en el caso de los Balcanes y la conquista otomana).

Pese a que inició su transformación por pura vocación, Uriel falla en su proceso de conversión a un judío. Las razones son múltiples y complejas. Quizá la principal causa fue su frágil estado de salud mental y emocional, ya que se describe como una persona muy sensible: "me consumía en la tristeza y el dolor" (da Costa 1985: 31). Por tanto, el camino del descubrimiento de su ser judío fue acompañado por un proceso de memorización de un pasado desconocido, más allá de lo contado en la familia. Esta memoria colectiva es lo que convierte a los judeoconversos de judíos nuevos a judíos reconvertidos o, mejor dicho, a judíos revertidos en inglés "Reverted Jew" (Tartakoff 2020: 102; Popkin 1994: 57), reforzando así el concepto de reversión (*חזרה בתשובה*, el retorno al judaísmo) en vez de conversión (o *giyyur*, גיור, la conversión de un no-judío) al judaísmo. No hay que olvidar que, para los judíos, la conversión y el regreso al judaísmo diferían fundamentalmente. Tal y como afirma Tartakoff, ya desde el siglo XI en Francia, Rashi insistió en que los apóstatas judíos seguían siendo judíos según la ley judía. Su retorno al judaísmo se condicionaba a la obligación de arrepentirse (Tartakoff 2020: 99). En el caso de da Costa y de los judeoconversos, bastaba el deseo de entrar en la comunidad judía, incluso si tardaban mucho y vivían en un estado híbrido, como Miguel de Barrios, entre capitán de su majestad en Amberes y judío circuncidado y casado en Ámsterdam durante doce años, hasta abrazar su vida únicamente en el seno de la comunidad judía (Cohen 2021).

Un aspecto que era probablemente irreversible del pasado judío fue el idioma. La elección de da Costa de escribir en portugués y en latín es más que un gesto simbólico. Kaplan ya afirmó el limitado o ningún control de la lengua hebrea entre los judíos revertidos (Kaplan 2016: 315). Pese a que en las universidades cristianas peninsulares estudiaron hebreo como parte del curricular humanístico, pocos llegaron a Ámsterdam con un previo saber de hebreo. Sin embargo, en la comunidad enseñaron hebreo. Da Costa, de su parte, no muestra ningún interés por el hebreo, lo que sugiere que su lectura de la Biblia no fuese en dicha lengua[9]. Esto explica su

9 Con muestra de interés, me refiero a la escritura en hebreo o sobre este idioma sagrado, incluso se podrían considerar palabras sueltas o referencias intercaladas entre los textos escritos en latín, español, portugués u otros (como el ejemplo de textos de Miguel de Barrios y de José Penso de la Vega).

lectura favorable, o bien con cierto aprecio, de conceptos cristianos católicos.

Un hecho relacionado con la lengua hebrea era la parte de la conversión que confirmaba las pautas de esconder o cambiar la pertenencia a una identidad mediante el cambio de nombre. Por ello, el estudio onomástico de los conversos que mantuvieron cierto control sobre el cambio de su nombre muestra un interés particular. En el caso de nuestro neófito portugués surge una referencia importante, ya que al final de su texto da Costa menciona el cambio del nombre. No hay duda de que el cambio de Gabriel a Uriel se hizo con una reflexión previa. "Gabriel" significa en hebreo el "Hombre de Dios" (,גבר של האל ,גבריאל) y fue cambiado, tras su circuncisión, y pese a que se trata de un nombre que pudo perfectamente encajar en su nueva identidad como judío, a "Uriel", que significa en hebreo la "Luz de Dios" (אוריאל, האור של האל). Podría ser que da Costa se convirtió mediante un sacrificio (una parte de su ser, de su masculinidad) o buscando adquirir un estatus de héroe divino. Así, se convirtió en "Uriel", el que ilustra el camino a Dios o por Dios (las dos traducciones son posibles).

De hecho, no está claro si da Costa intenta esconder su aprecio por la religión cristiana, de la que procedía y en el seno de la cual se crió, pero en su texto las referencias no dejan muchas dudas sobre ello. Veamos la siguiente tabla de *multi-word term* sacada del texto. Se trata de las quince colocaciones más frecuentes que en su conjunto muestran una tendencia preocupante en el estado mental de da Costa. La terminología más reiterada en este documento es, sin duda, "ley natural", un término que se ha usado para referirse a la creación y al orden natural del mundo. Los siguientes términos, según el orden de su frecuencia en el documento, son "religión cristiana" (lugar 3) y "Jesús Nazareno" (lugar 13).

	Término multi-word	**Frecuencia por millón**	**Referencia en la frecuencia (por millón)**	**Frecuencia en el documento**
1	ley de Moisés	622.20	0.22	2,997
2	ley natural	995.52	1.35	16,452
3	religión cristiana	497.76	0.58	9,936
4	religión cristiana pontificia	248.88	0.01	1
5	inmortalidad de la alma	248.88	0.01	66
6	causa de la religión	248.88	0.01	241
7	amante de la verdad	248.88	0.03	500

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 69-84
ISSN 2283-981X

8	beneficio eclesiástico	248.88	0.04	636
9	ley primera	248.88	0.04	800
10	ojo del hombre	248.88	0.06	1,054
11	recta razón	248.88	0.09	1,319
12	inmortalidad del alma	248.88	0.19	2,900
13	jesús nazareno	248.88	0.77	9,216
14	violación del sabbat	124.44	0.00	0
15	bastardía su origen	124.44	0.00	0

Figura 1: Tabla de frecuencia de colocación según las categorías gramaticales (herramienta utilizada: Sketch Engine)

Además de cuantificar la frecuencia de sus palabras y expresiones, se puede cuestionar si la lectura cualitativa apoya estas conclusiones. Por ello, es suficiente comparar las tres expresiones de la tabla que indican el aspecto comparativo entre lo judío, lo cristiano y lo filosófico (supuestamente neutral). La primera, "ley de Moisés", la más frecuente por millón, se transmite en un campo léxico particular, testigo del trastorno que su autor experimenta. Así, entre palabras como "vanidad", "repugnancia", "traiciones", "transgresores", "abominable" y un largo etcétera, da Costa se muestra rencoroso hacia la ley de Moisés, una conocida referencia, a menudo dirigida hacia los judíos.

Por otro lado, las múltiples referencias a la religión cristiana resultan sorprendentes en el contexto judío por ser un campo léxico positivo e incluso alabador. Se encuentran palabras como "honor" (de su padre, lo repite dos veces), "dignidad", "paz" y más. Nunca lo dice explícitamente, pero se desprende de la experiencia judía amsterdamesa, de la cual surge un afecto a su pasado, es decir, a su infancia junto con su padre. Quizá Uriel dudaba de si quizá su padre supiera algo especial, por lo que eligió contundentemente la religión cristiana. Hay que recordar que, según la Halajá, en el judaísmo hay que seguir al padre. Con la intención de equilibrar las dos enseñanzas, la cristiana y la judía, da Costa recurre a la filosófica ley natural. Si bien no llega a constituir un código de conducta o de legislación, sirve como una reflexión inspirada por la idea de la moral básica que orienta al ser social. Escribe da Costa:

> la ley no era de Moisés, sino uno de tantos inventos humanos como en el mundo son: mucho en ella está en conflicto con la ley natural, y no podía ser que el Dios autor de la naturaleza fuese contradictorio consigo mismo […] otros juzgan de acuerdo con la recta razón, que es verdadera norma de la ley natural aquella de la que andas olvidado y que gustosamente quisieras enterrar para imponer sobre las cervices. (da Costa 1985: 35)

Al menos en tres otras ocasiones se refiere a la perfección en la ley natural:

1. "Lo mejor que haya en la Ley de Moisés, como en cualquier otra, está todo perfectamente contenido en sí por la ley natural; y en la medida misma en que uno se aparte de esta norma natural, se inicia la disputa, se produce la división" (da Costa 1985: 51).
2. "Se contiene un principio de más elevación y perfección: el de amar incluso a los enemigos, que es desconocido por la ley natural" (da Costa 1985: 53).
3. "Por lo que no tenemos por qué negar en términos absolutos que una tal perfección se halle comprendida en la ley natural. Veamos, pues, ahora cuántos males se originan cuando mucho nos alejamos de la ley natural" (da Costa 1985: 53).

En el segundo ejemplo, se nota incluso una referencia más llamativa a la diferencia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Si bien en el primero la regla de oro se refiere a amar a tu prójimo, da Costa reconoce el punto débil de esta afirmación, pues el prójimo remite a la persona que piensa como tú. No será hasta el segundo que esta concepción se aventure un paso más hacia el enemigo.

A menudo da Costa establece relaciones con Spinoza. Esta comparación o interrelación, se construye por las similitudes que aparecen en su pensamiento híbrido al relacionar lo sociocultural de la cultura de origen con la cultura revelada. Lo que en el caso de da Costa se trataba del descubrimiento de la cultura judía, para Spinoza había sido al contrario. En su caso, parece que el momento de apertura fue en compañía de Van den Enden y en el aprendizaje del latín. El nuevo idioma, símbolo de la sapiencia cristiana, abrió a Spinoza a un mundo considerablemente más amplio de lo conocido. Spinoza también acabó recurriendo a la idea de que la gente se conforma perversamente con las ideas preconcebidas con las cuales crecen. Además, según el filósofo, la inmensa mayoría de las personas se encuentran en una situación de esclavitud por sus ideas inadecuadas. Sin embargo, seguido al aspecto filosófico-teológico, da Costa parecía buscar otro tipo de figura para completar su narración ejemplar de una vida humana y precisamente de la narrativa transformativa de un héroe. Con sus acusaciones, da Costa crea una novela dialógica y se preocupa constantemente por el verismo de sus enunciados. Tanto da Costa como Spinoza se permiten una autonomía interpretativa del método teológico, aunque cada uno según su condición y experiencia. Como dice Spinoza, el pensamiento teológico-político de la vida comunitaria se asimila a una sustancia, una unidad de alma y de cuerpo (la unión de esta unidad está descrita en la proposición XIII de la segunda parte de su *Ética*). De tal forma, se creó una negación del dualismo cartesiano que Spinoza desarrolla en su *Ética*.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 69-84
ISSN 2283-981X

El alma es el registro de las emociones dentro del cuerpo. Lo que estas mentes brillantes lanzaron hacia la comunidad civil y religiosa, pero sobre todo sobre la sociedad, era el desafío intelectual con la intención de cuestionar su conducta. La respuesta a esta crítica en ambos casos era parecida: el rechazo de estas personas del seno de la comunidad o, en el contexto socio-religioso comunitario, la excomulgación o el *herem* (da Costa jamás utiliza la palabra hebrea sino la latina, *excomulgare*). La comunidad judía inflige tres veces el *herem* sobre da Costa. El poder de la palabra en este caso resulta llamativo. Desde la perspectiva judía, el poder de la pronunciación que refleja la intencionalidad del enunciante se trata de un *realizativo* (Austin 1962: 5) cuando la palabra se transforma en una acción, para da Costa, en su detrimento. Esto significaba el final de la negociación pacífica entre el individuo y la comunidad, aunque todavía en un ambiente de *in-group*.

Da Costa fue considerado nuevamente un charlatán cancerígeno con cierta influencia sobre otras personas de la comunidad. El *herem* no se hacía por tener ideas o críticas internas, a las que uno se podía referir como dudas, sino a las personas que deseaban, por propio ímpetu, ser reconocidas y seguidas como referencia. Da Costa se veía como una figura heroica por su grado de convertibilidad más variado y basado más en el texto que en las lecturas y relecturas de las personas, tuviesen la categoría y prestigio que tuviesen, dentro de la comunidad[10].

La negociación de la identidad se afirma en la constante contraposición del *uno* frente a *muchos*, del yo como contrapunto de ellos cuando el juez del proceso de la negociación se define en la figura del lector ideal del texto. Es decir, el texto de da Costa refleja el diálogo de un acusado y, como tal, el peso de su defensa yace en el poder del argumento. Por su parte, da Costa siempre reconocía el grupo como su objetivo de la acusación cuando el yo del individuo solo adquiere sentido dentro de un grupo (o singularidad, como en Pulido Serrano 2011: 138).

Por esta compleja relación entre el individuo y el grupo, el texto genera empatía e identificación con su sentimiento de agobio y ansiedad. Así se compromete a resolver la dicotomía humana de grupo/individuo mediante la excesiva determinación en la condición humana de coexistencia en el espacio público. Su mundo

10 Esto se confirma con el uso de la acusación de fariseos, opositores de los saduceos. Los fariseos –que se reconocen como la influencia de la escuela del rabino Hillel– se caracterizan por una interpretación más ligera de la Torá Oral (*ha-torá shebeal pe*, התורה שבעל פה), frente a la escuela de Samai que seguía la ley escrita. La Mishná y el conocido judaísmo que le seguía (incluso el de la comunidad de Ámsterdam en este período) aprovecha una gran influencia de la escuela de Hillel, o sea, de una versión más comprensible de la Biblia. Da Costa era, como él mismo confiesa, un lector y estudioso de los textos sagrados. Particularmente, tras su estudio de los Evangelios y los libros de confesiones, más dedicado al Derecho Canónico y a un beneficio eclesiástico (da Costa 1985: 27), se puede entender el condicionamiento que le sirvió como trasfondo a su dedicación años más tarde.

se convirtió en un caos; con el único sentido, o su percepción, se formó por lo que configuraban sus palabras. A menudo parece que Uriel se proclama como el "Uno" que llegó a la Nueva Jerusalén donde residía el grupo de personas que padecía de ignorancia (los fariseos, como él repite constantemente) inculcada por tradición (ya mencionada en el contexto de Ámsterdam para los sefaradíes). Por tanto:

> Surcado el mar, llegamos a Ámsterdam, en donde descubrimos judíos de libre ejercicio; y, para cumplir con la ley, realizamos de inmediato el precepto de la circuncisión. Al cabo de unos días, me di cuenta de que las costumbres y reglamentos de los judíos apenas se ajustan a aquellos que fueron prescritos por Moisés. Si realmente había de ser alguna vez la ley observada con la pureza que exige, aquellos a quienes inadecuadamente llaman sabios de los judíos habían inventado cosas que le son aborrecibles. (da Costa 1985: 29)

Esta secuencia de eventos parece llamativa. Al contrario de la narración que sigue, en este fragmento da Costa presenta una transformación al parecer de poca importancia, distinta a sus profundos pensamientos y dudas. Lo que se desprende de esta secuencia de eventos tiene que ver con la aceptación y resignación de este proceso de conversión. Mediante frases largas en el texto original en latín, que discuten sus dudas, da Costa usa caudalosamente su habilidad narrativa para relacionar la conversión con su identidad barroca (en su caso *vanitas vanitatis*):

> Y cuando alguien no tiene ni defensor ni vengador, nada tiene de asombroso que trate de defenderse por sí mismo y de vengar las injurias recibidas. Aquí tenéis la verdadera historia de mi vida; y el personaje que en este vanísimo teatro de la vida he interpretado a lo largo de mi vanísima y siempre insegura vida ante vosotros lo exhibo. (da Costa 1985: 61)

Solo se pueden entender sus acciones mediante la literatura de su época. Sin embargo, si bien los autores áureos se burlaban del idealismo humano al mismo tiempo de abarcarlo en sus personajes, da Costa lo personifica, creyendo en su verdad y llama a los lectores a implicarse en un juicio personal entre los llamados fariseos judíos y su persona:

> Juzgad ahora rectamente, hijos de los hombres, y sin afecto alguno, libremente, emitid un juicio verdadero. Es esto algo particularmente digno de los hombres que realmente merecen ese nombre. Y si algo halláreis que os arrastre a la conmiseración, reconoced la humana miseria y deploradla, puesto que de ella misma sois partícipes.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 69-84
ISSN 2283-981X

(da Costa 1985: 61)

Sus palabras, a veces emotivas, no son solubles en la visión de vida que podemos imaginar en la comunidad sefardí Ets Haim en Ámsterdam, allí donde el hombre debe adherirse a la normativa de una autoridad sin autoría y sin la capacidad de punir a los delincuentes.

La libertad del pensamiento, tal y como lo hace el barroco peninsular, se exaltaba cuando el personaje y el habla que le corresponde mantienen un decoro adecuado en el plano lingüístico y juegan con el estilo empleado en el texto. Así, da Costa reconoció, como su predecesor Miguel de Barrios, el carácter de los Países Bajos como un país pluricultural, lo que le permitió acusar a los judíos de no aprovechar esta apertura para poder reinventarse. Esto se puede interpretar como que a él no le preocupó el modelo asimilacionista.

Lo llamativo del texto de da Costa no será la calidad literaria ni las circunstancias de su experiencia de vida, sino la lucha entre el acto de conversión y la percepción de su identidad como judío revertido. Más probablemente, este texto muestra rebeldía y perseverancia. A pesar de su brevedad y de su limitada difusión, sí que llegó a sobrevivir la prueba del tiempo. El pensamiento casi providencialista de da Costa celebra una ética rigurosa de dominio y control y se eleva a la arrogancia meritocrática que tenemos cuando encontramos injusticia. Así, incita a creer que está "haciendo la obra de Dios" y a despreciar a las víctimas de la desgracia, en particular si ellos juegan el papel de los "victimarios". Por tanto, el texto destaca una honestidad y autenticidad catártica sin par.

La fuerza del texto y de las ideas es el engreimiento superlativo, creyendo que por tener determinadas ideas con carga emocional superior a la de las ideas de las otras personas de la comunidad, son más verdaderas. Así, da Costa confrontaba los valores ideales de un mundo perfecto y correcto según su interpretación de la Sagrada Escritura contra el valor de la justicia y el de la realidad que pretendía la autoridad religiosa de las comunidades judías septentrionales.

Surge la necesidad de razonar el objetivo de los textos de judíos, convertidos o nacidos. ¿Qué imaginaba Uriel da Costa como objetivo de sus escritos? ¿Para qué decide pelear, en su caso particular, hasta la muerte? Las referencias de Moisés y de Jesús, a lo largo del texto, reforzaban el aparente deseo martirizador que entra en la convicción de su certeza y la predicación salvando al pueblo de su ignorancia. El mártir nunca elige libremente su papel de intermediario, sino que este se impone sobre él por intervención divina. Da Costa reconoce a Moisés como "un simple intermediario, por el mismo Dios llamado, o más bien forzado, a tal sacerdocio (así se engaña a los niños)" (da Costa 1985: 27). Es más, consideraba a la

persona que representara este papel o, por lo menos, a quien no muriese inmediatamente, como dotada de una grandeza moral, fuese lo que fuese el sacrificio, en particular al reconocer que la culpa no la tiene el mismo pueblo, sino que el pueblo erra por ignorancia. Por tanto, aumenta la necesidad de enseñarle, salvando a uno o a un mundo entero de su propia ignorancia. Decía Maimónides en *Mishné Tora* que tenemos tantos mandamientos (613 mencionados en Talmud *Makkot* 23b) para tener la posibilidad de cumplir al menos uno y conseguir *mitzvas* y ser meritorios. Lo ideal será cumplir todas las 613 *mitzvot*, pero nadie lo puede conseguir. Del mismo modo, para da Costa, peor que los adversarios rabinos, era el rechazo del pueblo lo que le impactó tanto.

Para concluir, la transformación de Uriel da Costa de un católico universitario a un judío revertido no fue necesariamente por un profundo apego a una comunidad a la que en algunas generaciones anteriores pertenecieron sus antepasados, sino una necesidad por una estructura fallida a nivel social en la península ibérica. El texto autobiográfico sirve como testimonio de un alma barroca atormentada que busca su voz dentro de un contexto hostil que lo rechaza. Sus últimas palabras revelan la complejidad de su identidad, así como el hecho de que nunca pudo deshacerse de la visión barroca que sin duda le impactó desde su juventud en Portugal bajo el Imperio español.

Da Costa resistió la visión del mundo que debía aceptar en el momento de la reversión y, por consiguiente, le echaron en tres distintas ocasiones mediante la aplicación del *herem*. Sin embargo, sin la posibilidad de reconvertirse al cristianismo, y quizá como un adicto a la sensación de pertenencia comunitaria, da Costa quiso volver a un lugar tan idiosincrático con su interpretación de la religión, pero acabó muerto en el seno de su propio ideal.

Bibliografía citada

Alcalá, Ángel (2011), *Los judeoconversos en la cultura y sociedad españolas*, Madrid, edito-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 69-84
ISSN 2283-981X

rial Trotta.

Austin, J.L. (1962), *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Clarendon Press.

Bal, Mieke ed. (2005), *Narrative Theory vol. IV, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, New York, Routledge.

Cohen, Shai (2018), "El retorno de los judeoconversos portugueses en época del conde duque de Olivares", *Hipogrifo*, 6, 1: 191-215.

Cohen, Shai (2021), "Identidad judeoconversa y circunstancias económicas en el triángulo del MAL: la perspectiva de Gomes Solis y Penso de Vega", *eHumanista/Conversos*, 9: 105-18.

da Costa, Uriel (1985), *Espejo de una vida humana (Exemplar humanae vitae)*, ed. Gabriel Albiac, Madrid, Hiperión.

da Costa, Uriel (1993), *Examination of Pharisaic Traditions (Exame das tradiçoes phariseas)*, ed. H. P. Salomon, I.S. D. Sassoon, Leiden/New York, Köln, Brill.

den Boer, Harm (2021), "Sobre el canon converso: el *Tratado de la oración y meditación* de David Mugnon", *eHumanista/Conversos*, 9: 50-69.

Kaplan, Yosef (1982), "From Apostasy to Return to Judaism: The Portuguese Jews in Amsterdam" [Hebrew, translation/adaptation by Natan Ginsbury], *The Jewish Heritage of Spain and the Eastern Mediterranean Lands*, Jerusalem.

Kaplan, Yosef (2016), *Seventeenth-century Sepharadic Readings*, Leiden, Brill.

Muñiz Grijalvo, Elena (2003), "Los relatos cristianos de conversión y sus efectos sobre la experiencia", *Dialogues d'histoire ancienne*, 29, 1: 137-53.

Nock, Arthur Darby (1988), *Conversion, the Old and the New in Religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*, Brown Classics in Judaica, University Press of America.

Popkin, R.H. (1994), "Christian Jews and Jewish Christians in the 17th century", *Jewish Christians and Christian Jews.*, eds. R. H. Popkin; G. M. Weiner. Kluwer Academic Publishers: 57-72.

Pulido Serrano, Juan Ignacio (2011), "Plural identities: the Portuguese New Christians", *Jewish History*, 25: 129-51.

Sicroff, Albert A. (1985), *Los estatutos de limpieza de sangre, controversias entre los siglos XV y XVII*, Madrid, Taurus.

Studemund-Halévy, Michael (2000), "Senhores versus criados da Nacao: Portugueses, asquenazíes y tudescos en el Hamburgo del siglo XVII", *Sefarad*, 60, 2.

Tartakoff, Paola (2020), *Conversion, Circumcision, and Ritual Murder in Medieval Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Shai Cohen es doctor de filología hispánica, realizó el grado en Pau (Francia), el primer máster en la Universidad Hebrea de Jerusalén (Israel) y el doctorado en la Universidad de Navarra (España). Publica sobre la encrucijada entre literatura, identidad, lengua, economía, y política, sobre todo en

el contexto áureo del siglo XVII. Entre sus publicaciones se encuentran un libro de difusión sobre conceptos barrocos, una novela histórica y monográficos. Su último libro ofrece una nueva perspectiva sobre la sátira política contra el conde duque de Olivares. Su investigación últimamente se centra en el tema de los judeoconversos en su transición a sefardíes. Ha participado y organizado numerosos coloquios, seminarios y talleres internacionales sobre el Siglo de Oro, teatro, cultura y civilización, márquetin cultural, pensamiento crítico, paz y conflicto en el contexto áureo y sobre difusión mediante herramientas de Humanidades digitales. Es miembro y colaborador en diversos proyectos y grupos de investigación (e.g. AIH, AISO, GRISO…). Enseñó en Universidades en España, Montenegro, Italia y en EE.UU. Actualmente enseña lenguas, literatura y estudios sefardíes en la Universidad de Miami.

scohen64@gmail.com

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 69-84
ISSN 2283-981X

DOI 10.14672/1.2023.2179

TANIA MARÍA GARCÍA ARÉVALO Y DOĞA FİLİZ SUBAŞI ESTUDIO DE LOS PRÉSTAMOS Y GLOSAS EN LAS OBRAS DEL AUTOR ESTAMBULÍ DEL SIGLO XX MOIZ HABIB

Universidad de Granada y Universidad de Yozgat Bozok

Resumen

Aunque la literatura del Imperio otomano de los siglos XIX y XX es una constante de análisis dentro de los estudios sefardíes, hay autores que han pasado desapercibidos y sobre los que no encontramos apenas referencias. Este es el caso de Moiz Habib, compositor de *romansos* y cuentos, cuya trayectoria literaria se limitará a un periodo de diez años (1921-1931). El objetivo de este artículo será el de analizar la gran cantidad de préstamos –turcos, franceses, hebreos, italianos, entre otros– que aparecen en sus obras así como observar si estos presentan diferencias en su tratamiento antes y después de 1929-1930, etapa de su cambio de la aljamía a las letras latinas.

palabras clave: Moiz Habib, Imperio otomano, literatura sefardí, préstamos léxicos, glosas

Abstract

Study of loanwords and glosses in the works of the 20th century author from Istanbul Moiz Habib

Although 19th and 20th century Ottoman literature is an ongoing area of analysis within Sephardic studies, there are authors who have gone unnoticed and about whom we find hardly any references. This is indeed the case for Moiz Habib, composer of romances and short stories, whose literary career was limited to a period of ten years (1921-1931). The aim of this article is to analyze the large number of loanwords – Turkish, French, Hebrew, Italian, among others – that appear in his works, as well as to observe whether they present differences in their use before and after 1929-1930, a period of change from aljamia to the Latin script.

keywords: Moiz Habib, Ottoman Empire, Sephardic Literature, loanwords, glosses

Recibido: 31 de diciembre de 2021
Aceptación definitiva: 8 de septiembre de 2022

1. Desconocimiento y desmemoria en torno a Moiz Habib

A pesar de haber dejado una extensa producción, Moiz Habib ha sido un autor ignorado en los círculos académicos. Solo desde 2016 ha obtenido cierto protagonismo por la republicación de algunas de sus obras de los fondos de Israël Salvator Révah por la editorial *Gözlem, el Sentro de Investigasiones sovre la Kultura Sefardi* y la asociación *Aki Estamos - Les Amis de la Lettre Sépharade*. Una posible explicación a este vacío radicaría en que no hay apenas datos sobre él más allá de la hipótesis esbozada por García Arévalo (2021: 82-83) sobre su fecha de nacimiento (1892); el lugar (Esmirna); su aparición como miembro de la *Association des Anciens Élèves de l'Alliance Israélite Universelle* entre 1910 y 1913 entre las personalidades listadas en su *Bulletin de L'Amicale* y algunos datos sobre su fallecimiento (1944 en Reval, Estonia). Por otra parte, partimos de la premisa de que la brevedad de su vida literaria (1921-1931) y la naturaleza popular de sus escritos hubieran podido influir en la atención que se le ha dedicado posteriormente.

En total, contamos con catorce obras firmadas por Habib. De ellas, siete pertenecen a una primera etapa (1921-1928) caracterizada por el uso de la aljamía, a la que se une la edición de *El mansevo sin kulpa* de Sami Namar[1] (1923, 111 pp.). A esa primera etapa le seguirá un vacío de dos años (1929-1930) en el que no consta ninguna publicación, al menos que se haya conservado o haya llegado hasta nosotros, siendo 1931 cuando aparezcan siete obras más, esta vez en letras latinas, no sobrepasando en ningún caso las 32 páginas. La diferenciación básica entre estos periodos, sin tener en cuenta la cuestión gráfica, radica en las editoriales. En el primero coexisten una multitud de imprentas y en el segundo es Rekabet[2] quien toma el control de las publicaciones de Habib. Junto con ello, los trabajos hasta 1928 poseen una mayor extensión que aquellos que verán la luz en 1931, siendo estos últimos únicamente *romansos* y no relatos cortos como también encontramos en la primera etapa.

Estos contrastes podrían explicarse de manera lógica si atendemos a que, en los primeros años de su carrera literaria, posiblemente iría de imprenta en imprenta buscando quien publicara sus escritos. Suponemos que no tendrían demasiada aceptación ya que probó suerte con algunas como Aboab, Arditi, la Nasio-

1 Sami Namar es otro de esos autores del que, como el que nos ocupa en estas páginas, poseemos información muy limitada.

2 La imprenta Rekabet (Rekabet Matbaası en turco) también fue la encargada de publicar las obras de un autor sefardí muy conocido, Elia R. Karmona, coetáneo de Habib, como por ejemplo *Una madre kruela*, *La mujer pasensyoza* o su edición de *Poesias relijyosas de las santas fiestas*, todas ellas aparecidas en 1930.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 85-104
ISSN 2283-981X

nala Djudia en Estambul o la regentada por Baruj Shemuel Barzali en Salónica, actuando Eliyah Gayus o Shelomo Alkaher[3] como editores de algunas de ellas. En cambio, parece que sí tuvo éxito con su paso definitivo a Rekabet ya que en un solo año publica la mitad de toda su producción y, tras esto, desaparece su rastro literario.

Dado que a la práctica totalidad de la obra de Moiz Habib no se le ha dedicado ningún estudio de carácter literario o lingüístico, a excepción de aquellos recientes de García Arévalo (2021 y 2022), el objetivo de estas páginas será el de ofrecer un examen de los numerosos préstamos y las escasas glosas que aparecen en algunos de sus trabajos, atendiendo además a si estos presentan diferencias en cuanto a su pertenencia a una etapa o a otra que se reflejen en el tratamiento de estos.

2. Obras objeto de análisis: criterios de selección y características

Para este estudio se han escogido, de entre las catorce obras que conforman la producción de Habib, las seis que se detallan a continuación según criterios de temporalidad, género y ubicación de la acción. Temporalidad en relación con los periodos en los que están escritas, esto es, hasta 1928 o en 1931; en cuanto al género se han seleccionado tanto cuentos como *romansos*, y ubicación porque se baraja la posibilidad de observar un comportamiento diferente de los préstamos y glosas. De esta manera, se analizarán del primer periodo (1921-1928): *Muerta por el amor* (*romanso*, Constantinopla, Imprimeria Aboab, 1921, 79 pp., publicado en cinco entregas, Yaari 1934: 70 entrada 501, signatura V 4255 31=0 de la NLI, a partir de ahora MPA[4]); *La mujer fornikadera* (cuento, Constantinopla, editorial Alevropulos, 1923, 32 pp., Yaari 1934: 70 entrada 502 y publicada en dos números, uno continuación del otro separados por la portada a partir de la página 16,

3 Eliyah Gayus mantiene similitudes con Habib. No se le conoce ningún dato biográfico y publica entre 1932 y 1934 en Rekabet. De sus obras nos constan la *Agada de Pesaj* en judeoespañol aljamiado y hebreo (1934, 48 pp.) y *Suhulet*, (década de los años treinta, 48 pp.); *La ermoza Janeta entre dos amantes* (1932, 32 pp.); *La ija del Kazalino i Anriko* (1932, 16 pp.); *La ija del bankiero*, compuesto por Moiz Levi y editado por Gayus (1932, 16 pp.); *Se iva matarse por su amante* (1932, 16 pp.) o *Los dos amigos* (1932, 16 pp.). Muchas de ellas han sido republicadas por el Sentro de Investigasiones sovre la Kultura Sefardi Otomana-Turka y Gözlem desde 2016. Sobre Shelomo Alkaher, únicamente conocemos una *Agada de Pesaj* (B. Alkaher, 1946, 45 pp.).

4 Digitalizado en Biblioteca Sefarad, se puede consultar en el siguiente enlace <https://www.bibliothecasefarad.com/listado-de-libros/muerta-por-el-amor/>

signatura V 4256 31 =0, a partir de ahora LMF[5]) y *El molino de oro* (desde ahora EMO, cuento, Salónica, publicado por Baruj Shemuel Barzali, sin fecha –posiblemente en torno a 1925, 26 pp. signatura A 835 39=0)[6]. Del segundo (1931): *El amor de Antonyo por su mujer* (16 pp., nombrado desde ahora como EAA[7]); *El amor de Matilda kon dos jovenes* (16 pp., desde ahora EAM[8]) y *Sinko matados por una mujer* (29 pp., identificado como 5M[9]), todos *romansos*.

En cuanto a su caracterización, partimos de la premisa de que son necesarios estudios que incidan en los rasgos propios que Habib imprime en sus textos a la luz de la narrativa sefardí de comienzos del siglo XX en el Imperio Otomano. Particularmente interesante resultaría analizar sus posibles fuentes pues, aunque Habib no aparezca como *trezladador*, los dramas que desarrolla en la segunda etapa de su producción podrían arrojar dudas sobre su originalidad en cuanto al afrancesamiento de nombres de protagonistas y motivos literarios (amor, clases sociales y muerte). Aun así sí podemos ofrecer ciertos datos sobre la localización y temática de cada una de ellas:

(1) La protagonista de MPA es Andjela Bonefes, apellido que podríamos suponer es una contracción fonética de la palabra francesa *beau* ('hermoso, bueno') y la hebrea *nefesh* ('alma, persona'), o del turco *nefes* ('respiración') y que reflejarían la naturaleza bondadosa del personaje principal ('buena persona'), ambientado en París en 1811:

> El romanso ke empezamos a puvlikar en este livro, es un pasaje, ke aze verter lagrimas al mas duro korason umano.
> Es el triste pasaje de una muchacha franseza, la ermoza Andjela Bonefes, ke empesamos a kontar a nuestros lektores, su vida, sus divertimyentos, sus visyos, el amor por un mansevo, sus terivles akontesimyentos, i ke ala fin de todo esto, un dia, Andjela fue

5 Se encuentra en la NLI con la signatura V 4256 31 =0 aunque puede consultarse el volumen completo en la Harvard Library Digital Collections <https://digitalcollections.library.harvard.edu/catalog/990000798580203941>

6 Cfr. <https://rosetta.nli.org.il/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE115272108>. Existe otra obra con el mismo título, *El molino de oro*, publicada en Constantinopla por la Imprimeria Arditi en 1921 con una extensión de 30 páginas aunque se debe examinar si guarda diferencias con respecto a la de Salónica.

7 Cfr. el ejemplar digitalizado en <https://www.bibliotheque-numeriqueaiu.org/idurl/1/16385>

8 Cfr. el ejemplar digitalizado en <https://www.bibliotheque-numeriqueaiu.org/idurl/1/16387>

9 Cfr. el ejemplar digitalizado en <https://www.bibliotheque-numeriqueaiu.org/idurl/1/16199>

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 85-104
ISSN 2283-981X

matada por su marido adyentro de una de las kamaretas del palasyo.
Enel año del 1811, en el 22 oktobre, en akea manyana, kuando la ora sonava las nueve una kareta (araba) a kavalyos era detenida delantre las puertas del tribunal de Paris[10].

(2) Habib ubica LMF en Persia y es la historia en torno a Nebuzaradan, nombre hebreo de Neriglisar, comandante de Nabucodonosor que aparece en 2R 25, 8-11y Jer 39, 9 que tratan sobre la cautividad de Judá y la caída de Jerusalén respectivamente. Junto a Nebuzaradan aparecerá su hermano, Abdulah al(-) Aziz, la reina –de la que no se facilita el nombre– y un *fantoma* (del italiano fantasma) que la hechiza:

En una freska madrugada del otonyo, antes ocho syentos anyos, el rey de Persya, el kual se nombrava sheik Nebuzardan, amava muncho la kasa.
De retorno de su gustozo lavoro en los arvoles de los kampos i sharas, el topo a su ermano kon fyevre, su kara mostrando mui hazino, por lo ke el avia arivado de un longo viaje en la Tunizia "Arabia" onde la atmosfera de akeas partes no le fue agradavle.

(3) EMO, que trata de la astucia de un joven del barrio de Hasköy en Estambul haciéndose con riquezas, comienza situando la acción en dicha ciudad aunque, conforme avanza el relato, esta se sitúa en París:

El pasaje ke empesamos a kontar a nuestros onorados lektores i lektriches es un verdadero akontesimyento ke se tuvo pasado, entre tres kompanyeros djidyos de Konstantinople, todos los tres hamales.
En el 1890, en el mez de djenalyo, un dia a oras de medyo dia, en la iskala de vapores de Haskyoy, se topavan asentados los tres ombres al bodre dela mar, a la freskor del agua.

(4) EAA es la tragedia de Antonio, que rescata a una mujer y a su hijo con quienes forma una familia y que es acusado falsamente del crimen de una mujer mayor de su aldea. Los vecinos, llevados por la ira, deciden matarlos y él decide *enforkarse* ('ahorcarse') ante su pérdida. Esta, a pesar del nombre del protagonista, se emplaza cerca de Marruecos sin especificar lugar:

10 En este extracto, como en los siguientes, se respeta la puntuación y separación entre párrafos de los originales. No se corrigen los posibles errores tipográficos que aquellos exhiben, procurando conservar lo máximo posible sus características. En cuanto al proceso de transcripción a letras latinas de los aljamiados, está basado en el sistema gráfico de la revista *Aki Yerushalayim*, establecido por Moshe Shaul desde 1979. Se ha conservado la grafía según el sistema de transcripción, no regularizando el acento gráfico según las normas del castellano ni acercándolas al estándar gráfico español. Los textos que ya se encuentran en letras latinas no han sido modificados.

En una aldea serca del Maroko pasava un ombre de una forma demudada akompanyado de dos acentes de polisia i todo el poevlo ğritava:
- Nalo! el es! este es el matador deskonosido!
İ todos se aserkavan i lo miravan kon kuryozedad.
Ken era este ombre? es esto custamente loke vamos a kontar a noestros keridos lektores.

(5) EAM, ubicada en la localidad francesa de Châlons-sur-Marne que el autor escribe de forma fonética como Şalom Sur Mar, es la historia de la joven huérfana Matilda y sus amores con su primo Lusien y Jozef, el hijo del conde Frederik:

Esta estorya ke es munço kuryoza, pueden meldar todos kon atansyon por konoser el pasaje de Matilda la ermozisima jovena, aedada de 21 anyo, nasida en Fransia en la sivdad de Şalom Sur Mar.

(6) 5M cuenta la tragedia de Orlando y Elisabet y de Emondo que quiso matar a los padres del primero. Esta, por su parte, se localiza en Madrid:

La estorya ke empesamos a kontar a noestros onoravles liktores i liktrisas se paso en Madrid, en la kapitala de la Espanya.
Orlando era un mansevo muy foerte de foerza, yeno de koerpo, i muy entelijente.
De su çika edad el se eğzersava kada dia en su aldea (kazal), a azer la jimnastika, el levantava de enbaşo un fiero de sinkoenta kilos i lo cuğava entre sus dos manos komo si estava cuğando una noez.
El era aedado de vente i dos años, i se enamorava de la ija de un Papas espanyol, porke la ninya era muy ermoza de vista, i çika de edad, aedada de 10 i noeve anyos.

Sin embargo, al final de este trabajo encontramos dos textos bajo los títulos *Proverbos morales* y *Koalo kale tener para ser ermoza* (28-29). Este hecho no sucede en el resto de los trabajos que acaban, como suele ocurrir, con el anuncio del siguiente volumen que será publicado por la editorial, sea del mismo autor o no:

Proverbos morales
[El] Dio embia el remedio antes del mal
El mundo asemeja a una eskalera, el [u]no suve, el otro abaşa.
La amistad se eskapa koando empesa el prestimo.
En la vejes de voestros parientes, rekordadvos de voestra çikes.
Vale mijor azer un travajo çiko, ma komplido, ke un travajo ğrande, ma no akomplido.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 85-104
ISSN 2283-981X

Fortuna sin orden, nave sin vela.
El mas ğrande koraje, es saver rezistir a las desdiças.
Akel ke adelanta i no mira atras, muy presto resta sin adelantar.
el primer paso sovre el bien, es de no azer el mal.
Ombre, no buşkes a enrekeserte de la dota de tu mujer. Tu poedes bivir mas venturozo kon una mujer onesta de una famia modesta i ke no traye munça dota.

Koalo kale tener para ser ermoza
Por ser ermoza, es menester el konkorso de las kondisyones siğientes las koales deven ir rigurozamente tres a tres:
Tres kozas blankas: el koero, las manos, los dientes.
Tres kozas pretas: los ojos, las pestanyas, las sejas.
Tres kozas kolor de roza: los lavios, las enzias, las unyas.
Tres kozas lonğas: la vida, las manos, los kaveos.
Tres kozas kurtas: las orejas, los dientes, la linğua.
Tres kozas anças: la frente, los ombros, la entilijensa.
Tres kozas estreças: la talya, la boka, el çiko dedo del lado del pie.

Sin pretender avanzar en el estudio de las fuentes, que no son objeto de estas páginas, sí es conveniente apuntar que se ha identificado la obra de la cual Habib extrajo *Koalo kale tener para ser ermoza* y que resulta ser *Vies des dames galantes* de Pierre de Bourdeille, autor del siglo XVI, tomada a su vez de *De la louange et beauté des dames*, publicado a finales del XV en Lyon. En su octava edición de París por Garnier Frères de 1858, revisada y corregida de la de 1740 (153-54), leemos:

En cas qu'il ne soit vrai, l'Espagnol dit que pour rendre une femme toute parfaite et absolue en beauté, il lui faut trente beaux sis, qu'une dame espagnolle me dit une fois dans Tolede, là oú il y en a de très-belles, bien gentilles et bien apprises. Les trente donc sont telles:

Tres cosas blancas: el cuero, los dientes, y las manos.
Tres negras: los ojos, las cejas, y las pestannas.
Tres coloradas: los labios, las mexillas, y las unnas.
Tres longas: el cuerpo, los cabellos, y las manos.
Tres cortas: los dientes, las orejas, y los pies.
Tres anchas: los pechos, la frente, y el entrejeco.

Tres estrechas: la boca, l'una y otra, la cinta, y l'entrada del pie.
Tres gruessas: el braço, el muslo, y la paniorrilla.
Tres delgadas: los dedos, los cabellos, y los labios.
Tres pequennas: las tetas, la naris, y la cabeça.

3. Análisis de los préstamos y glosas

Ocupándonos de un autor cuya producción se enmarca en la literatura sefardí de la Estambul de la primera mitad del siglo XX no debe resultarnos extraño el uso frecuente de préstamos ni tampoco el de glosas. De manera general, los primeros son turcos o franceses que conviven, en menor medida, con otros como los italianos y, de forma residual, con los hebreos, que responden a todas las categorías gramaticales.

Para estas páginas partíamos de dos hipótesis: la primera, la posible diferenciación en el uso de esta fenomenología si atendíamos a la cronología de las obras, esto es, si pertenecían a una etapa o a otra de la vida literaria de Habib y, la segunda, que la localización de los trabajos presumiblemente llevaría aparejado un uso de préstamos en consonancia con las ubicaciones. Tras un examen inicial, se constata que a partir de 1931 Habib hace un uso mayor de los préstamos en los *romansos* –que son de una menor extensión que los cuentos– y que, hasta ahora y a falta de la consulta del resto de trabajos, la única obra que respondería a los préstamos teniendo en cuenta dónde se desarrolla la acción es EMO que, situándose en Estambul y París, proyecta la mayoría de los términos turcos y franceses, como veremos a continuación.

3.1. *Préstamos*

El campo de los préstamos no es desconocido y, afortunadamente, ha sido explorado en multitud de trabajos como los de Danon (1903), sobre vocablos turcos en judeo-español; los de Wagner sobre el judeoespañol de Constantinopla (1914, 1923, 1930); Bunis (1993, 2013); Harris (1999), sobre los préstamos del griego; Varol Bornes (2006, 2008), sobre influencia léxica del turco en el judeoespañol; el volumen de Busse y Studemund-Halévy (2011), dedicado a la lexicografía y lexicología del judeo-español; Subaşı (2019 y 2022), sobre el préstamo sintáctico-semántico del turco en la obra de Gabay, y turquismos en la obra *Los Misteryos del Bosforo*, respectivamente. Estos no son ciertamente los únicos análisis pero sí

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 85-104
ISSN 2283-981X

constituyen un excelente punto de partida para su estudio.

En el caso de Habib, y con el objetivo de delimitar un orden que facilite la lectura de los materiales, junto con el título de la obra aparecerá el préstamo junto con su localización (página) dentro de la misma, una aproximación a su lengua de procedencia y, cuando sea necesario, un ejemplo textual de otras obras en las que aparezca. Por otra parte, a pesar de que MPA y LMF tengan una extensión considerable, los préstamos que exhiben son bastante escasos, recogiendo aquí los más relevantes. En algunos casos ofrecen dudas, sobre todo en aquellos en los que la injerencia del francés y del italiano haga que sea difícil discernir el origen más próximo por lo que asumimos ambos como posibles.

En MPA encontramos:

(1) *ajentes de polisya* (p. 4) 'agentes de policía' en lugar del francés *jandarme* o 'gendarme' como suele usar en 5M (p. 9);
(2) *alora* (p. 5) 'entonces' del italiano *allora*;
(3) *posto* (p. 6) 'lugar' del italiano;
(4) *Peti-Parizyen* (p. 54) "Petit Parisien"[11], periódico francés vigente desde 1846 hasta 1944. Según Farias García, Farias Battle: "Francia conoce la prensa popular en los cinco periódicos conocidos como 'El Consorcio'. Estos periódicos fueron 'Le Petit Parisien', 'Le Petit Journal', 'Le Matine', 'Le Journal' y 'L'echo de Paris' […] que promovieron la publicidad" (1994: 84, nota 91). La cuestión de la transcripción fonética del francés en un usuario como Habib no es infrecuente pues se recoge en otros ejemplos como *La truazyem ru tu druar (la tersa kalye a derecha)* en EMO (p. 6) o el nombre propio *Anri* de Henri en EMO (p. 24).

En LMF tenemos algunos préstamos de distintos idiomas:

(1) *sheyh* (p. 3) 'sheij, jeque, jefe' del árabe شيخ, o del turco *şeyh* que es un arabismo en turco;
(2) *atristo* (p. 3) 'ponerse triste, entristecer', como en Ayala: " […] una instruida sosiedad, onde reina solo la solidaridad, onde la alegria de uno alegra a todos, i la tristeza de uno atrista a todos" (2006: 64).
(3) *sirma* (p. 5) 'tela bordada de hilo de oro' del turco *sırma*, existiendo la expresión *sirma y clavedón* 'hilos de oro y pasamanería' (Díaz-Mas 2008: 13) y asociada, entre otros, con las prendas de la novia y canciones de boda sefardíes.

11 Desde la BNF pueden consultarse los 69 años disponibles de vida de este periódico (desde 1846 hasta 1944) en el enlace <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34419111x/date&rk=85837;2>.

(4) *samara de tigre* (p. 5) de 'zamarra' o 'chaquetón hecho de piel' como en "I si no era tu nwera ke me aremishkava la kasha esta semana para ke le dyera la samara del kirim mio ke se kyere fazer yaká para el paltó ainda ia estar al fondo de la kasha aí komo la metí[12]" (Peramos 2009: 354 con referencia a Bunis 1999: 409).
(5) *karpeta* (p. 9) de *carpette* del francés o 'carpet' alfombra en inglés;
(6) *longa* (p. 9) del italiano;
(7) *atansyonaba* (p. 9) del sustantivo francés *attention*;
(8) *proba* (p. 11) 'prueba; ensayo' del italiano *prova*;
(9) *partensya* (p. 12) 'partida', variante romance de la forma italiana *partenza*, o del francés *partance* tal y como también se recoge en Díaz-Mas, Girona: "A este vino adjustarse la partensya de Saloniko del se. David Avraham, amigo íntimo de la karidad i pariente serkano […]" (2014: 71, 102) o en Liebl: "Uvo una partensya de djidyos verso el Otchidente, principalmente en Fransya i Italya, i tambyen en las Amerikas; mutchas famiyas yendo a la Amerika del Sud, onde se favla el espanyol […]" (2011: 174).
(10) *shedim* (p. 16) 'espíritus, demonios' del hebreo שדים. Aunque aparece en otros textos, también Kacprzak lo recoge en las versiones judeoespañolas de Robinson Crusoe, por ejemplo, en el siguiente extracto: "No les inkulkésh vozotrosh ni deshésh a otros ke les inkulken algunas ideas falsas komo de shedim, de brushas i otras vanidades […]" (2021: 180).
(11) *eskopo* (p. 23) 'finalidad' del italiano *scopo*;
(12) *fil-dishi* (p. 13) 'el color de diente de elefante; blanco roto' del turco *fildişi* 'marfil'.

En EMO se observan los siguientes:

(1) *hamales* (p. 3) 'porteadores o mozos de cuerda' del turco *hamal*;
(2) *djenalyo* (p. 3) 'enero' del italiano *gennaio*;
(3) *iskala* (p. 3) 'embarcadero' del italiano *scala* que ha pasado al turco como *iskele*;
(4) *gan eden* (p. 4) 'paraíso' del hebreo גן עדן;
(5) *mosyo* (p. 5) 'señor' del francés *monsieur* que ha pasado al turco como *mösyö*. Pawlowska señala que este término entraría del grupo de los préstamos más recientes del francés (2015: 257).
(6) *trokar mazal* (p. 5) 'cambiar la suerte' del hebreo מזל que da lugar a una varie-

12 Este texto y los siguientes que aparecen ejemplificando los términos, se conservan tal y como especifican los autores en las obras, no homogeneizando en ningún caso los sistemas de transcripción aunque estos sean diferentes.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 85-104
ISSN 2283-981X

dad de refranes como, por ejemplo, 'trocar cazal, trocar mazal' que recoge Cantera (1997: 155).

(7) *tabelas* (p. 6) 'carteles, letreros' del turco *tabela* y del italiano *tabella*;
(8) *oteldji* (p. 7) 'hotelero, hostelero' del turco *otelci*;
(9) *bashim ustine* (p. 6) 'por mi vida' del turco *başım üstüne*;
(10) *ladjiver* (p. 8) 'azul oscuro' del turco *lacivert*;
(11) *lustren* (p. 8) 'lustre, brillo' del italiano *lustro*; o del francés *lustre* 'brillo, lustre' o *lustrine* 'tela de algodón brillante';
(12) *fokol* (p. 8) 'cuello falso, prenda de vestir masculina' del francés *faux-col;*
(13) *kyostek* (p. 8) 'reloj de bolsillo con cadena' del turco *köstek*;
(14) *otomobil* (p. 10) 'coche; automóvil' del francés *automobile* que pasó al turco *otomobil*;
(15) *asansor* (p. 10) 'ascensor' del francés *ascenseur* y el turco *asansör*;
(16) *top* (p. 13) 'bola; balón' del turco *top*;
(17) *tualeta* (p. 13) 'aseo, lavado'; 'ropa elegante' del francés *toilette* o del turco *tuvalet* aunque en Schlumpf (2015: 148) aparece con el sentido de 'ropa': "Ella no viste que las más modernas tualetas ('ropa'), último modelo de París o de Viena, su casa y su morada contienen las más modernas mobilias ('mobiliario'), aquello que a ella le parece lo más elegante, *no importa de cuál estil que sea".*
(18) *famfara* (p. 18) 'fanfarria, banda de música' del francés *fanfare* que también encontramos dentro del repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los judíos orientales (Romero 1983: 199).
(19) *chek* (p. 20) 'cheque' de *chèque* (fr.) o *çek* (tr.);
(20) *mere* (p. 20) 'madre' del francés *mère*;
(21) *safek* (p. 20) 'duda' del hebreo ספק que da lugar al término *safekli*, derivado del sustantivo hebreo añadido al sufijo turco /-li/, dando el significado de 'sospechoso' (Arnold 2021: 2010).
(22) *luso* (p. 23) 'lujo' del francés *luxe* o del italiano *lusso*;
(23) *sorta* (p. 23) 'tipo, modo' del italiano *sorta* o francés *sorte*;
(24) *jardenyer* (p. 24) 'jardinera' de *jardinier* (fr.) o *giardiniere* (it.);
(25) *tapet* (p. 25) 'alfombra' del italiano *tappeto*.

En AEM encontramos:

(1) *balo* (p. 1) 'baile' por cercanía fonética al tr. (*balo* > it. *ballo*) Scolnik sitúa el siguiente extracto en este contexto: "Después del teatro habrá concerto y balo que continuará toda la noche. Tiquetas se venden ande los ss. Pardo y

Ashkenaźí Allen Strit, Niuyork" (2021: 49). En cambio, Álvarez (2017: 147) apunta lo siguiente relacionándolo con el francés:

> Se observan casos en los que el género viene caracterizado morfológicamente mediante la adición de los alomorfos -a/-o, en voces que en español estándar terminan por /e/ –tales como atako 'ataque', detalio 'detalle', faza 'fase', klasa 'clase', masakro 'masacre', paketo 'paquete' o seria 'serie' […] la explicación de la adición de estas marcas de género va más allá del estudio de la morfología. La voz detalio, por su grafía <li>, denota ser un préstamo del italiano. En filmo y rolo se observa la adaptación de sendos galicismos –son palabras recientes que no pudieron llevarse los sefardíes en la época de la expulsión–. Las restantes son lexemas comunes a varias lenguas romances y, a primera vista, podrían pasar por pertenecer al fondo hispánico heredado por los sefardíes. Sin embargo, la adición de los morfemas de género denota que también son préstamos tomados del francés.

(2) *rolo* (p. 2) 'papel' del italiano *rolo*. Álvarez (2019: 120) propone, sin embargo, que es procedente del francés cuando afirma:

> Este mismo procedimiento de adaptación de vocablos extranjeros se observa también en voces que en español estándar terminan por consonante, como filmo o rolo, donde nuevamente la adición explícita de la marca de género masculino es una evidencia de que se trata de préstamos, en esta ocasión, tomados también del francés, en concreto, de las voces *film* y *rôle*, respectivamente.

(3) *prostela de lavoro* (p. 4) 'uniforme de trabajo' del italiano o del griego ποδιά 'delantal';
(4) *vere* (p. 7) 'verdad' del italiano *vero* 'verdadero';
(5) *el día de alhad* (p. 10) 'domingo' del hebreo o del árabe de los territorios hispanos (Minervini 2011: 39 en Busse, Studemund 2011).
(6) *pranso* (p. 10) 'comida' del italiano *pranzo*, como en "[…] Cada día Yehudit se paraba delantre Aleforan limpia en sus ricos vestidos y siempre más hermośa del día de antes. Al día de cuatro, Aleforan hiźo un grande pranzo en honor de Yehudit […]" (Romeu 2019: 149).
(7) *atelyer* (p. 12) 'taller' del francés *atelier*.

En EAA:

(1) *nalo* (p. 1) del turco o griego; interjección para presentar una persona o una cosa;

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 85-104
ISSN 2283-981X

(2) *tenekies* (p. 2) 'hojalata' o 'cualquier utensilio de hojalata' del turco *teneke* que aparecerá más tarde (p. 7) como *tenekes* en dos formas diferentes de plural;
(3) *yunduluk* (p. 2) del turco y con significado de 'sustento, jornal'. Šmid (2012: 112) recoge: "Si fraguaron para ĵidió los goyim caśa con isur, ĵuturé o con yunduluc, min hadín ya puede el ĵidió servirse de esta caśa" que, en su glosario (2012: 311), indica de la siguiente manera: *yunduluc* (37: 5) 'jornal' (sc. *đundùluk, gundùluk*, tc. *gündelik*, cfr. Crews Léxico, s.v. *yundulúk*).
(4) *çotra de raki* (p. 3) que correspondería a una calabaza que, partida en dos y vaciada, sirve como recipiente para el vino o el agua, o también una botella, según la entrada *çutra* del diccionario de Elli Kohen y Dahlia Kohen Gordon (2000). Nehama en su diccionario (1977) también anota *čutra*.
(5) *minder de paja* (p. 4) 'almohadón' del turco;
(6) *palto* (p. 5) 'abrigo' del italiano, también del turco *palto* o del francés *paletot*;
(7) *nikoçiri* (p. 8) 'señor' del griego (Wagner 1930: 25); Nehama (1977: 383); Varol Bornes (2008: 180, 245, 417);
(8) *ahir* (p. 8) 'establo, caballeriza, cobertizo' del turco *ahır*;
(9) *zavzavat* (p. 9) en otros textos aparece el término *zarzavat* con el significado de verduras. Consideramos que, en este sentido, la alteración de las consonantes puede ser debida a un error tipográfico (Harris 1994: 111).
(10) *enkoesta* (p. 9) del francés *enquête*; y no *enteroğatoryo* (en 5M, p. 9 del fr. *interrogatoire*);
(11) *maksen* (p. 9) 'almacén, depósito en el sótano de un edificio' del tr. *mahzen*;
(12) *vivazi* (p. 10) puede tratarse de *vizavi* del francés *vis-à-vis* 'edificio de enfrente; puerta enfrente' o 'frente a' pero en judeoespañol significa generalmente un tipo de 'armario con espejo' (Nehama 1977: 594).
(13) *çamasires* (p. 13) 'ropa; ropa interior' del turco *çamaşır*.

En 5M encontramos:

(1) *bilidiye resisi* (p. 8) 'alcalde' del turco *belediye reisi*;
(2) *koartyer* (p. 8) del francés *quartier*;
(3) *jimnastik* (p. 10) del francés *gymnastique* o del turco *jimnastik* (galicismo en turco).

3.2. *Glosas*

El fenómeno de las glosas léxicas ha sido abordado por Schmid (2008), García

Moreno (2010, 2013 y 2014), Subaşı (2016) o Álvarez López (2019). En este caso, seguiremos la correspondencia marcada por Subaşı en su artículo sobre las glosas parentéticas en la obra *Yildiz i sus sekretos* de Izak Gabay ya que encaja con mayor precisión en la naturaleza de aquellas que encontramos en Habib, todas ellas parentéticas. Es necesario apuntar que este fenómeno no es recurrente pues se han localizado un total de 29 glosas en las seis obras analizadas, en su mayoría, de su primera etapa, y actuando como sinónimos totales o explicaciones mediante términos turcos y, en menor medida, en francés y en hebreo. Estas son:

Sinónimos totales (lo glosado se explica por su equivalente en la misma o en otra lengua):

(1) *en egzilo (surgun)* -del turco *sürgün* 'exilio' en MPA (p. 27) y LMF (p. 32);
(2) *kareta (araba)* -del turco *araba* 'coche' MPA (p. 4);
(3) *interrogatoryo (istindak)* -del turco *istintak* 'interrogatorio o encuesta' en MPA (p. 4);
(4) *portyer (kapidji)* -del turco *kapıcı* 'portero, guardián de una puerta' en MPA (p. 13);
(5) *misteryo* (*sekreto*) -en MPA (p. 20);
(6) *semeteryo (Bet ha-hayyim*) -del hebreo בית החיים en MPA (p. 27);
(7) *apopleksia (gota)* -en MPA (p. 27) y diferente al que aparece en EMO (p. 18) donde introduce la palabra turca *damla* 'gota' en lugar de gota;
(8) *gaznete (garon)* -del hebreo גרון 'garganta' en MPA (p. 71);
(9) *molo (rihtim)* -del turco *rıhtım* 'muelle, puerto, embarcadero', en EMO (p. 5);
(10) *fotolyo (kanape)* -del francés *fauteuil* 'sillón' y 'canapé, sofá' del francés *canapé* que lo transfiere al turco *kanepe* en EMO (p. 7);
(11) *chapeo (klak)* -del francés *claque* 'un tipo de sombrero' en EMO (p. 22);
(12) *şarta de kyerlibar (tespil)* -del turco *tespih* 'rosario de cuentas' en LMF (p. 9) aunque también lo encontramos en Sánchez Pérez (2013: 6);
(13) *madero (dirik)* -del turco *direk* 'columna, pilar' en LMF (p. 15);
(14) *sirkolyo (tabut)* -del turco *tabut* 'ataúd' en LMF (p. 21);
(15) *kortador (djilat)* -del turco djelat 'verdugo' en LMF (p. 30);
(16) *kompasyon (adjidiamiento*) -del turco inf. *acımak* 'tener compasión' en LMF (p. 32);
(17) *fosforo (kibrit)* -del turco *kibrit* 'cerilla' en EAA (p. 3);
(18) *ebenista (maranğoz)* -del turco *marangoz* 'carpintero' o del neogriego μαραγγός en EAM (p. 2);
(19) *episiero (bakal)* -del turco *bakkal* '(dueño de) una tienda de comestibles' que

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 85-104
ISSN 2283-981X

Spiegel también recoge cuando refiere "teniamos el bakal, komo se dize, episye" (2020: 26), en EAM (p. 2);

(20) *aldea (kazal)* -que Quintana (2017: 120) indica dentro del léxico aragonés documentado en textos aragoneses o castellanoaragoneses antes de 1492 y transferido por los emigrantes adultos a la prekoiné judeoespañola sin que pueda descartarse su influencia italiana, en 5M (p. 3);

(21) *ponte (kupri)* -del turco *köprü* 'puente' en 5M (p. 4);

(22) *aldeanos (köylus)* -del turco *köy* 'aldea', y *köylü* 'de aldea, aldeano' aunque también hubiera podido usar el término más frecuente *kazalinos*, en 5M (p. 5);

(23) *munisipalita (Beledie)* -del turco *belediye* 'municipio; ayuntamiento' en 5M (p. 7);

(24) *aldea (köy)* -del turco 'pueblo' en 5M (p. 9);

(25) *alburote (limunyo)*, 'tristeza' en 5M (p. 10) que también encontramos en Martín Ortega (2013).

Sinónimos aproximativos (o que comparten sentido aproximado): (26) *kalye* (buvo) en EMO (p. 5) que se propone pudiera ser una derivación o abreviación del término francés *boulevar* que pasa al turco como *bulvar*. Aun así ambos no son sinónimos totales sino que guardan un sentido cercano.

Explicaciones: (27) *Una eksplozyon (parladiamyento de polvora)* del turco inf. *parlamak* en MPA (p. 5); (28) *Los ojos manyetizados, mirando a la fantoma (ombre ke era de los shidim)* en LMF (p. 16); (29) *este ombre es una fantoma, el no es de nuestra natura (el es djente de los shidim)* en LMF (p. 22) .

4. Conclusiones

A través de estas páginas hemos tratado de ofrecer una aproximación a Moiz Habib que, a pesar de ser un autor con una extensa obra, no ha recibido apenas ninguna atención. Son pocos los datos que conocemos en torno a él, sin embargo, sí es posible acceder a sus textos. En este caso nos hemos centrado en una porción de ellos con el objetivo de observar la utilización que hace de los préstamos y las escasas glosas que aparecen, no obstante, no deja de ser un estudio parcial que necesita ser completado con el resto de las obras que no se han contemplado para este análisis. Siendo en su mayoría estos procedentes del francés o del turco, es muy interesante la inclusión de préstamos cuyo origen no se ha conseguido identificar así como aquellos que son de menor uso y que van siendo cada vez menos numerosos conforme nos acercamos a las obras de su última etapa.

Bibliografía citada

Álvarez López, Cristóbal José (2017), *Estudio lingüístico del judeoespañol en la revista 'Aki Yerushalayim'*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

Álvarez López, Cristóbal José (2019), "La expresión del género gramatical en el judeoespañol contemporáneo", *El mundo a través de las palabras. Lenguaje, género y comunicación*, ed. Sergio Marín Conejo. Madrid, Editorial Dykinson: 118-28.

Arnold, Rafael David (2021), "El judeo-español en contacto. Préstamos e interferencias como señal de vivacidad", *LaborHistórico*, 7:1: 204-20.

Ayala, Amor (2006), "«La mujer moderna» por Y. A. Basat (La Alvorada, Ruse 1899): la mujer sefardí y sus deberes en la nueva sociedad", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Hebreo*, 55: 45-67.

Bunis, David (1993), *A Lexicon of the Hebrew and Aramaic Elements in Modern Judezmo*, Jerusalem, Magnes Press-Hebrew University-Misgav.

Bunis, David (1999), *Voices from Jewish Salonika*, Jerusalem, Magnes Press-Hebrew University- Misgav.

Bunis, David (2013), "From Early Middle to Late Middle Judezmo: The Turkish Contribution", *El Prezente*, 7: 115-63.

Busse, Winfried; Studemund-Halévy, Michael (2011), *Lexicología y lexicografía judeoespañolas*, Bern, Peter Lang.

Cantera, Enrique (1997), "El refranero judeoespañol", *Paremia* , 6: 153-62.

Danon, Abraham (1903), "Essai sur les vocables turcs dans le judéo-espagnol", *Keleti Szemle*, 4: 215-29.

Díaz-Mas, Paloma (2008), "Las prendas de la novia: canciones de boda en la tradición judía sefardí", *Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria":* 159-73 <https://digital.csic.es/bitstream/10261/8660/1/prendas_novia.pdf>

Díaz-Mas, Paloma; Girona Berenguer, Marina (2014), "Pobreza y beneficencia en Salónica a través de los impresos efímeros: la sociedad Yeshu'á ve Rahamim entre 1895 y 1916", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Hebreo*, 63: 57-109.

Farias García, Pedro; Farias Batlle, Pedro (1994), *En torno a la libertad de empresa informativa*, Madrid, Editorial Complutense.

García Arévalo, Tania María (2021), "El Molino de Oro, de Moiz Habib. (Ed. Salónica). Breves Notas y Transcripción", *Darom, Revista de Estudios Judíos*, 3: 81-105.

García Arévalo, Tania María (2022), "De quereres, clases sociales y muerte: las constantes literarias en los *romansos* de Moiz Habib", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Hebreo*, 71: 155-68.

García Moreno, Aitor (2010), "Glosas frescas en *La hermośa Ḥulda de España* (Jerusa-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 85-104
ISSN 2283-981X

lén, 1910)", *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: identidad y mentalidades*, eds. Paloma Díaz-Mas; María Sánchez. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 75-85.

García Moreno, Aitor (2013), "Les gloses comme sources pour l'étude du lexique judéoespagnol: l'exemple de Luzero de la Pasensia (Roumanie)", *Recensement, analyse et traitement numérique des sources écrites pour les études séfarades,* ed. Soufiane Rouissi. Bordeaux, Presses Universitaires: 249-71.

García Moreno, Aitor (2014), "Glosas de andar por casa en los cuentos sefardíes tradicionales recogidos por Cynthia Crews en Salónica a principios del siglo XX", *Ladinar,* VII-VIII: 95-112.

Harris, Tracy K. (1999), "Code-Switching in Contemporary Judeo-Spanish", *From Iberia to Diaspora. Studies in Sephardic History and Culture*, eds. Yedida K. Stillman; Norman Stillman. Leiden-Boston-Colonia, Brill: 432-45.

Kacprzak, Marta (2021), *Versiones sefardíes de Robinson Crusoe. Transcripción de textos, glosario y análisis lingüístico-literario*, Tesis doctoral, Universidad de Varsovia.

Kohen, Elli; Kohen-Gordon, Dahlia (2000), *Ladino-English, English-Ladino Concise Encyclopedic Dictionary,* New York, Hippocrene Books.

Liebl, Christina (2011), *Jüdisch-spanische Identität in narrative Texten sephardischer Autoren des 20. Und 21. Jahrhunderts*, Bamberg, University of Bamberg Press.

Martín Ortega, Elisa (2013), "Las primeras escritoras sefardíes, entre tradición y modernidad: dos textos de Reina Hakohén de Salónica", *MEAH*, 62: 145-75.

Minervini, Laura (2011), "El componente léxico árabe en la lengua de los judíos hispánicos", *Lexicología y lexicografía judeoespañolas*, eds. W. Busse; M. Studemund-Halévy. Bern, Peter Lang: 33-52.

Nehama, Joseph (1977), *Dictionnaire du Judéo-Espagnol*, Madrid, CSIC-Instituto Arias Montano.

Pawłowska, Marta (2015), "Entre decadencia y modernidad. el papel de la lengua y la cultura francesas en la occidentalización del judeoespañol visto desde la perspectiva actual", *El pueblo de Europa y su voz en el espacio cultural europeo: ¿Quién es el pueblo? – ¡Nosotros somos el pueblo!,* ed. Christian Wentzlaff-Eggebert. Universität zu Köln, Arbeitskreis Spanien - Portugal - Lateinamerika: 249-60.

Peramos, Natividad (2009), *El judeo-español en Salónica: influencias lingüísticas,* Tesis Universidad de La Laguna <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/9791>

Quintana, Aldina (2017), "Aragonés en judeoespañol: un caso de divergencia y convergencia dialectal", *Alazet*, 29: 101-34.

Romero, Elena (1983), *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardíes orientales*, Madrid, CSIC.

Romeu, Pilar (2019), "Un *Ma'asé Yehudit* en judeoespañol: edición crítica de tres versio-

nes aljamiadas de Esmirna (1904, 1905 y 1913)", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Hebreo*, 68: 127-58.

Sánchez Pérez, María (2013), "Tradición y modernidad: la fábula 'La rapoza se va al Hadjilik' en el periódico sefardí 'El Konsejero' (Salónica, 1913)", *Estudios humanísticos.* Filología, 35: 109-20.

Schlumpf, Sandra (2015), "Acerca de la expresión de la condicionalidad y de la concesividad en judeoespañol moderno escrito", *Sefarad*, 75:1: 103-61.

Schmid, Beatrice (2008), "La lengua sefardí en su plenitud", *Sefardíes: Literatura y lengua de una nación dispersas*, eds. Iacob M. Hassán; Ricardo Izquierdo. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 51-80.

Scolnik, Julie (2021), "A Reflection of Ethnic Identity in the American Jewish Press: the Yiddish Forverts and Judeo-Spanish La America", *Ovras son onores, Estudios sefardíes en homenaje a Paloma Díaz-Mas*, eds. Željko Jovanovic; María Sánchez Pérez. País Vasco, Universidad del País Vasco: 43-56.

Šmid, Katja (2012), *El Séfer Méšec Betí, de Eliézer Papo: ritos y costumbres sabáticas de los sefardíes de Bosnia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Subaşı, Doğa Filiz (2016), "Glosas parentéticas en una obra historiográfica sefardí: *Yildiż y sus secretos: el reino de Abdul Ḥamid*, de Iśac Gaḇay", *Sefarad*, 76/2: 455-89.

Subaşı, Doğa Filiz (2019), "El préstamo sintáctico-semántico del turco en el judeoespañol de Iśac Gabay, en *Yildiż y sus secretos: el reino de Abdul Hamid"*, *Ladinar*, X: 123-50.

Subaşı, Doğa Filiz (2022), "Frontera lingüística entre el turco y el judeoespañol: los turquismos en *Los Misteryos del Bosforo*", *De la higuera y el olivo. Estudios en torno a Beatriz Molina Rueda*, eds. María José Cano Pérez; Tania María García Arévalo; Doğa Filiz Subaşı. Granada: EUG: 333-51 (en prensa).

Varol Bornes, Marie-Christine (2006), "El judeoespañol en contacto: el ejemplo de Turquía", *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 4, (2 (8): 99–114.

Varol-Bornes, Marie-Christine (2008), *Le judéo-espagnol vernaculaire d'Istanbul: Étude de linguistique,* Bern, Lang.

Wagner, Leopold Max (1914), *Beiträge zur Kenntnis des Judenspanischen von Konstantinopel*, Wien, Alfred Hölder.

Wagner, Leopold Max (1923), "Algunas observaciones generales sobre el judeo-español de Oriente", *Revista de Filología Española*, 10: 225-44.

Wagner, Leopold Max (1930), *Caracteres generales del judeoespañol de Oriente*, Madrid, Hernando.

Ya'ari, Abraham (1934), *Catalogue of Judeo-Spanish Books in the Jewish National and University Library of Jerusalem*, Jerusalem, Hebrew University (en hebreo).

Tania María García Arévalo actualmente desarrolla su labor docente e investigadora en el Departamen-

to de Estudios Semíticos, Área de Estudios Hebreos y Arameos de la Universidad de Granada, en el grupo de investigación HUM-138 Hebraístas andaluces, en el Instituto Darom de Estudios Hebreos y Judíos del que es, además, secretaria, y el Instituto de la Paz y los Conflictos de la Universidad de Granada. Sus campos de trabajo principales son la lengua y literatura judeo-árabes de las comunidades judías de Túnez a comienzos del siglo XX así como la literatura sefardí del Imperio Otomano (finales del XIX-comienzos del XX). Ha trabajado en más de una docena de proyectos de investigación, nacionales e internacionales, y participado en numerosos congresos. Sus últimas publicaciones tratan sobre interferencias entre literatura judeo-árabe y judeoespañola o los comienzos del sionismo en Estambul con la edición de obras inéditas hasta la fecha. Sobre este tema ha publicado con Doğa Filiz Subaşı y María José Cano la edición, transcripción y estudio de la versión judeoespañola de una obra de Nahum Sokolow, *Trajikomedia o Lyorar i Reir* (Madrid, Dykinson, 2021).

taniagarcia@ugr.es

Doga Filiz Subası actualmente ejerce como profesora contratada doctora en el Departamento de Lenguas Occidentales, Área de Filología Hispánica de la Universidad de Yozgat Bozok (Turquía). Sus intereses científicos se centran en el área de la cultura, historia e idioma de los sefardíes otomanos y de la actual Turquía, en general, y en la edición, estudio y análisis filológico de los textos producidos en estas tierras, en particular. Ha desarrollado su labor investigadora en diversos proyectos de investigación, nacionales e internacionales, y ha sido la investigadora principal de un proyecto sobre la comunidad judía de Ankara. Una de sus últimas publicaciones ha sido la edición de una nŏvela en judeoespañol de Benjamin Barbé (Plovdiv 1898), titulada *La Deskonsolada*, coeditada con Michael Studemund-Halévy (Barcelona, Tirocinio, 2021) así como la edición y estudio de las *Azharot* de Ibn Gabirol (Granada, In locum Nativola, 2021).

doga.subasi@bozok.edu.tr

DOI 10.14672/1.2023.2180

SUSY GRUSS LA PERMEABILIDAD LÉXICA DEL JUDEOESPAÑOL EN CONTACTO CON EL HEBREO MODERNO EN EL SEMANARIO *EL TIEMPO*

Instituto Salti, Bar-Ilan University

Resumen

El objetivo del presente artículo consiste en rastrear el alcance del uso del léxico de origen hebreo moderno en el judeoespañol contemporáneo en su variante escrita. Dicho fenómeno ha sido analizado en el semanario en judeoespañol *El Tiempo*, publicado en Tel Aviv entre 1950-1967. Esta publicación sirvió no sólo de plataforma informativa a los ladinoparlantes recién llegados al país sino que proporcionó materiales traducidos al judeoespañol de la literatura hebrea clásica y moderna. La filtración del componente hebreo en los textos publicados en judeoespañol ha sido examinada tanto en el ámbito noticiario como en el literario.

palabras clave: prensa, política lingüística, lenguas en contacto, judeoespañol, hebreo, literatura hebrea

Abstract

The lexical permeability of the Judeo-Spanish in contact with modern Hebrew in the weekly newspaper El Tiempo

The goal of this article is to trace the extent of the influence and the use of the modern Hebrew component in contemporary Judeo-Spanish, in its written variant. This phenomenon is analyzed in the Judeo-Spanish weekly El Tiempo*, published in Tel Aviv between 1950-1967. This publication not only served as an information platform for Ladino-speakers who had recently arrived in the country, but also provided translations into Judeo-Spanish from classical and modern Hebrew literature. The article thus examines the filtering of the Hebrew component into the Judeo-Spanish texts in the news and the literary field.*

keywords: press, language policy, languages in contact, Judeo-Spanish, Hebrew, Hebrew literature

Recibido: 15 de julio de 2022
Aceptación definitiva: 6 de noviembre de 2022

1. Introducción

Las lenguas judías como el yiddish, el judeoespañol, el judeo-árabe, el judeo-marroquí, y otras nacieron y florecieron en la vasta y larga diáspora judía[1]; el establecimiento del Estado de Israel y la imposición de una única lengua nacional, el hebreo, acarrearon un proceso de desvalorización de las lenguas tradicionales judías y su casi pérdida.

Más allá de las aspiraciones nacionales de unificación lingüística, el incipiente estado tuvo que mostrarse flexible y benevolente con las masas de inmigrantes que llegaron al país a partir de 1948 permitiendo la difusión de periódicos y transmisiones radiofónicas en lenguas extranjeras para propagar sus propios mensajes y objetivos. La prensa étnicocomunitaria no sobrevivirá más de dos o tres décadas ya que su público tratará de integrarse y acoplarse a la pujante y compleja experiencia israelí. El reducido público siguió fiel a las publicaciones semanales y a los espacios radiofónicos en judeoespañol más por nostalgia que por necesidad. El Estado de Israel, cuya política lingüística fue categórica, desplazó a todas las lenguas judías catalogándolas de diaspóricas y degenerativas (Efrati 2010; Harel-Shalev 2005: 58; Aslanov 2011: 229-263).

El propósito del presente artículo consiste en rastrear el alcance del uso del léxico de origen hebreo, tanto tradicional como moderno, en el judeoespañol contemporáneo en su variante escrita. Para tal fin, analizaremos dicho fenómeno en el semanario en judeoespañol *El Tiempo*, publicado en Tel Aviv entre 1950 y 1967. Esta publicación sirvió como plataforma informativa a los judeoespañoles parlantes (y también a inmigrantes provenientes de América latina) recién llegados al país y proporcionó materiales de la literatura hebrea moderna traducidos al judeoespañol; examinaremos en ambos ámbitos la filtración de los hebraísmos tradicionales y los recién incorporados en los textos publicados en judeoespañol. Por restricciones de extensión nos limitaremos al análisis de un corpus reducido.

1 El lingüísta ruso Max Weinreich (1894-1969) fue uno de los pioneros en el estudio de las lenguas judías, especialmente el ídish (Weinrich 1980: 124-53). Su obra monumental generó una escuela norteamericana de la que emergió Joshua A. Fishman quien creó la disciplina de la sociolingüística de las judeo-lenguas gracias a su doble competencia de idishista y de sociologista y a su interés personal por otras lenguas judías (Fishman 1985). Un trabajo reciente de Cyril Aslanov (2011) expone en perspectiva histórica el desarrollo de las lenguas en sus contextos sociolingüísticos y analiza el lugar de los idiomas en las diversas formas de la identidad judía.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 105-124
ISSN 2283-981X

2. *El Tiempo*: semanal independiente político y literario de Tel Aviv

El primer número del semanario *El Tiempo* vio luz en Tel Aviv el 6 de julio de 1950 (Gaón 1965: 56). No hemos podido corroborar su nivel de circulación ni la tirada del periódico. Los dos primeros números contaron con cuatro páginas para reducirse luego a un formato de dos (Gruss 2013: 90-92; Shaúl 2008). En 1952, cuando las distintas secciones de la publicación se cristalizaron, el número de páginas se duplicó a cuatro llegando hasta seis páginas en ediciones especiales[2]. El semanal incluyó contenidos de diverso tipo: artículos de carácter político e histórico, de actualidad nacional e internacional, información sobre las comunidades judías en la diáspora, avisos y asesorías para el inmigrante, opinión agenda, cortos humorísticos y columnas satíricas, notas y artículos sobre educación, cultura y deporte, la programación semanal de radio en judeoespañol, etc.

El Tiempo reemplazó a *Avenir*[3], un folleto distribuido en varios idiomas por el Partido gobernante *Mapai* en los centros de integración del inmigrante (Arez 1998: 28; Satinguer 2018: 69-74, 81-87). *El Tiempo*, aunque se autodeclaró independiente, gozó del apoyo "semi-oficial" del partido *Mapai*, sigla de *Mifleget Poalei Eretz Israel*, El Partido de los Trabajadores de la Tierra de Israel.

Acorde a la política lingüística nacional *El Tiempo* promovió el aprendizaje del hebreo por medio de avisos de apertura de *Ulpanim* ('cursos de hebreo para adultos') en todo el país, la difusión de diccionarios bilingües y libros de estudio, la publicación de clases progresivas *Tur Ivri* en las páginas del periódico (Gruss 2012, 2018, 2019) y fomentó también *clubes* de conversación. Algunos artículos enaltecen la importancia de asimilar la nueva lengua como vía de adaptación y movilidad social del inmigrante de origen sefardí. *El Tiempo* cumplió una función crucial en la consolidación entre el núcleo veterano de sefardíes residentes en Israel y los inmigrantes provenientes de Turquía, Bulgaria, Grecia y Yugoslavia, recién llegados.

2 En vísperas de festividades: A la okazion del Dia de la Independensia, el día Lunes 25 de Avril en 6 paginas kon muy riko kontenido (21/4/1955: 3), durante las convocatorias de congresos judíos o antes de campañas electorales nacionales: El suplemento FAKTOS (6/8/1961; 16/7/1961; 23/7/1961; 30/7/1961).

3 *Avenir* o *El Avenir*, *El semanal de los Olim* (Gaón 1965: 14) fue una publicación semanal en judeoespañol publicada por el partido laborista *Mapai* entre agosto 1949 y abril 1950. Su precio era de 20 Prutot (centavos). La publicación tuvo sus versiones en yiddish, francés, húngaro, rumano y búlgaro. Se conservan algunos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Jerusalén, el Instituto Ben Zvi y en el Archivo Lavón de Tel Aviv. La mayoría de los artículos de fondo son traducciones de artículos publicados en la prensa hebrea y no indican su fuente ni la identidad del traductor. Su nombre está inspirado, posiblemente, en *El Avenir* (El Futuro, Porvenir), periódico de tendencia sionista que circuló en Salónica desde 1900 hasta 1918.

Su fundador y director, el periodista, dramaturgo, poeta, escritor y conductor de radio Yitzhak Ben Rubí Bitti (Gruss 2015), se circundó de reconocidos expertos de la cultura sefardí como Yehuda Burla, Abraham Elmaleh, Yitzhak Rafael Molho, Abraham Recanati, Moshe David Gaón, Itzhak Levy, Abraham Benaroya, etc. produciendo un periódico comunitario de alto nivel. La sección literaria de *El Tiempo* publicó poemas, cuentos y piezas de la literatura hebrea moderna acercando al público lector, aunque fuese solo mediante traducciones, al auge literario en la recuperada y prestigiada lengua: el hebreo (Gruss 2018). *El Tiempo*, como todas las publicaciones en judeoespañol publicadas en Israel, fue editado con caracteres latinos con particularidades fonéticas semejantes a la escritura sistematizada propuesta desde 1979 por la publicación *Aki Yerushalayim* y adoptada por la flamante Akademia Nasionala del Ladino de Israel (Schwarzwald 2021)[4]. El artículo "Una explikasion sovre El Tiempo" (21/8/ 1957: 1-2) hace referencia a la calidad de la lengua y a la grafía:

> El linguaje de nuestro semanal, no es un linguaje de la kaye, no es un linguaje del chuk ('mercado'), otro ke es un linguaje distinguido, mas literario, mas eskojido.
> El Tiempo adopto los karakteres fonetikos, kijo dizir, se eskrive kon letras sigun se avla, kaji ke no ay ninguna ortografia.

Cabe aclarar que el "lenguaje distinguido" apunta a una modernización del vocabulario y a la incorporación de cultismos internacionales grecolatinos que indican un acercamiento al español estándar (Quintana Rodríguez 1999). Algunas declaraciones cotejadas en *El Tiempo* muestran una cierta volatilidad en la política lingüística del periódico declarada en sus albores: "Nos esforzamos, por ke nuestro periódico sea entendido por todos, los ke avlan i meldan el Judeo-Spaniol" (10/8/1950: 2) para volcarse, paulatinamente, en un judeoespañol muy castellanizado. Los siguientes ejemplos podrían testimoniar esta tendencia:

(1) Oy venimos de resivir una poezia del fino y prestigioso poeta Dr. Medina Wahnon, de Tetuan. La publikamos en puro espaniol aziendo por una ves una eksepsion a la regla de no publicar ke solo eskritas judeo-espaniolas (21/11/1953: 2)

(2) Con motivo de la llegada de un importante contingente de "olim" de America del Sur,

4 Este método, que prescinde de toda clase de signos diacríticos, es discutido en especial en ámbitos académicos, y es el que ha permitido a mucha gente que aún habla el judeoespañol comunicarse tanto por escrito como a través de los medios electrónicos de comunicación de un extremo a otro del planeta.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 105-124
ISSN 2283-981X

"EL TIEMPO" se complace en publicar cada semana algo en castellano. (*El tiempo*, 13/6/1963: 2; 25/7/1963)

(3) Avizo. Informamos a nuestros lectores y al publico en general que no publicaremos ningun aviso, reportaje, carta abierta que solamente si nos son enviados en judeo-espaniol o castellano (*El Tiempo* 10/5/1966; 17/1/1967: 2; 31/1/1967: 3; 7/3/1967: 2; 14/3/1967: 4; 4/4/1967: 4)[5].

El hebdomadario fue fiel a su público: apoyó la integración de los inmigrantes sefardíes, se manifestó contra su marginación y colaboró en la promoción de los valores sefardíes autóctonos; a pesar de las dificultades presupuestarias y de otras índoles logró subsistir dieciocho años.

3. La incorporación paulatina de la lengua nacional

El judeoespañol estuvo desde sus orígenes bajo la influencia de otras lenguas (García Moreno 2004: 356; Schmid, 2008: 62). En primer lugar, con el hebreo y el arameo, lenguas de la religión y de la tradición y que además tuvieron un efecto de identidad entre los sefardíes (Arnold 2021: 208-10). A través de su historia, el judeoespañol ha integrado elementos de otras lenguas y de los países de exilio sea por un contacto directo o a través de textos escritos (Álvarez López 2018: 998; Halcón Monge 2020: 35-37). Según Arnold (2021: 214) "algunos efectos de ese contacto se muestran en el nivel léxico y también en el intra-léxico, así como en las formas híbridas con formantes de más de una lengua que principalmente, desempeñan una función pragmática". En definitiva, ese contacto constituyó una señal evidente de la vitalidad del judeoespañol.

La gran pregunta es ¿qué impacto tuvo el hebreo moderno, a diferencia de otras lenguas de contacto, siendo esta la lengua histórica nacional adoptada oficialmente por el estado judío, Israel? Paradójicamente el judeoespañol, la lengua materna de los sefardíes emigrados a Israel, que estuvo destinada a quedar desplazada y minimizada por el uso del hebreo al punto de perderse, está experimentando en la actualidad un renacimiento cultural en Israel[6].

En los primeros años del Estado, paralelamente a la postura oficial que se

5 Nótese que sólo algunas palabras mantienen la ortografía fonética siendo que la mayoría del texto respeta la ortografía (sin tildes) del castellano.

6 Sobre ésta y otras cuestiones acerca de la situación de los hablantes del judeoespañol en Israel, cfr. Refael 2020.

abocó a la hebraización de las masas inmigrantes y a forjar un consenso nacional, la población inmigrante reclamó su prensa propia, entre otras cosas para reafirmar su identidad (Satinger 2018: 2-6). El lenguaje escrito de los periódicos dirigidos a los inmigrantes no pudo estar alejado o desconectado del lenguaje oral y menos, tratándose de un periódico partidista como *El Tiempo*, de los contenidos que el gobierno estaba interesado en transmitir. Debemos tener en cuenta que el componente hebreo en las lenguas judías en general y en el judeoespañol en particular, son inherentes a la misma y reflejan los valores socioculturales de la nación judía (Benveniste 1980; Bunis 1993, 2013, 2015). Estos componentes fueron incluidos, en mayor o en menor medida, en el género periodístico en judeoespañol que se desarrolla en las comunidades asentadas en los territorios otomanos a mediados del siglo XIX (Martín Asuero, Sarhon Gerson 2007; Bunis 2016; Gaón 1965; Hassán 1966; Romero 1992: 179-219; Papo 1999) siendo los periódicos sionistas los que integraron, a partir del siglo XX, términos del hebreo moderno como parte de la revolución cultural que proponían (Romero 1992: 194-95).

Los periódicos en judeoespañol editados en Israel cumplieron los requisitos del ciclo vital de todas las lenguas: fueron receptivos y dinámicos, admitieron voces hebreas modernas para estar en sintonía con las nuevas ondas y las exigencias sociales. Muchas de las palabras hebreas en *El Tiempo* se conservan como parte de glosas entre paréntesis[7]; he aquí algunos encabezados con glosas: Comemorasion (*Azcara*) (21/12/1950: 1); El *Magen David* Vedre (*Yarok*) (8/4/1952: 2); Prima de vida kara (*tosefei yoker*) y aumentasion de salarios (21/2/1967: 1) y sin ninguna sistematicidad, el vocablo hebreo antecede a la glosa explicativa en judeoespañol: Sigun el raporto dado por los doktores del mundo entero, es ke la hazinura "*sartan*" (cancer) proviene en grande partida del fumar (14/12/1953: 2); Primer "*Iton Hay*" (Jurnal avlado) en Lud (19/11/1953: 2). Otros títulos aparecen en forma independiente; suponemos que estos últimos vocablos eran de conocimiento público entre los lectores del periódico o que estos estaban capacitados para entenderlas del contexto: El 30no aniversario de la *Histadruth* ('unión obrera') (7/12/1950: 1); En la *Maabarah* ('establecimiento transitorio para inmigrantes') de Rosh-Pina ('localidad en el norte del país') (21/12/50: 2).

Y por último frases que contienen nombres propios en hebreo (de instituciones) con sintaxis judeoespañola: en la *Itahdut Yotsei Turkia Be'Israel* ('Liga de oriundos de Turquía en Israel'), Aktividades kon el *Vaad Hapoel* ('comisión activa') de la *Histadrut* (9/6/1964, p. 2).

7 El recurso de glosar textos sefardíes ha estado presente desde mediados del siglo XIX, con diversas funcionalidades (Halcón Monge 2020: 37). Sobre el fenómeno de las glosas léxicas en textos sefardíes impresos, cfr. García Moreno (2010, 2013), Hernández Socas, Sinner, Tabares Plasencia (2014), Subaşı (2016).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 105-124
ISSN 2283-981X

A continuación, analizaremos algunos ejemplos de integración del componente hebreo moderno a la cadena verbal de la frase en judeoespañol. Los primeros ejemplos fueron tomados de la sección informativa del semanario para luego hacer hincapié en la sección literaria publicada en el *El Tiempo*[8].

3.1 *El componente hebreo en la sección informativa de* El Tiempo

El proceso de incorporación de lexemas hebreos modernos en el *El Tiempo*, a diferencia del hebreo tradicional inherente en el judeoespañol, se trasluce de un modo gradual llegando a ser masivo a partir del quinto o sexto año de su existencia[9]. Del cotejo de los primeros años de publicación de *El Tiempo* distinguimos que sólo una palabra hebrea o un concepto se hallan incorporados sintácticamente en la frase formulada en judeoespañol y por lo general, este aparece sin glosa parentética[10]:

(1) En combatiendo el *Chuk Chahor* ('mercado negro') aparejas dias mejores para ti y para toda la Nacion; La Guerra contra el *Chuk Chahor* (26/10/1950: 1); Kontra el "*Chuk chahor*" (12/2/1952: 2)
(2) El "*Kinus*" ('congreso, simposio') de *Kfar-Saba* ('localidad en el centro del país').
(3) *Ole* ('nuevo inmigrante'), en el dia de los votos metete a los lados de akeos ke fraguaron la *Medinath Israel* ('el Estado de Israel')! (2/11/50: 1)[11].
(4) Natan Alterman, Eviva Capitan! A un capitan de vapor italiano que trucho *maapilim* ('inmigrantes ilegales') (14/12/50: 2)

La primera plana de la publicación del 1/2/1951 muestra cuatro encabezamientos que incluyen palabras hebreas pertenecientes a distintos campos semánticos:

(5) 147 familias son instaladas en *chikun* ('vivienda urbana') en Kfar -Saba.

8 Sobre la función de *El Tiempo* en la difusión de la literatura hebrea moderna cfr. Gruss 2018.

9 En la publicación de *El Tiempo* 30/5/1956: 3 podemos leer la siguiente frase: "El problema del *Irgun Ole Turkia* ('organización de inmigrantes de Turquía') *Merkaz* ('central') i *Snifim* ('filiales')".

10 El uso de las glosas fue habitual en toda la literatura sefardí a partir del siglo diecinueve (Cano Pérez, Subaşi 2021: 160). Las glosas parentéticas léxicas originales propias de *El Tiempo* no llevan comillas simples.

11 En este ejemplo el término *olé* se define como antítesis de veterano: "Lavorador i lavoradera. Ole i viejo morador" (*El Tiempo* 9.11.50: 1).

(6) El Primo Ministro deviene "*Sandak*" ('padrino').
(7) El *haver* ('compañero, miembro')] Mentech Sarfatti al libro de oro del *Keren Kayemet Leisrael* ('Fondo Nacional').
(8) Nuevas *Maabarot* (plural de *maabarah*, 'viviendas transitorias').

Como hemos dicho anteriormente estas palabras eran, por lo visto, de conocimiento público por lo cual no llevan glosa[12]. Pero cuando el autor del artículo estimó arbitrariamente que un término utilizado podría resultar ininteligible para el lector, utilizó indistintamente la equivalencia, la traducción y la paráfrasis[13]. Los términos considerados desconocidos quedan aclarados mediante:

a) su correlato habitual en judeoespañol, en formas equivalentes:

(9) El Congresso Mondial de *Ivrit*/ el kongresso de la lingua hebrea (27/7/50: 1)
(10) Novedades diversas: las aktividades de *kupat holim* ('servicio médico social') en los campos de transicion-*maabarot* (4/1/1951: 2)
(11) El menester urgente de pujar el numero de "*ulpanim*" seminarios speciales por el embezo entansivo del *Ivrit* a los *Olim Hadachim* (11/1/1951: 1).

b) en traducciones literales del hebreo al judeoespañol o calcos[14]:

(18) Apelo de la "*Itahdut Olei Yavan*" (Union de los Originarios de Gresia)
(19) *Yom Hashoa Vehamered* (Dia del Desastro i del Heroismo) (12/4/1961: 2)

c) y en otras ocasiones se recurre a la paráfrasis, o sea, la explicación o interpretación de un término para hacerlo más comprensible:

(20) Fin de los *Bate-olim*? ('residencias de inmigrantes') Nuevo regime de absorbar la imigrasion. El departamento de la imigracion de la Agencia Djudia decidio de vaziar

12 Los antecesores de *El Tiempo*, *La Boz de Israel* (1949) y *Avenir* (1949-1950), contaron con una sección orientada a la enseñanza de la lengua y el adoctrinamiento; en el caso de *Avenir* el "Diccionario prático" fue tendenciosamente proselitista; por su intermedio se explicaban las funciones de las instituciones públicas y las del partido. A continuación, traemos algunos ejemplos ilustrativos: *Kibbutz*, Grupamiento colectivo; *Mochav Ovdim*, Casal Cooperativo; *"Tnuva"*, Societa cooperativa de prodoctos agricolas (*Avenir* 25/1/1950); *Chekel*, carta individuala de afiliacion a la Organisacion Sionista Mondiala; *Sochnuth Yehudith*, Agencia Judia; *Iria,* Municipalidad (*Avenir* 22/5/1950).

13 Sobre el "carácter subjetivo" del escritor, cfr. García Moreno (2010: 76).

14 El calco implica la idea de 'traducción' y 'sustitución de morfemas' (Gómez Capuz 2009).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 105-124
ISSN 2283-981X

todos los *bate-olim* i transferar los imigrantes ke biven aya a unos campos de pasage, ke se yaman "*Maavarot*" (10/8/1950: 1)[15].

En el cotejo de palabras hebreas, hemos detectado tanto nombres propios como comunes. Encontramos varias categorías, topónimos: *Israel, Yeruchalayim, Tel Aviv, Beer-Scheva, Negev, Eylat, Kfar-Saba*, etc. y gentilicios: sefaradí/ sefaradim, "Un tratado comercial jugoslavo- israeliano" (1/2/1951: 2), "En el mundo arabo" (1/2/1951: 2), "Las konversasiones Anglo-Egypsianas" (28/2/1952: 1), "Las relaciones komersialas Israelo-Turkas" (19/11/1953: 2).

No nos sorprende que un alto porcentaje de las palabras hebreas estén relacionadas con la inmigración (*olim, ulpan*), la absorción (*ma'abarot, shikunim amamiim* (fraguas populares)[16], *chikun*), las empresas de asentamiento en el país (*moshav*, *kibutz, yishuv*), las instituciones estatales (*Histadruth, Knesset, Zahal, Mapam*) sus activistas y líderes (Ben Gurion, Charet, Golda Meirson)[17].

Hemos notado que los hebraísmos ya adaptados en el judeoespañol oriental son poco frecuentes durante los primeros años:

(21) "*Ticha Beav*" ('el 9 del mes hebreo *Av,* día de la destrucción del primer y segundo Templo') i nuestra independensia (20/7/1950: 2).
(22) *Hanuka* 5711. Orasion de *Hanuka* ('fiesta de las luminarias') (7/12/1950: 2).
(23) Del Monte Sinai al *Kibutz- Galuiot* ('la reunión de los exiliados') *Hag Ha'Chevuot* (escrito en letras hebreas חג השבועות) ('La fiesta Pentecostés') (28/5/1952: 1).

El uso del componente hebreo tradicional se hace más frecuente y natural, en especial en lo referente a los "tiempos" que rigen la vida judía según el calendario litúrgico hebreo: *Tu Bichvat*, aniada buena[18]; *Chabat chira* kon el Irgun Ole Tur-

15 Nótese que escribe Agencia Djudia y no *Sohnut Yehudit*.

16 Es de destacar que desde el punto de vista morfológico se mantienen los morfemas de plurales hebreos, *-im* para el masculino y *-ot* para el femenino: La imigracion de los Sepharad*im* (6/7/1950: 1); 52 mochav*im* ('cooperativas agrarias') de imigrantes (27/7/1950: 2); La situacion de las maabar*oth* es examinada a la Knesset (14/12/1950: 2). La presencia de morfemas plurales hebreos es un elemento tradicional del judeoespañol, aunque en círculos menos cultos encontramos también plurales inspirados en la morfología española como 'malahin*es* y kerubin*es*' ('ángeles').

17 En una convocatoria publicada el 21/10/1965: 2 a los "Sivdadanos ke apoyan a Echkol a la presidencia", los nombres del "Komite de honor de la Asamblea" "figuran por orden alfabético hebreo".

18 La festividad de *Tu Bichvat* ('el décimo quinto día del mes de Shevat') tiene su origen en la Mishná, que fija esa fecha como el Año Nuevo de los Árboles. En distintos círculos tradicionales, se

kia Yaffo (31/1/1967: 2); *Chabat Chekalim* en el Templo "Adat Yechurun" de Ramat Yosef (14/3/1967: 4); *Purim* 5727 (28/3/1967: 1); 2 *Pesah* 5727 (18/4/1967: 2).

Las expresiones lexicales tradicionales no fueron, en los primeros años, muy frecuentes, aunque las hubo de todo tipo:

(24) Novedades diversas: la organisacion *Aliyat Hanoar* ('organización de inmigración juvenil'), "*Beruchim habaim*" ('bienvenidos') (4/1/51: 2).
(25) Tierra manan, letche i miel, escrito también en caracteres hebreos:
ארץ זבת חלב ודבש (*Eretz savat, halav udevash*): La rekolta del koton (1/9/1954: 2).

Algunas expresiones requieren conocimientos de índole litúrgico como el caso del artículo de Sabetay León (15/9/1963: 2) *YAMIM NORAIM* "*Veyasu Kulam Aguda Ahat*" ('Días temerosos. Y serán un solo manojo')[19].

En el último año de publicación de *El Tiempo*, las expresiones religioso-tradicionales se incrementaron especialmente en las distintas variantes para expresar luto y bendecir la memoria del difunto:

(26) A nuestro excelente amigo...le deseamos de todo korason "*refua chelema*", salud buena y mutcha felisidad (14/3/1967: 4).
(27) In Memoriam, Behor Chalom Chitrit *Z. L.* ('su memoria sea bendita') (31/1/1967: 1); Eliahu Yaacob de Botton *Zihrono Livraha* (14/2/1967: 4).
(28) *Baruh Dayan Haemet* ('Bendito sea el Juez Verdadero') [20], Avraam Palatchi Z.L (31/1/1967: 4).
(29) In Memoriam de A. Elmaleh, *nafla ateret rochenu* (kayo la korona de nuestra kavesa) (*El Tiempo*11/4/1967: 2).

Otro aspecto distintivo del último año de edición es el peso del tema de la economía en el periódico. Los meses precedentes al estallido de la Guerra de los Seis días, en junio de 1967, fueron de gran tensión, no sólo por el futuro existencial

realiza un acto en el que se leen pasajes bíblicos relacionados con los árboles y la naturaleza. Desde su fundación en 1901 el *Karen Kayemet LeIsrael* ('El Fondo Nacional Judío') realiza una obra de reforestación de tierras inhóspitas en Israel.

19 Los *Yamim noraim* son los 10 días entre el Año nuevo y el Día del perdón. Transcribo algunos de los términos en hebreo utilizados, en el grueso del artículo: "Segun es savido, el nuevo anio judío es nombrado, konosido kon mutchos nombres: *Roch Hachana, Yom Terna, Yom Zikaron, Yom Adin* (Kapo de año, día de *Chofar*, dia de Rekuerdo, día del Juzgo), 1 de *Tichri*.

20 Es una expresión que se usa cuando alguien cercano ha fallecido.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 105-124
ISSN 2283-981X

incierto del Estado, sino por la crisis económica que acarreó una ola de emigración considerable[21]. Esta realidad se ve reflejada en dos campos semánticos, la recesión (económica) y la deserción (la emigración). Los préstamos lingüísticos aparecen sin glosas explicativas[22]:

(30) La luz i la solombra el "*mitun*" ('recesión económica') (17/1/1967: 2)

Y una seguidilla de familias léxicas:

(31) De 1948 hasta fin 1965 el total de los *yoredim* ('emigrantes') es de 140.000 (17/1/1967: 1); No justifikar a los *yordim* (3/1/1967: 3); Verdadera fraternidad: Primer faktor para romper la "y*erida*" ('emigración') (10/1/1967:1) [23].

Para amortiguar la grave situación económica y demográfica el gobierno lanzó medidas masivas de recortes financieros y paralelamente, de subsidios populares:

(32) Las kondisiones aktualas de las *maschantaot* ('hipotecas') (17/1/1967: 2).
(33) El bazar del *Irgun Imaot Ovdoth* ('Asociación de Madres Trabajadoras, de la Unión obrera') en los salones del *Beth Hahayal* (La casa del Soldado) en *Rehov Weizmann* (*Pinat Pinkas*) ('calle Weizman esquina Pinkas') (28/2/1967: 2)[24].

3.2 *El componente hebreo en la sección literaria de* El Tiempo

El semanario en judeoespañol *El Tiempo* es considerado uno de los periódicos étnico-comunitarios más prestigiosos y su distribución cruzó las fronteras del país. Desde sus comienzos y más allá de su función informativa *El Tiempo* publicó una serie de artículos sobre escritores y poetas de la literatura hebrea clásica y moderna como también poesías, cuentos, novelas cortas y reseñas de libros. El

21 *El Tiempo* cerrará sus puertas en abril, entre otras razones, por falta de medios y subvenciones para sostener la publicación semanal.

22 Resulta bastante difícil ofrecer una definición de préstamo. Optamos por la de Lázaro Carreter (1968, s.v.) quien define el préstamo como "elemento lingüístico (léxico, de ordinario) que una lengua toma de otra, bien adaptándolo en su forma primitiva, bien imitándolo y transformándolo más o menos".

23 La raíz *y.r.d* ('descender') de la Tierra de Israel se opone al concepto de 'ascender' a Sión.

24 Esta última frase es un buen ejemplo de alternancia de códigos (code-switching).

propósito de estas publicaciones fue revelar a los lectores ladino-parlantes las figuras literarias más significativas en el terreno literario del naciente estado hebreo[25].

En las páginas literarias la alternancia es constante debido a que el nombre de la obra traducida se mantiene, por lo general, inalterable y con glosa, como podemos ver en Schaul Tchernihovski, *Bamichmar* (En la Guardia) (23/11/1950)[26]; David Frichman, *Tithadech* (Con salud) (4/1/1951); H.N. Bialik, *El Hatsipor* (Al pacharo) (1/2/1951); Moche Guiora, *Azcara* (en memoria) (15/2/1951); David Frichman, *El Machiach* (El Mesías) (15/4/1952); Chalom Alehem, Kapitulos de "*Chir Hachirim*", Lili (12/4/1956–3/5/1956); H.N. Bialik, *Matmid* (El tchiko judio ke embeza la Thora) (4/7/1956); Efrayim Kishon, *Had Gadia* (7/11/1956)[27]; H.N. Bialik, *Al Hachehita* (Sobre la matanza) (16/7/1958); Natan Alterman, *Magasch hakesef* (en caracteres hebreos), *El Plato de Plata* (23/4/1958)[28] y *Ohel Sayarim* (La tienda de los exploradores, en el sentido del destakamiento "komando" en termino militar).

Hemos notado que cuando se trata de una "adaptación", se omite el título original de la obra en hebreo; es el caso de Yehuda Halevy (28/12/1950: 2) para quien especifica Ben Rubí: "Por conservar el rythmo de la poesia – transposada en ladino – isimos, mas presto, una adaptacion, todo en conservando el rythmo y las ideas essencialas del grande poeta". Un comentario similar encontramos para el poema de Natan Alterman, *Noche de guerra* (30/11/1950: 2), mientras que para "La kopa de lagrimas" por S.S. Frug acota la siguiente nota: "adaptacion libera en Judeo-espanyol por Itzhak Ben Rubi" (30/5/1956: 3).

Muchos son los artículos escritos sobre figuras de la literatura hebrea moderna; en dichos artículos se hace referencia a sus obras más sobresalientes[29]: Natan Alterman, *Ir Hayona* (La sivdad de la paloma) y fragmentos de algunas poesías: *Magasch Hakesef* (El plato de plata); *Ohel Sayarim* (La tienda de los exploradores) (23/2/1962); Moshe Guiora, *Habustan* (El jardin), *Berechit* (Genesis), *Hachocha-*

25 De la lectura del corpus se desprende que la elección de las poesías y de los artículos monográficos se rige según el consenso nacional o por la ascendencia étnica del artista; en algunos casos ambos criterios coinciden.

26 Reeditado en *El Tiempo:* 5/5/1954, 11/5/1955 indistintamente bajo los títulos: *En la guardia* o *El guardian*.

27 No se trata de la famosa canción acumulativa en hebreo y arameo que se canta al final del *Seder* de *Pesah*, sino de una columna satírica de Efraim Kishón publicada en el periódico hebreo *Ma'ariv* entre 1952 y 1982.

28 Reeditado en *El Tiempo* 23/3/1962, 4/5/1965.

29 Me limito a transcribir las obras cuyos títulos están en hebreo y en judeoespañol.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 105-124
ISSN 2283-981X

na Hakehula (La rosa azul), *Mihmored* (La red) (7/5/1962); Aharon Meged, *Ruah Yamim* (El viento de las mares) (7/6/1962); Avraham Halfi, *Mul kohavim ve afar* (Enfrente de estrellas y tierra), *Mizavit al zavit* (De un canton al otro), *Shire ha'ani he'ani* (Los cantes de mi alma la prove); *Kealmonim bagueshem* (Como desconocidos en la luvia); *Hayom od gadol* (El dia es dainda grande) (19/7/1962); Haim Azaz, *Hadrasha* (El sermón), *Kevo Haschemesh* (Kuando bacha el sol), y enumera los siguientes libros: *Beyichuv shell yaar* (En la colonia del bosque); *Rehayim Chevurim* (Piedras de molino rotas); *Beketz Hayamin* (Al fin de los dias) (26/7/1962); S. Yizhar, *Efraim hozer la-aspeset* (Efraim regresa a la alfalfa), *Beffaate-Negev* (En los bodres del Negev, 1945), *Hahorcha Bagiva* (El boske en la kolina), *Haschavuy* (El kaptivo,1949), *Chayara shel Hatsot* (Karavana de media notche, 1950), *Shisha sipure Kayitz* (Sech kuentos de Verano), *Yeme Tsiklag* (Los dias de Tsiklag, 1958) (23/8/1962– 30/8/1962); Lea Goldberg, *Tabaot Ashan* (Anillos de humo); *Shibolet yerukat haayin* (La espiga con ojo verde); *Mi beiti ha-yashan* (De mi caza la vieja); *Al ha-periha* (Sovre la floracion); *Barak baboker* (Relámpago de la maniana) y un fragmento de la poesía: *Aoren* (El pino) (10/3/1964); Masha Rolnik, *Ani hayevet lesaper* (Yo devo contar) (4/1/1966); Shelomo Zemah, *Sipurim* (cuentos): *Hurvat Eliahu* (Caza media ruinada); *Lel Zevaa* (Notche terrible); *Zemed she gala* (Un par exilado); *Shana Rishona* (El anio primero) (14/4/1966); A.H. Elhanani, *Ish Veisho* (Hombre y su cuento) (4/4/1967); Zalman Shazar, *Or Ishim* (Luz de personalidades) y *Kokhve Boker* (Estrellas de la maniana) (4/4/1967).

En una serie de artículos bajo la rúbrica "Contribucion de los Sefaradies a la Literatura Hebrea Moderna de Eretz Israel (1882-1962)" publicados en *El Tiempo* (15/11/1962-3/1/1963), Itzhak R. Molho realza la obra de artistas de estirpe sefardí[30], entre otros nombra a Izhaac Shami: *Akara* (La Maniera); *Kofer nefesh* (El Rezgate); *Ab oubenotav* (Padre y hijas); *Nikmat Abot* (La vengansa de Padres); Josef Pinhas Uziel: *Hamigdal Halaván* (La Torre Blanca); David Recanati: *Gesher Ahzab* (Un puente fallido); Abraham Alhanati, en *Sihot Sofrim* (conversaciones con escritores) y el dramaturgo Nessim Alony, *Bigde hameleh* (Los vestidos del rey); Yaakov Yehochua[31], *Yaldut Biruchalayim Haatika* (Ninez en Yeruchalaym la Vieja) (9/11/1965); Yehuda Burla[32], *Reshafim* (Brazas) (31/5/1956), *Bli kohav* (Sin estreya) (1/11/1966).

30 Muchos de los títulos de sus obras aparecen escritos sólo en judeoespañol y no han sido incorporados en estas listas.

31 Al cumplirse "Los 60 anios de Yaakov Yehochua Eskritor, hebraisante y arabisante", Abraham Elmaleh le dedicó dos artículos publicados en *El Tiempo* el 29/6/1965 y el 6/7/1965.

32 Con motivo de su 80º aniversario, Itzhak Ben Rubí lo corona con la distinción "el mas importante eskritor sefaradi de Israel" (1/11/1966: 2).

Es curioso que, a diferencia de lo registrado en los títulos, el componente hebreo en el cuerpo del texto traducido y/o adaptado es mínimo. En lo concerniente a la poesía, el componente hebreo se reduce a unos cuantos topónimos como, por ejemplo, en los poemas de Tchernichovsky, *Cante de cuna* (31/12/1950): *Yarden, Carmel*; en el de Yehuda Halevy (28/12/1950): *Sion, Carmel, Monte Bethar, Hevron*; en J.N. Bialik, *Al Pacharo* (1/2/1951): *Sion, Yarden*; en Edmond Fleg, *El suenio de Yaacov* (22/10/1963): tu vensites a *Samael.* Hemos observado que en el poema de Itzhak Ben Rubi, *Yeruchalayim*, escrito originalmente en judeoespañol en la versión del 29/3/1956, se dice "a el año el viniente/ En Yruchalayim!" mientras que en su segunda versión del 2/5/1963 opta por el equivalente hebreo "*Leshana abaa ¡Birushalaim!* [33]

En prosa prevalecen expresiones de la lengua hebrea tradicional, como hemos visto en los dos cuentos de David Frichman:

(34) *Tithadech*[34], (4/1/1951: 2): "[…] En la primera noche de *Pessah*; […] el devia escapar los nuevos vistidos encomendados para el *moed* ('fechas festivas'), por los ricos del cazal; […] se rendieron a la *Keila* ('comunidad, sinagoga'); […] la boz lonjana del *hazan* ('cantor'); […] por meldar la *Hagada* ('libro litúrgico de Pascua'); […] *tithadech*, 'con salud'; […] no tuvo el *zahut* ('derecho') de estrenar un nuevo vestido."

(35) *El Machiah* ('el Mesías') (15/4/1952: 2): […] Es *Elohim, Elohim Adonay Tsevaot* ('el Dios de los Ejércitos'); […] es el maestro, es el rey, es el *Mashiah*…

Dentro del contexto literario merece una mención especial "La columna humorística-satírica *Opiniones de Chimón-Chimón*" escrita originalmente en judeoespañol por Itzhak Ben Rubí y publicada en *El Tiempo* entre 1958 y 1967. Las *Opiniones*, que ocuparon un lugar distinguido en el periódico, fueron reeditadas parcialmente en el periódico *Šalom* de Estambul. Muchas de estas columnas fueron reelaboradas y puestas en escena en eventos culturales organizados por *El Tiempo* y transmitidas en el espacio radiofónico *Aki vos Avla Chimón- Chimón* de *La Boz de Israel*.

Siendo que su temática era de actualidad, muchos de sus títulos son en hebreo o incluyen elementos léxicos hebreos; al igual que en las traducciones de prosa y poesía hebrea el cuerpo textual es íntegramente en judeoespañol. Transcribimos a continuación sólo algunos de estos títulos la mayoría sin glosa: *El zsafon (El norte)* (23/7/1958); *Mizug galuiot* ('la fusión de los exiliados') (7/1959); *Gan Eden 1961*

33 En el librito *Poemas* publicado en la ciudad de Méjico en los años cincuenta, encontramos a pie de página de la poesía Yerushalayim la siguiente referencia: "NOTA: Los poemas de este folleto fueron libremente adaptados en castellano con la amable colaboración de Jana Kleinburg y León Gateño".

34 Literalmente significa 'renovarse', bendición por alguna prenda u objeto utilitario nuevo.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 105-124
ISSN 2283-981X

('Paraíso') (4/1/1961); *Pinkes Haver* ('carné de afiliado')[35] (9/8/1961); *Az ma?* ('¿y qué?') (12/4/1961); *Bli-Ayin-Rah*! (¡Sin ojo malo!) (2/6/1961); "*Tachbetz" politiko* ('crucigrama') (2/11/1961); *Tut-sadeh – Freasa*" (23/3/!962); *Yeladim!* ('Niños') (21/6/1962); *Tilim* ('misiles') (26/7/1962); *Armada y kacherut* (1/11/1962); *Hayedua betzibur* ('la concubina') (6/4/1965); *Boker tov* ('buen día') (6/7/1965); *Ata behartanu!* ('tu no elegistes') (5/10/1965).

4. Caracteres hebreos y caracteres latinos

Por último y quizás el más visible de todos los ejemplos, es la inserción de frases escritas en hebreo en caracteres cuadrados (*merubá*). Primero y en especial el titular de la publicación:

EL TIEMPO, Semanal político y literario
איל טיימפו (הזמן) שבועון פוליטי וספרותי בשפה הספניולית

Hemos encontrado casos de esa dualidad gráfica en encabezamientos, citas bíblicas, invitaciones, avisos publicitarios y en forma masiva, en las lecciones de hebreo *Tur ivri* publicadas en *El Tiempo* entre 1953 y 1955 (Gruss 2012, 2018, 2019). Sobre esta sección nos queda claro su propósito educacional, pero ¿qué función tuvieron esas frases bilingües escritas en caracteres hebreos salpicadas a lo largo de los dieciocho años de publicación?

Nos cabe conjeturar que los "fanáticos de la hebraización" o los partidarios de la política monolingüista nacional pretendieron, por medio de esas incorporaciones, acostumbrar al lector al alifato hebreo descartando, poco a poco, todo aquello que los unía a su pasado diaspórico, entre otras cosas, a su lengua de comunicación[36].

Desde el punto de vista técnico y tipográfico esta dicotomía fue factible ya que las imprentas *Eylón, Lidor* y *Orly*, en las cuales se imprimió el semanario, publicaron en general ediciones en caracteres hebreos. Adjuntamos a continuación algunos ejemplos:

(36) En la primera plana del 21/11/1950 una fotografía muestra un cartel municipal en

35 Conocida también como "*Pinkas Adóm*" ('libreta o carné rojo') fue el certificado de afiliación a la Central obrera, la *Histadrut* que "abría puertas" dentro de la burocracia israelí.

36 Según Aslanov (2011: 268) "los pioneros sionistas dieron a la renovación del idioma hebreo un lugar cardinal en el proceso general de regeneración nacional. En este sentido, el hebreo moderno, lengua oficial del Estado nacional judío, aparece como un vector esencial de identidad judía".

las costas de Tel Aviv en el cual se lee: הרחצה בים אסורה בהחלט (*Harahaza bayam asura be'ehlet*) ('la inmersión en el mar está terminantemente prohibida') siendo la traducción al judeoespañol: ¡Defendido de ase[r] banios aki!

(37) חג שמח *Hag Sameah* ('fiesta alegre/ felices fiestas'): La Seksion Judeoe-Espaniol de "Kol Israel" adressa mezo el semanal "El Tiempo" sus kalorozos suhaitos a todos sus apresiados oyidores, por una fiesta alegre. *Moadim Lesimha Vehagim Lesason* ('días y fiestas de alegría')[37] (8/4/1952: 4).

(38) מן העיר – אל הכפר (*Min hayir – el hakfar*) y traduce: De la sivdad – al kazal.

(39) יום הזכרון לחללי השואה ולגיבורי מרד הגיטאות (*Yom hazikaron le halale haShoa uleguibore mered haguetaot*) ('El Día del recuerdo de los mártires del Holocausto y los héroes combatientes en los guetos', lo que hoy se conoce como "El Día del Recuerdo del Holocausto y el Heroísmo"); la traducción libre es más dramática: incluye la cifra escalofriante y la vinculación sanguínea con las víctimas: "Dia de Rekordo por los 6 miliones de nuestros hermanos" (27/4/1965: 2).

(40) Presentando el poema de Alterman se escribe: Dedikado a los héroes ke kayeron por nuestra Independensia. Escribe su título en letras hebreas, en fonética y en judeoespañol: מגש הכסף (*Magash hakesef*) El Plato de Plata (4/5/1965: 2).

(41) Muchas invitaciones a eventos culturales reflejan una escritura calco, lado a lado repiten el texto en judeoespañol y hebreo, como en los casos: la fiesta prometida por "El Tiempo" (8/11/1952: 1); Y.M.C.A – YERUCHALAYIM. Gran fiesta literaria y artistika de *"El Tiempo"* (13/6/1963: 4).

5. Conclusiones

En las décadas de 1950-1970 llegaron al país inmigrantes de más de 120 países que hablaban más de dos idiomas además de sus conocimientos (parciales o no) del hebreo tradicional-religioso. En su mayoría, estos nuevos ciudadanos trataron de asimilar, lo más rápido posible, el hebreo. Según la visión romántica de los promotores del hebreo moderno y la política lingüística israelí que se propuso hebraizar masiva e intensivamente la sociedad israelí, las lenguas de la diáspora constituían un anti-modelo. Sin embargo, ante la necesidad imperiosa de informar a las masas de inmigrantes que no dominaban la lengua ancestral renovada el gobierno debió transar: la aparición de prensa y radiodifusiones en lenguas extranjeras puede ser considerada una resistencia de la realidad, una batalla ganada

37 En las tres festividades *Pesah, Shavuot* y *Sucot* se acostumbra decir: *Moadim lesimha* ('días de alegría') y se responde: *Hagim Uzmanim Lesason* ('fiestas y tiempos de alegría'). Sobre las identidades lingüísticas en la sociedad israelí actual, Aslanov 2011: 246-54.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 105-124
ISSN 2283-981X

a la utopía. Como otros periódicos en lenguas extranjeras, el semanario *El Tiempo* fue un medio de comunicación de proximidad, de servicio y de utilidad tanto para el lector como para las autoridades que lo sustentaron.

Si bien *El Tiempo* pretendió presentar un periódico moderno y socialista coexistieron en sus páginas el hebreo actualizado y el tradicional, siendo justamente este componente más afluente hacia el final de los días del semanario en 1967. Es posible que después de 18 años de fidelidad partidaria o frente a su clausura inmediata, los editores se liberaron de la amenaza de ser catalogados "tradicionalistas y diaspóricos" y liberaron su pluma.

En los campos semánticos hebreo-israelíes (nombres, topónimos, organizaciones e instituciones, funciones públicas) hemos detectado calcos semánticos, paráfrasis y traducciones. No hemos visto un esfuerzo o una búsqueda minuciosa de un posible equivalente de la unidad terminológica en la lengua de destino como hubiese podido ser la elección del 'dia de membrasion' para *Yom Hazikaron*. Es de suponer que en estos casos la estrategia de los editores fue educativa, queriendo traslucir a través de la palabra la vivencia y el espíritu nacional de las primeras dos décadas del Estado.

Una de las características de *El Tiempo* fue ser una publicación ecléctica y no respetar un rigor editorial; de hecho, la decisión de que ciertas voces hebreas aparecieran glosadas o no, dependió del autor de la nota o del editor encargado quien resolvió, por lo visto, qué palabras requerían aclaración. Nos queda claro que las motivaciones de los responsables de la redacción fueron extralingüísticas, por no decir meramente ideológicas.

Se requiere un corpus textual más vasto para afirmar que la incorporación de las voces hebreas estuvo determinada por la doctrina de los editores del semanario, identificados con la política lingüística del Estado de los primeros años.

Bibliografía citada

Álvarez López, Cristóbal José (2018), "Las glosas en *Aki Yerushalayim* como mecanismo integrador de préstamos léxicos", *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Historia de la Lengua*, eds. José María Enguita; María Antonia Martín; María Luisa Arnal; Rosa María Castañer. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, vol. 2: 997-1009.

Arnold, Rafael (2021), "El judeo-español en contacto. Préstamos e interferencias como señal de vivacidad", *LaborHistórico*, Rio de Janeiro, 7/1: 204-20. <https://doi.org/10.24206/lh.v7i139583>

Aslanov, Cyril (2011), *Sociolingüística histórica de las lenguas judías*, edición al ciudado de Emmanuel Taub, Buenos Aires, Ediciones Lilmod.

Benveniste, David (1980), *Milim 'Ivriyot bi Sefaradit-Yehudit: ba-dibur, bi-khetav, ba-imrah uve-fitgam*, Jerusalén, Moreshet. [en hebreo]

Bunis, David M. (1993), *A Lexicon of the Hebrew and Aramaic Elements in Modern Judezmo*, Jerusalem, Magnes Press.

Bunis, David M. (2013), "Judeo-Spanish (Judezmo), Hebrew Component in", *Encyclopedia of Hebrew Language and Linguistics*, ed. Geoffrey Khan, Leiden-Boston, Brill, vol. 2: 421-27.

Bunis, David M. (2015), "Judezmo (Ladino)", *Handbook of Jewish Languages*, eds. Lily Kahn; Aaron D. Rubin. Leiden, Brill, vol. 2: 365-450.

Bunis, David M. (2016), "The Earliest Judezmo Newsapapaers: Sociolinguistic Reflections", *Jewish Journalism and Press in the Ottoman Empire and Turkey*, ed. Rifat Bali. Istambul, Libra: 145-229.

Efrati, Natan (2010), *Haivrit berei Medinat Israel*, Jerusalén, Ha Academia Lelashón ha Ivrit [en hebreo].

Fishman, Joshua A. (1985), *Readings in the Sociology of Jewish Languages* (Contributions to the Sociology of Jewish Languages, vol. 1), Leiden, Brill.

Gaón, Moshé D. (1965), *A bibliography of the Judeo-Spanish (Ladino) Press*, Tel Aviv, Monoline [en hebreo].

García Moreno, Aitor (2004), *Relatos del pueblo ladinán (Me'am lo'ez de Éxodo)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

García Moreno, Aitor (2010), "Glosas frescas en *La hermośa Ḥulda de España* (Jerusalén, 1910)", *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: identidad y mentalidades*, eds. Paloma Díaz-Mas; María Sánchez. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 75-85.

García Moreno, Aitor (2013), "Glosas de andar por casa en los cuentos sefardíes tradicionales recogidos por Cynthia Crews en Salónica a principios del siglo XX", *Ladinar*, VII-VIII: 95-112.

Gómez Capuz, Juan (2009), "El tratamiento del préstamo lingüístico y el calco en los libros de texto de Bachillerato y en obras divulgativas", *Revista de Estudios filológicos, Tonos Digital*, 17 <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/294>

Gruss, Susy (2012), "Tur 'ibrí, la columna en hebreo, en el semanario *El Tiempo* de Tel Aviv", *e-Humanista*, 20: 172-90 [20/2/2022]< http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_20/index.shtml>

Gruss, Susy (2013), "El semanario *EL Tiempo* de Tel Aviv como vehículo de la integración del inmigrante sefardí", *La presse judeo-espagnole, support et vecteur de la modernité*, eds. Rosa Sanchez; Marie Christine Bornes Varol. Istanbul, Libra Kitap: 85-99.

Gruss, Susy (2015), "El polifacético Itzhak Ben Rubi: un autor sefardí moderno", *Sefarad*, 75: 1: 163-79.

Gruss, Susy (2018), "El Tiempo: Un vehículo de acceso a la literatura hebrea moderna", *Caminos de leche y miel, Jubilee Volume in Honor of Michael Studemund-Halévy,* eds. David Bunis; Ivana Vucina Simovic; Corinna Deppner. Barcelona, Tirocinio, vol. 2: 362-84.

Gruss, Susy (2019), "*Tur ivri* ba itonim ha loazyim be Israel", *Kesher* 53: 116-24 [en hebreo].

Halcón Monge, Ismael (2020), "Glosas léxicas en un silabario judeoespañol del siglo XX: ¿Recurso aclarador de préstamos o instrumento ideológico?", *Meldar: Revista internacional de estudios sefardíes*, 1: 31-42.

Harel-Shalev, Ayelet (2005), *The Status of Minority Languages in Deeply Divided Societies*, Tel-Aviv, Harold Hartog School of Government and Policy, TAU.

Hassán, Iacob (1966), "El estudio del periodismo sefardí", *Sefarad*, 26: 229-36.

Hernández Socas, Elia; Sinner, Carsten; Tabares Plasencia, Encarnación (2014), "La función de las glosas en *El Trajumán* de Michael Papo (1884)", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 130/2: 397-429.

Lázaro Carreter, Fernando (1968), *Diccionario de términos filológicos*, 3ª edición, Madrid, Gredos.

Martín Asuero, Pablo; Sarhon Gerson, Karen (eds.) (2007), *Ayer y hoy de la prensa judeoespañola: actas del simposio organizado por el Instituto Cervantes de Estambul en colaboración con el Sentro de Investigasiones Sovre la Cultura Sefardi Otomana Turka, los dias 29 y 30 de abril de 2006,* Estambul, Editorial Isis.

Quintana Rodríguez, Aldina (1999), "Proceso de recastellanización del judezmo", *Jewish Studies at the Turn of the Twentieth Century*, eds. Judit Targarona Borrás; Ángel Sáenz-Badillos, *Judaism from the Renaissance to Modern Times*. Leiden-Boston-Köln, Brill, vol.2: 593-602.

Refael, Shmuel (2020), *Ladino aquí y ahora. Ladinohablantes en Israel a la luz de su pasado y su cultura*, Tel Aviv, Tel Aviv University Press [en hebreo].

Satinger, Margalit (2018), "The Judeo-Spanish (Ladino) Israeli Press (1948-1958): Between National and Ethno-Sephardic Contents", PhD. Thesis, Department of Literature of the Jewish People, Bar-Ilan University.

Schmid, Beatrice (2008), "La lengua sefardí en su plenitud", *Sefardíes: Literatura y lengua de una nación dispersa*, eds. Iacob M. Hassán; Ricardo Izquierdo. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 51-80.

Schwarzwald, Ora (2021), *Las ortografías del Ladino*, La Akademia Nasionala del Ladino en Israel, Tel Aviv, Emprimeria Nahalieli.

Shaúl, Moshé (2008), "Yitshak Ben Rubi, eskritor, periodista i redaktor del programa umoristiko Shimon-Shimon", *Jornadas Sefardíes*, España, La Rioja [manuscrito].

Subaşı, Doğa Filiz (2016), "Glosas parentéticas en una obra historiográfica sefardí: *Yildiź y sus secretos: el reino de Abdul Ḥamid*, de Iśac Gaḇay", *Sefarad,* 76/2: 455-89.

Weinreich, Max (1980), "Yiddish in the framework of other Jewish languages", *History of the Yiddish Language*, Chicago, University of Chicago Press: 124-53.

Susy Gruss trabaja como docente e investigadora en el Instituto Salti para el estudio del Ladino, Universidad Bar-Ilán. Es miembro de la Academia Nacional del Ladino en Israel y Miembro correspondiente de la Real Academia Española (RAE). Su especialidad académica es la literatura moderna escrita en judeoespañol. Ha publicado diversos artículos sobre el género de la novela en judeoespañol, la prensa en judeoespañol publicada en Israel, el aprendizaje del hebreo a través de la prensa extranjera y amplias monografías sobre escritores sefardíes contemporáneos. Actualmente aborda nuevos campos de investigación: textos comparativos entre Yidish y Ladino; la imagen de la Guerra civil española en la prensa en judeoespañol; textos sobre el Holocausto en los Balcanes.
hubgruss@gmail.com

DOI 10.14672/1.2023.2181

MARTA KATARZYNA KACPRZAK ECOS ASQUENAZÍES EN LAS VERSIONES SEFARDÍES DE *ROBINSON CRUSOE*

Universidad de Varsovia

Resumen

La literatura sefardí moderna se basa principalmente en traducciones o adaptaciones de las novelas occidentales. Entre ellas se encuentran las cuatro versiones judeoespañolas de *Robinson Crusoe* que salieron a la luz en aljamía hebraica a finales del siglo XIX o a principios del XX. Este artículo tiene por objetivo presentar las similitudes y las discrepancias entre las traducciones judeoespañolas y el texto original de Defoe. Nos centramos en la judaización de la trama y en el papel que jugaron las versiones asquenazíes en la adaptación de *Robinson Crusoe* para el público sefardí.

palabras clave: literatura sefardí, géneros adaptados, *Robinson Crusoe*, adaptaciones, judaización

Abstract

Echoes from Ashkenaz in the Sephardi versions of Robinson Crusoe

The modern Sephardi literature is primarily based on translations or adaptations of Western novels, among these texts we can find four Sephardi versions of Robinson Crusoe *that were published in Hebrew script at the end of the 19th century or the beginning of the 20th century. This article aims to present the similarities and differences between the Judeo-Spanish translations and the original novel by Defoe. We focus on the Judaization of the story and the influence of the Ashkenazic versions on* Robinson Crusoe´s *adaptation for the Sephardi audience.*

keywords: Sephardi literature, "adopted genres", Robinson Crusoe*, adaptations, judaization*

Recibido: 15 de julio de 2022
Aceptación definitiva: 6 de noviembre de 2022

1. Introducción

Robinson Crusoe de Daniel Defoe es un clásico de la novela mundial que se publicó por primera vez en 1719 en Londres y pronto se convirtió en un *best seller* traducido a varias lenguas con múltiples reediciones y adaptaciones tanto literarias como cinematográficas. Si bien la novela consta de tres partes, es la primera la que más éxito ha tenido, ya que se sigue editando y traduciendo hasta hoy en día (Pajares 2012: 96).

Como es bien sabido, la obra versa sobre las aventuras de un náufrago que pasó 28 años en una isla desierta cerca de la desembocadura del gran río Orinoco. Su historia parece ser una herramienta perfecta para educar a los lectores, sobre todo a los jóvenes. De ahí que el mismo Rousseau viera el fuerte potencial educativo de la obra de Defoe en su *Emilio* (1761-1762), considerando a Robinson "como un modelo de dignidad humana y a Viernes como compañero ideal, ejemplo de la bondad natural del hombre" (Sanjuán Álvarez 2015: 4). Por lo tanto, no es de extrañar que los autores judíos, tanto asquenazíes como sefardíes, también se dieran cuenta de que las vicisitudes de Robinson les podrían servir como una herramienta idónea para entretener a los lectores y al mismo tiempo trasmitirles enseñanzas e instrucción.

El objetivo del presente artículo consiste en presentar las cuatro versiones sefardíes de *Robinson Crusoe* que salieron a la luz en judeoespañol en aljamía hebraica a finales del siglo XIX o a principios del XX. Asimismo, pretendemos ofrecer un análisis comparativo en el que comentamos las similitudes y las diferencias entre las traducciones judeoespañolas y el texto original de Defoe, centrándonos en la judaización de *Robinson Crusoe* y su adaptación para el público sefardí. Además, hacemos referencia a las traducciones asquenazíes en las que se basaron los autores judeoespañoles[1].

2. Versiones asquenazíes en yídish[2] y en hebreo

De acuerdo con lo expuesto en Wolpe (2012: 43), *Robinson Crusoe* gozaba de

1 Hay que hacer notar que la literatura sefardí moderna se basa principalmente en traducciones y adaptaciones de las novelas occidentales que a menudo han sido judaizadas (cfr. Romero 1992: 246-47, 151; Borovaya 2003: 32; Díaz-Mas 2006: 199). Con respecto a las traducciones de la literatura asquenazí, cabe señalar, entre otros, los estudios de García Moreno (2013) y Cimeli (2013).

2 En este trabajo optamos por la grafía yídish propuesta por Lerman y Niborski que refleja la pronunciación del término en el original; sin embargo, hemos añadido el acento gráfico en la penúltima sílaba de acuerdo con las reglas de la ortografía española ("independientemente de que el dígrafo *sh* no exista en español, la palabra termina con *h* y, por tanto, debe llevar acento gráfico") (cfr. Beltrán Cejudo 2015: 123-26).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 125-144
ISSN 2283-981X

mucha fama entre los escritores asquenazíes. No obstante, las primeras adaptaciones judías eran de hecho ediciones alemanas, abreviadas y reescritas en alfabeto hebreo, cuyos autores anónimos se basaron en *Robinson der Jüngere*, la exitosa versión alemana de Campe. Según Wolpe (2012: 43), entre 1784 y 1900 se publicaron al menos siete "traducciones judías" de *Robinson Crusoe*, dos en alemán, pero escritas con caracteres hebreos, dos en yídish y tres en hebreo. Asimismo, hay menciones de otras ediciones, según dice la investigadora; sin embargo, algunos de esos textos se han perdido y otros resultan incompletos. En Wolpe (2012: 43) leemos que entre 1784 y 1914 se publicaron en total 15 ediciones de *Robinson Crusoe*; es más, las traducciones al yídish y al hebreo salieron simultáneamente y compartieron los mismos objetivos educativos. Ahora bien, las versiones en yídish estaban dedicadas a personas que no sabían hebreo o no lo dominaban suficientemente para leer un texto literario.

Mención especial merece la traducción hebrea de *Robinson Crusoe* realizada por un autor lituano, Yitshak ben Moshé Rumsch, ya que en ella se basan dos versiones sefardíes. La obra de Rumsch se publicó en Vilna por primera vez en 1861 y después se reeditó tres veces más (Eydtkuhnen, 1872; Vilna, 1883 y 1910). Su título, *Séfer kur 'oni*[3] (hb. lit. 'El horno de la aflicción'), incluye una expresión bíblica de Isaías 48:10. Más aún, este escrito, considerado la primera obra de aventuras en la literatura hebrea infantil, gozó de mucho interés entre los jóvenes de Europa Oriental que sabían leer hebreo (Wolpe 2012: 55). Vale la pena mencionar que Rumsch fue consciente de la necesidad de crear un ambiente literario a través de un estilo sofisticado que deleitara a los lectores y trasmitiera enseñanzas de moral implícitamente. Por eso, no sorprende que Rumsch judaizara la historia de Robinson para que su adaptación cumpliera con el objetivo de crear un texto apropiado para el lector judío. En consecuencia, podemos observar múltiples alusiones al Jardín del Edén y a Adán, así como varias referencias a Dios y a sus atributos, y no cabe la menor duda de que se trata del Dios judío (Wolpe 2012: 59). A ello hay que añadir el estilo poético de Rumsch, que se manifiesta, entre otros, en las descripciones; no obstante, en ello profundizaremos más adelante.

3 Todas las transcripciones son nuestras; a lo largo del artículo hemos utilizado el sistema de la revista *Akí Yerushalayim* con algunas modificaciones; entre otras, hemos añadido tildes de acuerdo con las reglas de acentuación del español para facilitar la lectura. Además, cabe advertir que en vocablos hebreos reflejamos la presencia del *ayin* y la letra *he* <ה> la hemos transcrito como una *h* en subíndice, salvo en posición final de palabra, cuando sirve de signo auxiliar señalando la presencia de una vocal.

3. Versiones sefardíes en judeoespañol

En lo que atañe a las versiones sefardíes de *Robinson Crusoe*, conocemos la existencia de cuatro adaptaciones que salieron a la luz en judeoespañol en aljamía hebraica a finales del siglo XIX o a principios del siglo XX. La edición más temprana titulada *El asolado en la izla* se publicó en *Berahá ʙameshuléshet o las tres luzes* (hb. 'La triple bendición o las tres luces'); en la versión de Salónica (1881), *El asolado en la izla* aparece junto con *Séfer ʙaberit*, *El rijo de la vida* y *Bá'al teshuvá* (cfr. fig. 1), mientras que en la versión de Constantinopla (1900) solo está acompañado por *Séfer ʙaberit* y *Bá'al teshuvá* (cfr. fig. 2), ya que el editor, Leví ben Nahmías, no consiguió los permisos para imprimir *El rijo de la vida* (Lazar 1999: 851; Šmid 2019: 121).

En lo tocante al contenido, las dos versiones son casi iguales, es decir, las discrepancias son sutiles y conciernen, sobre todo, al plano gráfico-fonético y al léxico. Estas diferencias se deben a la variedad lingüística del judeoespañol y dependen de la variante hablada en el lugar de origen de los autores. Por consiguiente, se supone que la versión de Constantinopla sería una reedición del texto tesalonicense creado por Rafael Yitshak Benveniste, y que Elya$_h$u Leví ben Nahmías no sería el autor de la versión constantinopolitana, sino su editor.

Con respecto al texto original de Defoe, las dos ediciones de *El asolado en la izla* parecen ser una traducción bastante fiel; sin embargo, hay que resaltar que en ambos casos desconocemos cuál fue el desenlace de la historia porque el relato no llega a su fin; las dos ediciones constan de apenas 10 capítulos y terminan en el mismo momento de la historia, cuando se cumple el primer año de la estancia de Robinson en la isla desierta y este celebra el aniversario de haberse salvado del naufragio. Si bien en ambas ediciones encontramos una nota de los autores que dice *kontinuaremos*, no hemos conseguido encontrar la continuación de la obra, porque probablemente no se ha publicado.

Otro rasgo que llama la atención al leer *El asolado en la izla* lo constituyen los topónimos, esto es, a lo largo del texto podemos apreciar tales topónimos como *Brazilyen* o *las izlas de Kanaryen*, en los que se advierte la huella del yídish o el alemán. Todo ello nos hizo pensar que tal vez al autor le sirviera de base una versión hebrea o en yídish, de ahí que hayamos cotejado el texto de *El asolado en la izla* con la versión hebrea de Yitshak ben Moshé Rumsch, titulada *Séfer kur 'oni,* y llegado a la conclusión de que *El asolado en la izla* es una traducción bastante fiel de la adaptación de Rumsch.

En cuanto a las otras versiones sefardíes de *Robinson Crusoe*, hemos encontrado también dos ediciones realizadas por Ben Tsiyón Taragán, de las que la primera

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 125-144
ISSN 2283-981X

salió a la luz en Jerusalén en 1897 bajo el título *Robinzon o la mizerya*, mientras que la segunda, titulada *La ermoza istorya de Robinzon o la mizerya*, se reimprimió en Constantinopla en 1924. Ambas versiones se publicaron en aljamía hebraica y probablemente fueron dedicadas al público juvenil. Se nota que Taragán cortó un poco la trama y eliminó las menciones a Jesús, tal y como lo hicieron los autores de *El asolado en la izla*. Además, la sintaxis refleja que la traducción de Taragán tampoco se basó en el original sino probablemente en una versión hebrea; no obstante, hasta ahora no hemos conseguido averiguar cuál es la versión que le sirvió de base.

A continuación se comentarán las similitudes y las diferencias entre las traducciones judeoespañolas, la edición hebrea y el texto original de Defoe; nos centraremos en la judaización de *Robinson Crusoe* y su adaptación para el público sefardí. Asimismo, se presentarán brevemente las siluetas de los traductores sefardíes –Rafael Yitshak Benveniste y Ben Tsiyón Taragán–, ya que se trata de autores que hasta ahora no habían sido investigados profundamente.

3.1 *El asolado en la izla*

Como ya se ha dicho más arriba, existen dos ediciones de *El asolado en la izla*, una de Salónica (1881) y otra de Constantinopla (1900). Al comparar las dos versiones, hemos descubierto algunas diferencias gráfico-fonéticas, morfológicas y lexicales, así como unas pocas omisiones que aunque resultan curiosas no influyen en el transcurso de la acción (Kacprzak 2022: 200-02). Además, ambas ediciones constan de 10 capítulos y terminan en el mismo momento de la historia, lo que nos hace pensar que la versión constantinopolitana (AI2) es una reedición del texto tesalonicense (AI1) y, por tanto, a Rafael Yitshak Benveniste lo consideramos autor de *El asolado en la izla,* mientras que Elya$_h$u Leví ben Nahmías, a nuestro parecer, es el editor de la segunda versión, obligado a actualizar el texto o introducir algunos cambios lingüísticos a fin de que fuera apto para los lectores de su zona geográfica en 1900 (Kacprzak 2021: 203-04).

3.1.1 Rafael Yitshak Benveniste

Lamentablemente poco se sabe de Rafael Yitshak Benveniste (Salónica, 1844-1909); sin embargo, hemos conseguido averiguar que fue rabino, traductor y escritor. Tradujo del hebreo al judeoespañol la obra *Libro de la forma de el palacio,*

que fue publicada en Salónica en 1876 y en la que describe el Templo de Salomón (Šmid 2022: 159). Fue también uno de los autores del *Me'am lo'ez* tardío. Concibió el comentario del libro de Rut, *Me'am lo'ez al Megilat Rut*, que se publicó en Salónica en 1882 y en el que Benveniste se declara seguidor del método de Ya'akov Hulí y pretende, como él, educar al pueblo. Además, Benveniste tradujo al judeoespañol dos obras, *El asolado en la izla* y *Bá'al teshuvá* ('El arrepentido'), que se publicaron en *Berahá ʙameshuléshet o las tres luzes*, así como una obra teatral de contenido moralizante titulada *Dégel ʙaTorá* ('Estandarte de la Ley') de Moshé Y. Ottolenghi, que salió a la luz en 1885 en Salónica en una edición bilingüe en judeoespañol y en hebreo (Romero 1992: 99, 276; Šmid 2022: 159). Por otra parte, Šmid (2022: 159) afirma que en 1898 se imprimió en Salónica una novela titulada *Konfidensyas de un amigo. Rakonto para la djuventud,* cuyo autor es probablemente Rafael Yitshak Benveniste.

3.1.2 La judaización de la trama

Volviendo a *El asolado en la izla*, es una traducción bastante fiel al original de Daniel Defoe; sin embargo, hay que resaltar que desconocemos cuál fue el desenlace de la historia porque el relato no llega a su fin. Si bien al final de la obra encontramos una nota del autor que dice *kontinuaremos*, al parecer la segunda parte nunca fue publicada.

Además, unas cuantas huellas del hebreo y del yídish que se pueden apreciar a lo largo del texto nos hacen pensar que tal vez al autor de *El asolado en la izla* le sirviera de punto de partida una versión asquenazí de *Robinson Crusoe*. Con la ayuda de Chen Malul, de la Biblioteca Nacional de Israel[4], hemos conseguido averiguar que Benveniste basó su traducción en una edición hebrea (publicada en Vilna en 1861 y reimpresa en 1872) a cargo de Yitshak ben Moshé Rumsch. Dicha versión, titulada *Séfer kur 'oni* (lit. 'El horno de la aflicción'), es considerada la primera obra de aventuras en la literatura hebrea infantil (Wolpe 2012: 55).

Al cotejar *El asolado en la izla* con *Séfer kur 'oni* vemos que, a pesar de unas cuantas discrepancias que se comentarán acto seguido, Benveniste en su traducción sigue la edición hebrea párrafo por párrafo. No obstante, cabe agregar que la versión de Rumsch es completa y consta de veinticuatro capítulos.

Como ya hemos aludido antes, Rumsch judaizó la trama para que su

4 Muchos de los datos relevantes acerca de las versiones judías de *Robinson Crusoe* se pueden encontrar también en el blog de la Biblioteca Nacional de Israel <https://blog.nli.org.il/en/lbh_robinson-crusoe/>

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 125-144
ISSN 2283-981X

adaptación cumpliera con el objetivo de crear una obra idónea para el lector judío, por lo cual se eliminaron las menciones a Jesús y a lo largo del texto podemos observar múltiples alusiones al Jardín del Edén y a Adán, así como varias referencias a Dios (Wolpe 2012: 59). Del mismo modo Benveniste, siguiendo la edición hebrea y el estilo poético de Rumsch, judaizó su versión de la historia de Robinson para que cumpliera con su objetivo de educar al pueblo sefardí. Para ilustrar la cuestión hemos elegido unos cuantos ejemplos. Empecemos por el *Tanah*, es decir, la Biblia hebrea que Robinson judío encuentra en los restos de la nave naufragada:

> En los puntos del repozo i el olgar me engleneava kon el durbín, o meldava un poko en la harta del modo del kaminar a_las naves, ke todo esto djunto tambyén los tres livros santos, de Torá, Nevi'im u-Ketuvim[5], topí en la kámara del gran kapitán (AI1: 76b).

Ahora bien, según el texto original inglés el protagonista halla una Biblia cristiana porque sabemos que lee fragmentos del *Nuevo Testamento*:

> I took the Bible; and at the beginning of New Testament, I began seriously to read it, and imposed upon myself to read a while every morning and every night[6].

Es más, cuando Robinson se pone enfermo, empieza a rezar y lee fragmentos de la Biblia:

> Avrí el livro por meldar en él un poko, ke en avryéndolo me se avryó en esta karera *«u-keraeni be-yom tsará ahatseleha u-tehabedení[7]»* yámame en día de angustya te eskapo i te onoro, ke de vista mi korasón disho: a_ti mi Dyo a_ti te yamo, a_ti mi Dyo a_ti demando, tambyén te amanyanearé todo tyempo ke mi esprito está de_dyentro de mí, estas avlas fueron melezinas para mi alma, i ize orasyón delantre de el Dyo, i después de esto me echí a_la kama i me durmí (AI1: 86a).

Si bien en el original inglés Robinson halla el mismo versículo, no reza ya que se siente aturdido por el tabaco, según leemos:

5 Hb. 'Pentateuco, Profetas, Escritos', es decir, la Biblia hebrea.

6 Utilizamos la edición de 1919 titulada *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* asequible en línea en el marco del Proyecto Gutenberg <https://www.gutenberg.org/files/521/521-h/521-h.htm>

7 Hb. וקראני ביום צרה אחלצך ותכבדני 'E invócame en el día de la angustia: Te libraré, y tú me honrarás' (Sal 50:15).

> I took up the Bible and began to read; but my head was too much disturbed with the tobacco to bear reading, at least at that time; only, having opened the book casually, the first words that occurred to me were these, "Call on Me in the day of trouble, and I will deliver thee, and thou shalt glorify Me." These words were very apt to my case, and made some impression upon my thoughts at the time of reading them.

En la versión original Robinson reza más adelante, cuando lo agobia la soledad y se pone a pensar en su destino y en Dios, es entonces cuando se acuerda de este versículo.

Volviendo a la versión sefardí, merece la pena aludir a las reflexiones de Robinson acerca de las vicisitudes de su vida y las extensas oraciones a Dios que observamos a lo largo del texto, por ejemplo cuando Robinson ya está en la isla desierta, tiene remordimientos al pensar en sus padres y la causa de su miseria la achaca a la desobediencia y al deseo de viajar y enriquecerse, según leemos en el primer capítulo:

> […] en verdad en mi korasón me arepentí por la negrigura ke ize para mí i para los ke me paryeron. Ma ninguna fuida tengo agora, otro ke esto pensí i lo dishe, ke si el Dyo baruh $_{H}$u me eskapa un día komo este, tengo ke aboniguar mis kaminos i mis ovras i non tengo ke tornar más a_la lokura (AI1: 43b).

Debido a las oraciones y los monólogos de Robinson, que muy a menudo parecen sermones, *El asolado en la izla* se inscribe en el marco de las obras moralizantes que forman parte de la *Berahá* $_{p}$*ameshuléshet.*

Aunque Benveniste en su traducción sigue la obra de Rumsch, a veces aporta una descripción, un comentario o una plegaria; sirva de ejemplo un fragmento del capítulo cuatro, cuando Robinson no puede dormir y se pone a pensar en su destino. El naufragio y las miserias en las que se encuentra las considera un castigo por su pecado y se arrepiente de haberse rebelado contra la voluntad de sus padres:

> Ma kuando desbafí un poko, mi esprito se aretornó en mí, i me akodrí ke las piadades del Dyo non se atemaron, i de_vista ize orasyón a el Dyo baruh $_{H}$u kon lágrimas de korasón, i dishe: «Senyor del mundo! Tú ke en todo modo de alma de bivo Tu ojo lo mira, atorgo yo, mi Dyo, ke mis pekados me kavzaron este mal, rogo a_Ti perdona a_mi pekado, i kítame de esta negra prizyón, Tú sos el ke resives a akel ombre ke atorga en su pekado i se arepyente de él, Tú sos Dyo grasyozo i piadozo, apiádate de mí, adjidéate de mí, esta orasyón ke de las onduras de mi korasón la está azyendo, se pare i suva delantre de Ti» (AI: 64b).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 125-144
ISSN 2283-981X

Es digno de ser tomado en cuenta que toda la plegaria que va entrecomillada en la versión judeoespañola no aparece en la edición hebrea de Rumsch, donde leemos solo que Robinson hizo plegaria a Dios y en el fondo del corazón prometió quedarse callado.

Cabe señalar que los autores judíos eliminaron también la mención de Mahoma. Se trata del fragmento en el que Robinson intenta aprovechar la pesca para escaparse de su amo pirata y Xury quiere marcharse con él, entonces Robinson le obliga a que jure que le será fiel, según dice el original: "swear by Mahomet and his father's beard". En cambio, en judeoespañol leemos: "djúrame a_mí en tu Dyo[8]" (AI1: 53b).

3.1.3 Topónimos

Mención especial merecen los topónimos, que abundan en el texto original de Defoe y que en las versiones judías fueron reducidos a unos cuantos ejemplos, así pues en *El asolado en la izla* no se mencionan lugares tales como la bahía de Cádiz, Tenerife, Cabo Verde, Senegal, el río Amazonas o el Orinoco.

Más aún, algunos nombres fueron modificados, probablemente por la influencia del texto hebreo, como por ejemplo en el fragmento en el que Robinson y otros marineros fueron hechos cautivos por los piratas. En el original leemos: "We were carried all prisoners into Sallee, a port belonging to the Moors". En cambio, el texto judeoespañol dice: "Mos yevaron a_mozotros kativados a «Zolid» porto de naves en la tyera de «Fes»[9]" (AI1: 50b).

Ahora bien, a continuación, cuando Robinson consigue fugarse con Ksori de su amo pirata, leemos:

> El barko enpesó a_kaminar de furya komo ke estava bolando, fina ke el otro día ya pasimos de «Zalí» a darom kantidad de kuarenta i sinko oras[10] (AI1 53b-54a).

En Defoe:

> Having a fair, fresh gale of wind, and a smooth, quiet sea, I made such sail that I

8 En la versión hebrea leemos השבעה נא לי באלהיך 'Júrame en tu Dios'.

9 En la versión hebrea leemos ויובילו אותנו שבי לזאַליד חוף אניות בארץ פעץ. Lit. 'y nos llevaron cautivos a Zolid costa de barcos en la tierra de Pets'.

10 En la versión hebrea leemos עד כי ביום השני עברנו מן זאלע. Lit. 'Hasta que el segundo día pasamos de Zale'.

> believe by the next day, at three o'clock in the afternoon, when I first made the land, I could not be less than one hundred and fifty miles south of Sallee.

Es curioso que al mencionar *Zolid* por segunda vez tanto Benveniste como Rumsch llamaran la ciudad de otra manera, es decir, *Zalí* y *Zale*, respectivamente. Dado que en la obra de Defoe la ciudad se llama *Sallee*, no se puede excluir que al traducir la historia de Robinson Crusoe al hebreo Rumsch se inspirara también en el texto original inglés. A ello hay que añadir que las menciones a *Zolid* y *Zalí* se omiten en la segunda edición de *El asolado en la izla* (AI2). Probablemente al editor de la segunda versión –Elya$_h$u Leví ben Nahmías– las discrepancias le parecieran problemáticas, por lo cual, decidió eliminarlas.

Por otro lado, conviene aludir a que a lo largo de las dos versiones de *El asolado en la izla* podemos apreciar nombres como *Brazilyen* o *las izlas de Kanaryen*, en los que se advierte la huella del yídish, puesto que Rumsch, el autor de la versión hebrea dejó los topónimos en esta lengua. No obstante, como hemos visto arriba, no podemos descartar que Rumsch basara su traducción en varias ediciones, incluida la inglesa. Por su parte, Benveniste, en la mayoría de los casos, traduce los topónimos al judeoespañol, salvo los ejemplos que acabamos de ver. Todo ello confirma la hipótesis de que Benveniste basó su adaptación en la obra de Rumsch.

3.1.4 Más inspiraciones asquenazíes

Por último, mención especial merece el estilo poético de *El asolado en la izla*. Como hemos aludido más arriba, Benveniste sigue el estilo de Rumsch, en el cual abundan las descripciones con numerosos símiles en los que se alude a Adán y al jardín del Edén. Sin embargo, no es la única figura retórica que llama la atención, puesto que a lo largo del texto podemos apreciar también varias metáforas. Para ilustrar la cuestión hemos elegido el siguiente fragmento:

> La manyana kon la punta de sus alas tokó a las párparas de mis ojos i me despertó de mi esfuenyo, komo si fuera ke él es embiado del sol por despertar a los abandonados ke la noche se está aparejando para el enkontro de la salida del sol, ke otro un poko ya tyene ke esklareser kon la ermozura de su altigueza (AI1: 66b-67a).

A ello hay que añadir que Benveniste, inspirado en Rumsch, insertó en su texto un salmo de nueve estrofas que probablemente fue escrito por Rumsch. Ahora bien, la estructura y el estilo contemporáneo del salmo incluido en *El asolado en*

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 125-144
ISSN 2283-981X

la izla reflejan que no viene de la Biblia. Veamos la primera estrofa:

> Mi alma, despértate, bendize a_tu Dyo grasyozo,
> arenova a_tus vidas kuando te despertas i avres tu ojo,
> por oír a_tu boz se akosta la prezensya de el Dyo temerozo,
> despértate, mi alma, ke a el Dyo kantas i alavas ermozo (AI1: 67a).

Conviene señalar que al traducir el salmo del hebreo Benveniste se esforzó por conservar las rimas en la versión judeoespañola (cfr. Kacprzak 2021: 71-72). Este hecho también confirma la actitud de inculcarles los valores judíos a los lectores jóvenes de manera implícita que tenían Rumsch y Benveniste.

3.2 *Robinzon o la mizerya*

Las otras versiones sefardíes de *Robinson Crusoe* tituladas *Robinzon o la mizerya* (Jerusalén, 1897) y *La ermoza istorya de Robinzon o la mizerya* (Constantinopla, 1924), como se ha dicho antes, se realizaron a cargo de Ben Tsiyón Taragán. Al cotejar las dos versiones, hemos podido comprobar que a pesar de algunas sutiles diferencias gráfico-fonéticas y morfológicas los dos escritos son casi iguales y, de hecho, la única diferencia importante entre las dos ediciones de *Robinzon o la mizerya* es que en la segunda versión, a continuación de la historia del náufrago, encontramos tres textos breves de carácter moral y educativo. Cabe agregar que Taragán o el editor de la segunda edición probablemente se vieron obligados a modernizar el texto o a introducir algunos cambios lingüísticos con el fin de adecuarlo para los lectores de su zona geográfica a principios del siglo XX (Kacprzak 2021: 227).

3.2.1 Ben Tsiyón Taragán

Ben Tsiyón Taragán (Jerusalén, 1870-1953) fue escritor, profesor de hebreo y periodista en Israel y Egipto. En 1902, junto con S.Y. Cherezlí, fundó la *Güerta de Yerushaláyim*, un anuario en el que se publicaban colecciones de novelas europeas traducidas al judeoespañol (Romero 1992: 241, 256; Meyuḥas Ginio 2014: 237-38; García Moreno *et al.* 2021: 13). Asimismo, trabajó en la imprenta de Eliezer Ben Yehuda en Jerusalén, fue colaborador de su revista, *ʻHashkafá,* y lo ayudó en la preparación del primer diccionario de hebreo moderno (Gaon 1937: 273).

A ello hay que añadir que Taragán fue autor de manuales de enseñanza del hebreo y se dedicó también a la traducción, trasladó del hebreo al judeoespañol tales obras como, entre otras, *Itamar* (Jerusalén, 1903), versión de la novela *Ben Hur* de L. Wallace; *Los buchukes* (Jerusalén, 1903), versión de la obra de Shakespeare *Comedy of Errors* y, desde luego, *Robinzon o la mizerya* (Jerusalén, 1897) y *La ermoza istorya Robinzon o la mizerya* (Costantinopla, 1924), adaptaciones de *Robinson Crusoe* de D. Defoe (Romero 1992: 68, 246, 247; Kacprzak 2021: 205).

3.2.2 La judaización de la trama

Como ya hemos aludido antes, *Robinzon o la mizerya* es una traducción bastante fiel al original; sin embargo, se nota que el autor cortó un poco la trama y eliminó algunos elementos que no coincidían con su visión del mundo.

Por otro lado, el epígrafe del primer capítulo, *Rabinzon Kruze*, parece ser tomado del yídish. Además, unas cuantas huellas del hebreo que se manifiestan, sobre todo, en la sintaxis, nos hacen pensar que tal vez Taragán también basara su traducción en una versión asquenazí de *Robinson Crusoe,* como sucedió en el caso de Benveniste y *El asolado en la izla*. Ahora bien, no hemos conseguido averiguar en qué texto exactamente se basa *Robinzon o la mizerya*. Dicho escrito parece ser una versión juvenil, cuyo autor, a diferencia de Benveniste, no imita el estilo poético de Rumsch ni tampoco sigue la estructura de su obra, ya que *Séfer kur ʻoni* consta de 24 capítulos, mientras que la adaptación de Taragán se compone de 20 capítulos como la versión inglesa. No obstante, ambas versiones terminan en el mismo momento de la historia, y teniendo en consideración unos cuantos elementos convergentes, que se comentarán acto seguido, no debemos descartarla por completo como una posible fuente de inspiración (Kacprzak 2021: 206-207).

Con respecto a la actitud didáctico-moralista, hay que hacer notar que Taragán, al igual que Benveniste, judaizó la trama de *Robinzon o la mizerya*, esto es, eliminó las menciones a Jesús e intercaló en el texto unas cuantas alusiones al jardín del Edén y a Adán, así como varias referencias a Dios; sirva de ejemplo el siguiente fragmento:

> A_la manyana torní de nuevo a_kaminar por la shara lugar ke inda no kaminí en el día ke entrí en la izla, yo kaminava kampos ermozos kon s[u]s árvoles goloryozos, un ayre visyozo ke aretornava almas asoplava sovre mis karas, me paresía ke me topo en el paradizo (Gan ʻEden) (RM1: 43-44).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 125-144
ISSN 2283-981X

Además, en la obra de Taragán podemos encontrar también menciones al *Tanah* y la cita de Salmos 50:15. Por otro lado, es curioso que en *Robinzon o la mizerya*, al igual que en *El asolado en la izla* y en *Séfer kur 'oni*, no se haga referencia a Jonás que apreciamos en Defoe. Al parecer a los autores judíos la historia de Jonás les pareció demasiado sagrada para incluirla en una obra secular, ya que el libro de Jonás forma parte de la liturgia judía y se lee en la más importante fiesta judía, Yom Kipur (Girón Blanc 2003: 66).

Es más, la judaización del texto se manifiesta también en las alusiones al *shabat* puesto que en *Robinzon o la mizerya* el náufrago en vez del domingo celebra el *shabat*, según leemos:

> Bushkí un árvol i enpesí a_kavakar sovre él: «En 30 septembro 1659, entró Robinzon en la dita izla». I abasho kavakava kada tadre día por día, nombre del día de_la semana i el día de shabat i el día del primo de mez kon letras grandes (RM1: 38-39).

Asimismo, en la adaptación de Taragán, a diferencia del original, leemos que Robinson antes de dejar la isla les mostró el calendario a los marineros que iban a quedarse ahí para que celebraran las fiestas:

> Yeví a_los moradores muevos de la izla por amostrarles a mis moradas i a todos mis kapitales ke les ago eredar. Tambyén les amostrí a_la morada por los kavrones, les enbezí a ornar pan, sekar las uvas, azer manteka i kezo. Tambyén les ize saver los tyempos del anyo asegún el kalendaryo ke kavakí en el árvol, por guadrar a_los días santos i las fyestas, i tambyén por saver el tyempo de sembrar i kortar. […] En este tyempo vide ke es demenester de dotrinar a_los moradores muevos de la izla por deshar a_sus kaminos negros i tomar el kamino bueno (RM1: 117-118).

Como podemos ver, no se trata solo de dejarles un calendario, sino de educarlos y mostrarles el camino para que se conviertan en buenas y piadosas personas.

Cabe agregar que en *Robinzon o la mizerya*, al igual que en Benveniste y en Rumsch, se elimina la alusión a Mahoma. Más aún, se omiten también las menciones a la Inquisición y las alusiones al diablo se reemplazan con reflexiones moralistas acerca de Dios, que a veces resultan bastante extensas (Kacprzak 2021: 222-23).

3.2.3 Topónimos

Otra curiosidad la constituyen los topónimos, Taragán eliminó las alusiones a sitios como Cabo Verde, Gambia o el río Amazonas, que abundan en el original

de Defoe y que en la otra versión sefardí –*El asolado en la izla* de Benveniste– también fueron considerablemente reducidos a unos cuantos ejemplos.

Ahora bien, en *Robinzon o la mizerya* observamos tres topónimos que no aparecen ni en el original ni en la traducción de Benveniste. Miremos el primer ejemplo: se trata del fragmento en el que Robinson y los marineros fueron rescatados por la tripulación de un barco carbonero durante el primer viaje:

> Por tornar a_el primer navío ke apresurava a muestra ayuda no detuvimos fuersa i mos deternimos de abashar en tyerra, i kon grandes penas arivimos en <u>Sidán</u>! (RM1: 8).

En Defoe:

> So partly rowing and partly driving, our boat went away to the northward, sloping towards the shore almost as far as <u>Winterton Ness</u>.

Conviene añadir que el misterioso lugar llamado por Taragán *Sidán* probablemente no existe. Más adelante, cuando Robinson y los marineros fueron atracados y capturados por los piratas, leemos:

Mozotros fuimos kativados i sodjiguados por esklavos, mos yevaron a <u>Molid porto de naves en la tyera de Fes</u> (RM1: 13-14).

En el original de Defoe:

> We were obliged to yield, and were carried all prisoners into <u>Sallee</u>, <u>a port belonging to the Moors</u>.

Merece la pena señalar que en *El asolado en la izla* leemos: *mos yevaron a_mozotros kativados a "Zolid" porto de naves en la tyera de "Fes"*. Parece estar claro que se trata de Salé, ciudad y puerto de Marruecos en la costa atlántica, que en el siglo XVII fue un centro de piratería muy notable (Defoe 1984: 28). Tomando en consideración que en la versión hebrea, como hemos dicho antes, pone: ויובילו אותנו שבי <u>לזָאלִיד</u> חוף אניות בארץ <u>פֶּעְץ</u> (lit. 'y nos llevaron cautivos a <u>Zolid</u> costa de barcos en la tierra de <u>Pets</u>'), podemos constatar que Taragán probablemente cometiera una errata al trasladar el texto del hebreo al judeoespañol. Además, los fragmentos citados se parecen mucho y en ambas versiones se menciona la tierra de Fes, con lo cual no se puede descartar que Taragán, entre otras, se inspirara en la obra de Rumsch.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 125-144
ISSN 2283-981X

Veamos otro fragmento, cuando Robinson vive en Brasil y junto con otros dueños de plantaciones planea un viaje de negocios a Génova:

> Mis palavras izyeron fruto en sus korasones, i todos a una boka asentesyaron de aprontar naves de todo modo de enpleyo i enbyarlas a Djénova, i yo sea el komandante sovre todos sus echos, i por paga tomaré parte kon eyos en la ganansya sin tener parte en la merkansiya (RM1: 21-22).

En el original:

> They told me that they had a mind to fit out a ship to go to Guinea; that they had all plantations as well as I, and were straitened for nothing so much as servants.

Parece casi imposible que en este caso también sea una errata, puesto que Taragán alude a Génova más adelante diciendo: "Toda mi avla kon eyos era en alavasyón de_la sivdad de Djénova" (RM1: 21).

Es muy curioso, ya que al principio de la obra Taragán alude cuatro veces a *Djuinea* y unas diez páginas después la cambia por *Djénova*. Por otro lado, en *El asolado en la izla* el destino de viaje de Robinson es Guinea. Sin embargo, las ediciones sefardíes coinciden en lo que concierne al objetivo de la expedición, ya que en ambas traducciones se trata de un viaje para hacer negocios y no, como dice el original, en busca de esclavos.

Es digno de ser tenido en cuenta que las erratas, o más bien, las imprecisiones que se pueden observar en los topónimos sobre todo, en la edición de Taragán probablemente se deben al hecho de que para los sefardíes todos los lugares situados fuera del Imperio otomano eran exóticos (Rieder-Zelenko 2013: 260-68).

4. Conclusiones

En resumidas cuentas, conocemos la existencia de cuatro ediciones que corresponden a dos versiones sefardíes de *Robinson Crusoe*, es decir, hay dos versiones cada una con una reedición. Al cotejar los textos podemos observar que en ambos casos las segundas ediciones son casi iguales a las primeras, a pesar de algunas discrepancias gráfico-fonéticas, morfológicas y léxicas, así como unas pocas omisiones, que aunque resultan curiosas no influyen en el transcurso de la acción.

En lo que concierne al texto original de Daniel Defoe, se nota que Benveniste y Taragán acortaron un poco la trama. Aun así, tanto *El asolado en la izla* como

Robinzon o la mizerya se pueden considerar adaptaciones bastante fieles al texto inglés. Conviene, no obstante, hacer notar que algunos topónimos, así como algunos rasgos lingüísticos reflejan que los autores sefardíes no se basaron en el original, sino en una edición asquenazí en hebreo y/o en yídish.

En el caso de *El asolado en la izla* hemos conseguido averiguar que Benveniste se inspiró en la versión hebrea titulada *Séfer kur 'oni* de Yitshak ben Moshé Rumsch. Al comparar las dos ediciones se nota que Benveniste sigue a Rumsch párrafo por párrafo y mantiene su estilo poético. Sin embargo, no se limita a una simple traducción, sino que también añade sus aportaciones y adapta el contenido a su público.

Por lo que se refiere a *Robinzon o la mizerya*, algunas huellas del hebreo y del yídish nos indican que Taragán probablemente tampoco se basó en el original sino en una versión asquenazí o incluso en varias ediciones en hebreo o en yídish. Además, las convergencias con *El asolado en la izla* demuestran que no se puede excluir que Taragán se inspirara en *Séfer kur 'oni* de Rumsch, aunque parece poco probable que fuera su única versión fuente.

Otro rasgo que llama la atención tanto en *El asolado en la izla* como en *Robinzon o la mizerya* es la judaización de la trama con el objetivo de crear un texto apropiado para el lector judío. Es más, Benveniste y Taragán nos ofrecen la historia del náufrago como una advertencia en contra de las consecuencias de la desobediencia y de oponerse a la voluntad de los padres.

Por último, es destacable el estilo poético que presenta la versión de Benveniste, en la que abundan las alusiones bíblicas y las extensas plegarias a Dios. En cambio, la edición de Taragán es más sencilla, se nota que el autor simplificó el lenguaje y acortó la trama, por lo cual su texto parece ser una versión dirigida a un público juvenil. Conviene señalar que las dos versiones sefardíes de *Robinson Crusoe* tienen más en común entre sí que cada una de ellas con el original de Defoe, lo que se manifiesta, sobre todo, en su carácter judío y la actitud didáctico-moralista de los autores.

Bibliografía citada

Beltrán Cejudo, Gerardo (2015), *Sobre la traducción de la forma en las versiones española y judeo-española de "El canto de pueblo judío asesinado" de Yitsjok Katezenelson*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.

Benveniste, Rafael Ytshak (1881), "El asolado en la izla", *Berahá „ameshuléshet o las tres*

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 125-144
ISSN 2283-981X

luzes, ed. Rafael Ytshak Benveniste, Salónica, Ets ʰehayim: 40-88.

Borovaya, Olga (2003), "The Serialized Novel as Rewriting: The Case of Ladino Belles Lettres", *Jewish Social Studies. History Culture and Society*, 10 (1): 30-68.

Cimeli, Manuela (2013), *Encuentros literarios entre Asquenaz y Sefarad: la recepción en la literatura judeoespañola de la obra narrativa de los hermanos Philippson y de Marcus Lehman*, Tesis doctoral, Universidad de Basilea [30/10/2022] <https://edoc.unibas.ch/29241/>

Defoe, Daniel (1984), *Robinson Crusoe,* trad. Martha Eguía, Madrid, Anaya [25/01/2022] <https://lectulandia.to/book/robinson-crusoe-ilustrado>

Defoe, Daniel (1996), *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* [20/01/2022] <https://www.gutenberg.org/files/521/521-h/521-h.htm>

Díaz-Mas, Paloma (2006), *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras.

Gaon, Moshe (1937), *Yeʰudé ʿamizrah beerets Yisrael*, Jerusalén, Azriel, 2 vols. [en hebreo]

García Moreno, Aitor (2013), *Der Rabbi und der Minister. Dos versiones judeoespañolas de la novela alemana. Edición y estudio filológico*, Barcelona, Tirocinio.

García Moreno, Aitor; Fernández Martín, Elisabeth; Álvarez López, Cristóbal (2021), *El Nuevo chico diccionario judeo-español–francés de Šelomó Yisrael Šereślí (Jerusalén, 1898-1899),* Bern, Peter Lang.

Girón Blanc, Luis (2003), "Jonás, el no-profeta de la globalización", *ʾIlu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 8: 61-70.

Kacprzak, Marta (2020), "*La ermoza istorya de Robinzon o la mizerya*: Sephardi versions of *Robinson Crusoe*", *Colloquia Humanistica*, 9: 233-42.

Kacprzak, Marta (2021), *Versiones sefardíes de Robinson Crusoe. Transcripción de textos, glosario y análisis lingüístico-literario*, Tesis doctoral, Universidad de Varsovia.

Kacprzak, Marta (2022), "*El asolado en la izla*. Huellas de la lengua hebrea en una adaptación sefardí de *Robinson Crusoe*", *Retos e incertidumbres: sobre la traducción de literatura en lenguas ibéricas*, eds. Marta Kacprzak; Gerardo Beltrán. Bern, Peter Lang: 193-209.

Lazar, Moshe (1999), *Sefarad in My Heart: A Ladino Reader*, Lancaster Ca., Labyrinthos.

Leví ben Naḥmías, Elyaʰu (1900), "El asolado en la izla", *Berahá ʿameshuléshet o las tres luzes*, ed. Elyaʰu Leví ben Naḥmías. Constantinopla, Imprimería Arditi: 3-146.

Malul, Chen (2020), "*Robinson Crusoe* in the Languages of the Jews" [15/01/2021] <https://blog.nli.org.il/en/lbh_robinson-crusoe/>

Meyuḥas Ginio, Alisa (2014), *Between Sepharad and Jerusalem*, Leiden, Brill.

Pajares Infante, Eterio (2012), "La primera traducción española del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe", *Caleidoscopio de traducción literaria*, eds. Alba Pilar Martino; Salud M. Jarilla. Madrid, Dykinson: 95-110.

Rieder-Zelenko, Elena (2013), *Novedades de Esmirna. Edición de noticias publicadas en el periódico judeoespañol La Buena Esperanza en 1905*, Barcelona, Tirocinio.

Romero, Elena (1992), *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE.

Sanjuán Álvarez, Marta (2015), "Ediciones infantiles y juveniles de *Robinson Crusoe* en España", *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil,* eds. Gloria Bazzocchi; Pilar Capanaga; Raffaella Tonin. MediAzioni 17 [15/02/2022] <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>

Šmid, Katja (2019), "Sefer ha-Berit in Ladino: Adaptations and Translations of a Hebrew Best-Seller for the Sephardi Reading Public", *Ashkenazim and Sephardim: Language Miscellanea*, eds. Andrzej Kątny; Izabela Olszewska; Aleksandra Twardowska. Bern, Peter Lang: 109-24.

Šmid, Katja (2022), "Rafael Yišḥac ben Veniste: el hombre detrás de la obra sefardí *Berajá hamešuléšet o las tres luces* (Salónica, 1881)", *Retos e incertidumbres: sobre la traducción de literatura en lenguas ibéricas*, eds. Marta Kacprzak; Gerardo Beltrán. Bern, Peter Lang: 155-74.

Taragán, Ben Tsiyón (1897), *Robinzon o la mizerya*, Jerusalén, [s.i.].

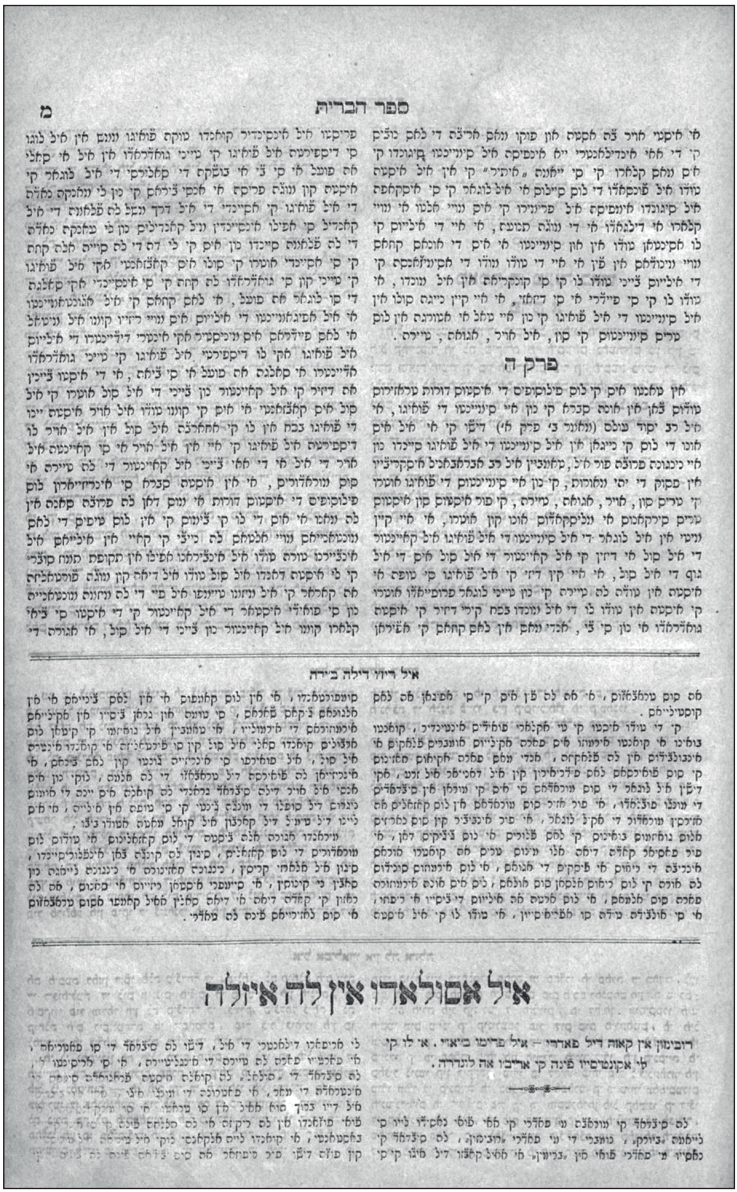
Taragán, Ben Tsiyón (1924), *La hermoza istorya de Robinzon o la mizerya*, Constantinopla, S.Y. Cherezlí.

Wolpe, Rebecca (2012), "Judaizing *Robinson Crusoe*: Maskilic Translations of *Robinson Crusoe*", *Jewish Culture and History*, 13/1: 42-67.

Marta Katarzyna Kacprzak es profesora asistente e investigadora en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Entre sus principales líneas de investigación se encuentran la lingüística comparativa, el judeoespañol y la literatura sefardí moderna.
mk.kacprzak@uw.edu.pl

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 125-144
ISSN 2283-981X

Leyenda

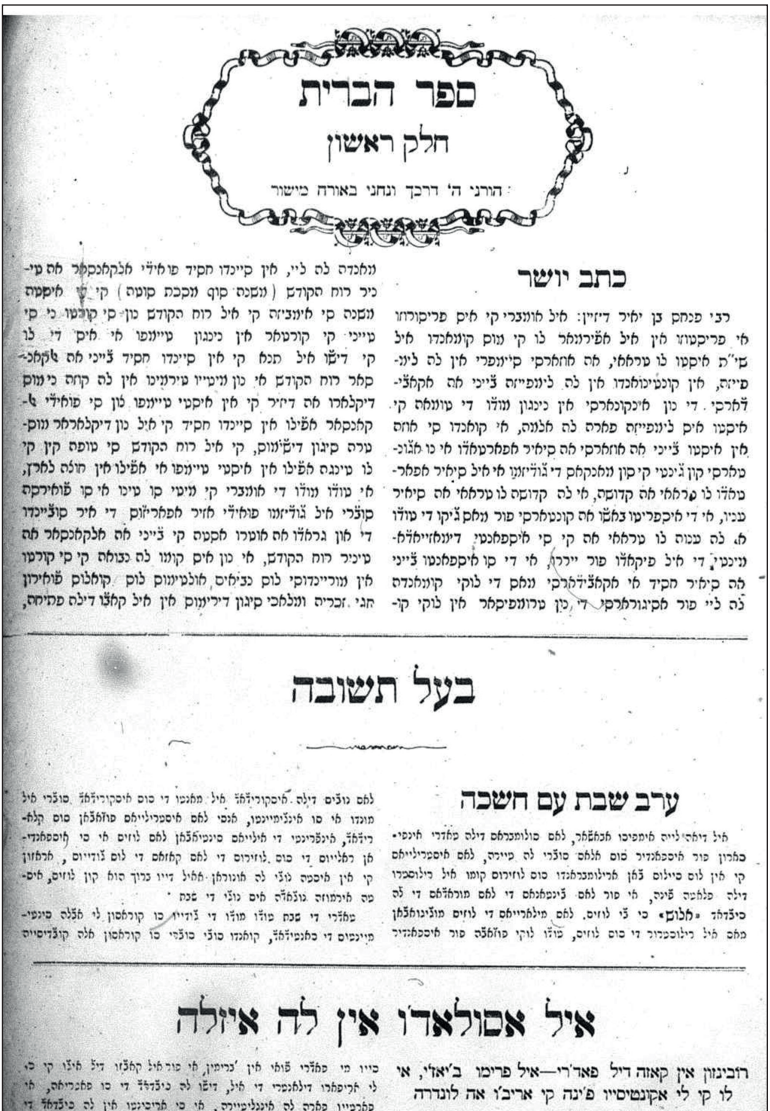


ספר הברית מ

פרק ה

איל אסולאדו אין לה איזלה

FIGURA 1 *Berahá ¡ameshuléshet o las tres luzes (Salonica, 1881)*, p. 40



ספר הברית

חלק ראשון

הורני ה' דרכך ונחני באורח מישור

כתב יושר

בעל תשובה

ערב שבת עם חשכה

איל אסולאדו אין לה איזלה

רובינזון אין קאזה דיל פאדרי—איל פריימו ב'אזי, אי לו קי לי אקונטסיין פ'ינה קי אריב'א אה לונדרה

Figura 2 *Berahá „ameshuléshet o las tres luzes (Costantinopla, 1900)*, p. 3

DOI 10.14672/1.2023.2182

MARÍA SÁNCHEZ-PÉREZ DE LA ANTIGÜEDAD GRECO-LATINA A LA TURQUÍA SEFARDÍ DE FINALES DEL XIX, PASANDO POR FRANCIA Y ESPAÑA: LA FÁBULA *LA GALLINA DE LOS HUEVOS DE ORO*

IEMYRhd-Universidad de Salamanca

Resumen:
El origen de los cuentos populares y las fábulas es remotísimo. Ya desde Mesopotamia, la India o la Antigua Grecia las colecciones de este tipo de relatos empezaron a transmitirse oralmente y por escrito. Comenzó así su difusión a través del mundo conocido, en diferentes lenguas y formas, en prosa y en verso. En este trabajo nos ocuparemos de la conocida fábula de *La gallina de los huevos de oro* desde la antigüedad greco-latina hasta la prensa sefardí de finales del siglo XIX en Turquía, pasando por la tradición francesa (siglo XVII) y la española (siglo XVIII).

palabras clave: fábula, La Fontaine, Samaniego, prensa, judeoespañol, *La gallina de los huevos de oro*

Abstract
From Greek-Latin Antiquity to Sephardic Turkey at the End of the 19th Century, Via France and Spain: The Fable The Goose that Laid Golden Eggs
The origin of folktales and fables is ancient. As early as Mesopotamia, India and Ancient Greece, collections of such tales began to be transmitted orally and in writing. Thus began their dissemination throughout the known world, in different languages and forms, in prose and verse. In this paper we will deal with the well-known fable of The Goose that Laid the Golden Eggs *from Greek-Latin antiquity to the Sephardic press of the late 19th century in Turkey, passing through the French (17th century) and the Spanish (18th century) traditions.*

keywords: fable, La Fontaine, Samaniego, press, Judeo-Spanish, The Goose that Laid Golden Eggs

Recibido: 26 de mayo de 2022
Aceptación definitiva: 6 de noviembre de 2022

1. Introducción a la fábula *La gallina de los huevos de oro*

Sin entrar ahora en disquisiciones sobre las diferencias que existen entre 'cuentos populares/tradicionales', 'relatos breves', 'apólogos', *exempla*, 'facecias', etc., cabe señalar que el origen y difusión de todos ellos es remotísimo[1]. Entre todas esas producciones literarias, encontramos también las fábulas. Según la primera acepción del *Diccionario* de la Real Academia Española –disponible en línea <https://dle.rae.es/>– se trata de un: "Breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica o crítica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados" (*DLE, s.v. fábula*). Es decir, la fábula posee una serie de características que la hacen tan atractiva desde la antigüedad hasta nuestros días: brevedad y didactismo[2]. Y es que "la fábula, desde sus orígenes, nació como instrumento de difusión de ejemplos morales y como medio de crítica de las conductas humanas" (Guijarro Zabalegui, López Sáez 1998: 327). De ahí el éxito que ha cosechado a lo largo de la Historia, en diferentes épocas y latitudes, pues siempre ofrece una enseñanza provechosa a través de la máxima horaciana *prodesse et delectare* o "enseñar deleitando". Debemos tener en cuenta que:

> la fábula llegó a nuestra literatura [la española] a través de una doble vía: clásica, por influencia de los grandes fabulistas grecolatinos, Esopo y Fedro principalmente, y oriental, por medio de la tradición india (*Panchatantra*) a través de los modelos persas y de las traducciones que de ellas hicieron los árabes (Jiménez Corvo 2001: 18).

Aunque la fábula tiene ya precedentes en la cultura oriental, el término en castellano procede del latín, debido, fundamentalmente, a la influencia y la labor de Esopo en la consolidación del género en la cultura occidental:

> Fábula. Término de origen latino (fabula: conversación, relato) con el que se designaban en esa lengua diversos tipos de creación literaria, como cuentos, mitos, obras

1 En el caso español, algunos autores de los siglos XVI y XVII ya se ocuparon de esta cuestión terminológica: así, por ejemplo, Baldassarre Castiglione, en 1528, en su obra *El cortesano* (1994) o Sebastián de Covarrubias, en 1611, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1995). En la actualidad, pueden consultarse algunos de estos aspectos en las entradas "Cuento", "Leyenda", "Mito", preparadas por José Manuel Pedrosa para la *Enciclopedia Universal Multimedia*, Madrid, Micronet (con varias ediciones en CD-Rom) (Pedrosa 2004).

2 Sobre la propia terminología de la fábula, cfr. Rodríguez Adrados 1979-1987, vol. I: 17-59. Y sobre la fábula en la tradición folclórica es imprescinble el índice ATU, basado en el estudio pionero del *Motif-Index of Folk-Literature* de Stith Thompson. En este sentido, puede verse también Hansen 2017.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 145-160
ISSN 2283-981X

> teatrales […] y, sobre todo, relatos con moraleja protagonizados por animales, a los que se dota de comportamientos humanos. Esta clase de relatos, que cuenta con antecedentes en la cultura oriental, adquiere su configuración como subgénero narrativo, tal y como hoy lo conocemos, en la literatura grecolatina. Aunque ya en Hesíodo (*Los trabajos y los días*) aparecen algunos ejemplos, es a Esopo a quien se considera como el verdadero creador; de hecho, a él se atribuyen las fábulas griegas conocidas, que fueron recopiladas por Demetrio de Falero (siglos IV-III a.C.) en una colección titulada *Fábulas de Esopo* […] Esta tradición fabulística encuentra eco en los llamados Isopetes medievales (Estébanez Calderón 2001, *s.v. fábula*).

En la península ibérica, la Edad Media fue un período especialmente fructífero para la cuentística y, en este sentido, fue primordial el contacto entre cristianos, musulmanes y judíos: "Las circunstancias históricas de la España medieval, con la presencia durante ocho siglos de población islámica sumada a las comunidades judía y cristiana, fueron especialmente favorables para el intercambio cultural" (Lacarra 1998: 10-11). Cabe destacar, entre los precursores de la introducción de este tipo de textos, a Pedro Alfonso de Huesca –un judío converso (anteriormente Mosés Sefardí) y una de las figuras más destacadas de la época–, quien compone a principios del siglo XII una colección de *exempla* en latín, *Disciplina clericalis*, cuyos textos provienen de fuentes cristianas, árabes y judías, penetrando así en la Península, en época relativamente temprana, el influjo de la cuentística oriental. Más tarde seguirían obras como *Calila e Dimna* (1251) o el *Sendebar* (1253).

Por lo que se refiere a la fábula, la mayor parte de los críticos coinciden en señalar que, si bien "resulta verdaderamente extraña la aparición tardía de un corpus fabulístico esópico en España, […] esta tradición no podía dejar de ser conocida" (Bizarri 2011: 57). Así lo explicaba María Jesús Lacarra:

> La difusión de la materia esópica venía favorecida en todo el Occidente europeo por la utilización de las fábulas en la escuela, lo que explica la proliferación de los testimonios. Esopo pertenecía al grado inferior de los "auctores minores", empleado para la enseñanza de la gramática y de la retórica, dado que sus fábulas, gracias a su brevedad, sencillez y fácil moralización, eran un adecuado material didáctico. A partir del siglo XIII los autores medievales comenzaron a adaptarlas a las lenguas romances y a enriquecerlas teniendo en cuenta tanto fuentes manuscritas como orales. Nacieron así los "isopetes" anónimos, bien conocidos, por ejemplo, en Francia donde se conservan numerosos manuscritos […]. En España, pese a contar con testimonios tan notables como las versiones incluidas en *El Libro del caballero Zifar*, *El conde Lucanor* y, sobre todo, en el *Libro de buen amor*, donde se anuncia una fábula "de Isopete sacada"

> (96d), no se conoce ningún testimonio manuscrito en lengua vulgar […]. Frente a estas notables ausencias, la historia de los impresos castellanos del Isopete muestra la popularidad de la que gozó el género, prolongada hasta época moderna (Lacarra 2010: 109-10).

En esta ocasión, entre esas fábulas greco-latinas, queremos detenernos en la conocida popularmente como "La gallina de los huevos de oro". Seguimos la versión recogida por Rodríguez Adrados:

> H. 89 Χήν χρυσοτόκος
> "LA OCA DE LOS HUEVOS DE ORO" (=M. 17)
> […]
>
> Un hombre tenía una oca (una gallina, línea derivada y S.; regalada por Hermes, F. An. I) que ponía huevos de oro; y no queriendo esperar a que los fuera poniendo, la mató. Pero por dentro sólo tenía carne.
>
> Anécdota cínica de situación sin cierre […] contra la codicia y la insensatez (Rodríguez Adrados 1979-1987, vol. III: 105).

Esta fábula, que, como vemos, previene contra la "codicia y la insensatez", se popularizó en la tradición occidental durante los siglos XVII y XVIII. Así, en Francia, se conoció y difundió principalmente gracias a la labor del escritor Jean de La Fontaine (1621-1695), como veremos después[3].

2. El desarrollo de la fabulística en Francia y España (siglos XVII y XVIII)

En España, a lo largo de los siglos, "los caminos de la fábula han sido muchos y variados" (Bizarri 2011: 58). Así, por ejemplo, el Isopete gozó de buena fama desde finales del siglo XV hasta el XIX (Lacarra 2010: 107-108), aunque lo cierto es que durante los siglos XVI y XVII la fabulística fue, en cierta manera, olvidada o relegada por otros géneros:

> Tras el periodo medieval la fábula vivió refugiada en el teatro, en la novela picaresca,

3 Hay que recordar que "nuestra idea de la fábula procede, en realidad, de las colecciones de La Fontaine y sus continuadores a partir del siglo XVII, los cuales recogieron principalmente fábulas en que intervienen animales" (Rodríguez Adrados 1979-1987, vol. I: 17).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 145-160
ISSN 2283-981X

> en la literatura ascética y en la poesía. Los autores del Siglo de Oro divulgaron fábulas clásicas entre sus escritos, intercaladas entre las más diversas obras, pero carecemos de colecciones originales (Jiménez Corvo 2001: 18).

No sería hasta el XVIII, con la llegada de la Ilustración, cuando volvería a ocupar un papel muy destacado, y es que "la fábula, siempre un instrumento didáctico, se desarrolló ampliamente en el XVIII como género pragmático y de instrucción pública y florece ahora, cuando los escritores se sienten fascinados por los problemas de conducta moral" (Jiménez Corvo 2001: 20). En España gracias, fundamentalmente, a la labor de Félix María Samaniego (1745-1801) y Tomás de Iriarte (1750-1791), la fabulística cobrará nuevo vigor. Este último, aunque cultivó diferentes géneros, fue muy popular debido a sus *Fábulas literarias* (1782), en cuyo prólogo se jacta de ser el primer fabulista enteramente original y, así, "con cierto tono despectivo cuestionaba la valía y originalidad" (Sotelo 2003: 28) de quien había sido su amigo, Félix María Samaniego, que había publicado solamente un año antes, en 1781, sus *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Vascongado.* Samaniego había sido educado siguiendo los principios de la Ilustración y fue un "autor típicamente dieciochesco" (Sotelo 2003: 16).

En 1764 se crea la Real Sociedad Vascongada (o Bascongada) y, unos años después, en 1771, se funda el Real Seminario Vascongado, situado en Vergara (Guipúzcoa). Se trataba de un centro de estudios, "clasista", pues "se exigía hidalguía y limpieza de sangre para entrar en él" (Sotelo 2003: 49). Allí se formaron jóvenes de la nobleza vasca y de otros lugares de España. Samaniego, que había nacido en Laguardia (Álava) en 1745, colaboró con la misión pedagógica de dicho Seminario e incluso llegó a ser director del mismo a finales de la centuria. En su afán por ayudar en la educación y desarrollo de esos jóvenes, publicó sus *Fábulas* en cinco tomos, alcanzando notable éxito. Allí, en el tomo I, libro quinto, fábula VI, encontramos el siguiente texto:

> La gallina de los huevos de oro
>
> Érase una Gallina que ponía
> Un huevo de oro al dueño cada día.
> Aun con tanta ganancia mal contento,
> Quiso el rico avariento
> Descubrir de una vez la mina de oro,
> Y hallar en menos tiempo más tesoro.
> Matóla, abrióla el vientre de contado;

Pero, después de haberla registrado,
¿Qué sucedió? que muerta la Gallina,
Perdió su huevo de oro y no halló mina.

¡Cuántos hay que teniendo lo bastante
Enriquecerse quieren al instante,
Abrazando proyectos
A veces de tan rápidos efectos
Que sólo en pocos meses,
Cuando se contemplaban ya marqueses,
Contando sus millones
Se vieron en la calle sin calzones! (Sotelo 2003: 331-32).

En esta misma edición, podemos leer en nota al pie:

> El autor adapta a La Fontaine, V, 13, *La Poule aux oeufs d'or*: "L'Avarice perd tout en voulant tout gagner. / Je ne veuz, pour le témoigner, / Que celui dont la Poule, à ce que dit la Fable, / Pondait tous les jours un oeuf d'or. / Il crut que dans son corps elle avait un trésor. / Il la tua, l'ouvrit, et la trouva semblable / A celles dont oeufs ne lui rapportaient rien, / S'étant luimême ôté le plus beau de son bien. / Belle leçon pour les gens chiches: / Pendant ces derniers temps, combien en a-t-on vus / Qui du soir au matin sont pauvres devenus / Pour vouloir trop tôt être riches?" (Sotelo 2003: 331, nota 7).

Estas *Fábulas* de Samaniego se sitúan "dentro de la corriente utilitarista propia de racionalismo dieciochesco; tienen una utilidad pedagógica de raíz ilustrada" (Sotelo 2003: 51). Hay que tener en cuenta que el autor galo había publicado sus fábulas en el siglo XVII, pero alcanzaron una difusión notable a partir de mediados del XVIII, coincidiendo precisamente con el periodo de máximo apogeo de la Ilustración, momento que converge con la publicación de los autores españoles, Iriarte y Samaniego. Cabe destacar, además, que:

> Curiosamente, Samaniego no sigue la amplia tradición medieval, sino que recurre, en el renovador intento al que alude en el prólogo, a autores que reconoce como maestros en el género; representa así un nuevo lazo de unión con un género que había producido ya abundantes frutos; sus fábulas suponen una nueva versión del mundo de la fábula tradicional (clásica y oriental) llevada a cabo a través, fundamentalmente, del francés La Fontaine (Sotelo 2003: 59-60).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 145-160
ISSN 2283-981X

Y es que "a l'image d'Esope dont il s'inspire, La Fontaine est identifié comme 'le père des fables' du XVII[e] siècle"[4]. Publicó sus *Fables* en 1668 y 1679, pero fue a lo largo del XVIII cuando se editaron profusamente en varios tomos, generalmente ilustrados, entre otros por Paul Gustave Doré (1832-1883), como veremos más adelante.

3. La fábula en el ámbito judío (Constantinopla, siglo XIX)

Por otra parte, en el caso de la sociedad judía europea, el movimiento ilustrado dio lugar a la Haskalá ("Ilustración judía"), entre cuyos fines se encontraba la instrucción pública mediante el desarrollo y difusión de métodos pragmáticos y didácticos. La Haskalá se extendió desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, de manera que, si bien la fábula nunca fue un género de gran predicamento entre los judíos[5], con el desarrollo de los géneros adoptados –desde mediados del siglo XIX[6]–, las fábulas comenzaron a publicarse y difundirse también entre las comunidades judías sefardíes de Oriente, especialmente a través de la prensa periódica[7]. Así, en el periódico *El Amigo de la Famiya* se publico el siguiente texto[8]:

La gaýna a uevos de oro

El eskaso pierde todo keriendo todo ganar,
por provar esto la fábula de Ezop vo kontar.

4 Texto tomado de: Jean de la Fontaine, and GrandsClassiques.com. *Jean de la Fontaine : Intégrale des Oeuvres*, Grands Classiques, 2016. *ProQuest Ebook Central*, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecasusalsp/detail.action?docID=4466681> [Created from bibliotecasusalsp on 2022-04-06 10:43:46].

5 "La temática de las consejas es la común de cualquier cuentista tradicional. Quizás quepa señalar la escasez de cuentos de animales" (Díaz-Mas 2006: 172).

6 Para la creación literaria en lengua sefardí y el caso de los géneros adoptados deben consultarse Romero 1992 y Díaz-Mas 2006.

7 Pueden verse como ejemplos Sánchez-Pérez 2013 y 2015.

8 Para la transcripción y edición de los textos en judeoespañol hemos seguido las normas de Schwarzwald 2021. Aunque en esta ortografía se recomienda no utilizar tildes, hemos optado por acentuar nuestros textos editados en judeoespañol, con el fin de que sean más fácilmente comprensibles para la mayoría de lectores. Incluimos al final un pequeño glosario con los términos que, en nuestra opinión, pueden ofrecer alguna dificultad de comprensión al lector. La fuente de procedencia de los textos de los periódicos que aquí manejamos son microfilmes de la Jewish National and University Library de Jerusalén, hoy Biblioteca Nacional de Israel.

Una gaýna tenía uno ke ponía uevos de oro;
le paresyó ke en su vientre tenía un trezoro,
la degoyó, la avryó i_la topó el negro
semejante a_las otras ke tenía en el gaynero,
kedando ansí manko también
de_lo más presyozo de su bien.
Ermoza leksyón para los eskasos
ke en nuestros días no son ralos,
keriendo azer muy presto fortuna
piedren lo ke tienen todo de una[9].

El periódico sefardí *El Amigo de la Famiya* se publicó en Constantinopla entre 1881 y 1886. Su principal promotor fue David Fresco (1853-1933), uno de los intelectuales sefardíes más influyentes de su época. Sus contenidos fueron, fundamentalmente, de carácter literario y enciclopédico, por lo que era frecuente encontrar entre sus páginas refranes, consejos provechosos, artículos sobre el cuerpo humano, la naturaleza, remedios caseros, etc. En definitiva, como se señala en la propia intención de declaraciones del periódico: "En kurto, avlará de todo lo_ke puede enteresar a_la famiya, tanto a los chikos komo a_los grandes" (*El Amigo de la Famiya*, 1, pág. 1, col. a)[10]. Durante años, aparecieron en la portada como redactores "Moíz dal Médiko. David Fresko" –volveremos más adelante sobre este asunto– y, al final de cada número, Marko Mayorkas como gerente[11].

El subtítulo de *El Amigo de la Famiya* era "revista periódika ilustrada", por lo que se fueron incluyendo, de manera intercalada a lo largo de los diferentes números del periódico, diversas imágenes que ayudaban a ilustrar los contenidos que allí aparecían. Acompañando a la fábula de "La gallina de los huevos de oro", se insertó la siguiente imagen:

9 *El Amigo de la Famiya*, año 4, número 146, pág. 48, cols. b y c. Fecha de publicación: 7 de abril de 1884 (12 Nisan 5644).

10 Para más datos sobre David Fresco y el periódico *El Amigo de la Famiya*, puede consultarse Sánchez-Pérez 2019; y, en especial para este autor, cfr. la semblanza con bibliografía de referencia que figura en *Sefardiweb* <http://sefardiweb.com/node/251> [27/03/2022].

11 Pueden encontrarse más datos sobre Moís Dalmédigo (1849-1937) en Sefardiweb (http://sefardiweb.com/node/166) y también sobre Marco Mayorcas (http://sefardiweb.com/node/3210).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 145-160
ISSN 2283-981X

IMAGEN 1

Como puede verse, acompañando al grabado se lee: "La gayina a guevos de oro (véase pájina 48)"[12]. La imagen corresponde a la reproducción de un grabado realizado por Gustave Doré, que sirvió para ilustrar, precisamente, las fábulas de La Fontaine en 1867.

Por otro lado, en el periódico *El Manadero* conservamos el siguiente texto:

La gayina de los guevos de oro

Avía una gayina ke paría
un guevo de oro kada día.
Aun kon tanta ganansya, mal kontento,
kijo el riko avariento
deskuvrir de una vez la mina de oro 5

12 Puede comprobarse que no están escritos exactamente igual el texto que acompaña a la imagen –que aparece en la página 45 del periódico– y el título de la fábula –que se encuentra unas páginas más adelante, concretamente en la 48–.

i ayar, en menos tiempo, más tezoro.
La mató, la avryó el vientre de luego;
pero, después de averla egzaminado,
¿ké sigyó? Ke, muerta la gayina,
perdyó su guevo de oro i no ayó mina.

Mijor es ser kontente kon poko ke es sierto,
ke kovdisyar mucho ke es insierto[13].

El Manadero o La Fuente de la sensya para el puevlo fue un periódico sefardí que se publicó también en Constantinopla entre 1855 y 1889. De hecho, fue uno de los primeros en ver la luz en dicha ciudad y fue "una revista que publicaba la Misión protestante con propósitos culturales e indudablemente también propagandísticos" (Romero 1992: 182). Parece ser que su andadura se interrumpió después de algunos años y a partir de 1885 volvió a reimprimirse, pero en un tamaño más pequeño. Según consta en Gaon 1965, su director y editor fue Izac Carmona[14].

Tanto en el caso de *El Amigo de la Famiya* como de *El Manadero* parece que nos encontramos ante una prensa que buscaba la educación y occidentalización de sus lectores –y lectoras, de todas las edades, como declaraba claramente el primero– y, por ende, de las comunidades sefardíes a las que estaban dirigidas, en esta ocasión, fundamentalmente la de Constantinopla. En el caso concreto de Fresco, ya Amor Ayala señaló que "desde el punto de vista ideológico Fresco se situó entre los defensores de la emancipación de los judíos de Oriente por la vía de la occidentalización y de la educación en escuelas occidentales y del racionalismo" (Ayala 2008: 149).

En el caso de la fábula "La gallina de los huevos de oro" encontramos que, coincidiendo con otros relatos afines del género, "enuncia preceptos y verdades insoslayables que invitan al lector a reflexionar (cuando no a identificarse) con los personajes y hechos que allí aparecen" (Guijarro Zabalegui, López Sáez 1998: 328). Por este motivo, debió gustar a los impulsores y difusores de esta prensa periódica, de ahí que los directivos y/o responsables decidieran incluirla entre las páginas de sus periódicos.

13 *El Manadero*, tomo 2, número 2, pág. 10, col. b. Fecha de publicación: 1 de julio de 1886 (28 Sivan 5646).

14 Agradecemos a la Dra. Susy Gruss su ayuda con el texto hebreo de Gaon 1965.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 145-160
ISSN 2283-981X

4. Comparación entre las versiones occidentales y orientales

Teniendo en cuenta, por orden cronológico, las versiones que hemos mostrado aquí de la fábula "La gallina de los huevos de oro", podemos analizarlas un poco más detenidamente:

Versión de La Fontaine (siglo XVII)	Versión de Samaniego (siglo XVIII)
L'Avarice perd tout en voulant tout gagner. Je ne veuz, pour le témoigner, Que celui dont la Poule, à ce que dit la Fable, Pondait tous les jours un oeuf d'or. Il crut que dans son corps elle avait un trésor. Il la tua, l'ouvrit, et la trouva semblable A celles dont oeufs ne lui rapportaient rien, S'étant luimême ôté le plus beau de son bien. Belle leçon pour les gens chiches: Pendant ces derniers temps, combien en a-t-on vus Qui du soir au matin sont pauvres devenus Pour vouloir trop tôt être riches?	Érase una Gallina que ponía Un huevo de oro al dueño cada día. Aun con tanta ganancia mal contento, Quiso el rico avariento Descubrir de una vez la mina de oro, Y hallar en menos tiempo más tesoro. Matóla, abrióla el vientre de contado; Pero, después de haberla registrado, ¿Qué sucedió? que muerta la Gallina, Perdió su huevo de oro y no halló mina. ¡Cuántos hay que teniendo lo bastante Enriquecerse quieren al instante, Abrazando proyectos A veces de tan rápidos efectos Que sólo en pocos meses, Cuando se contemplaban ya marqueses, Contando sus millones Se vieron en la calle sin calzones!

Versión de *El Amigo de la Famiya* (siglo XIX)	Versión de *El Manadero* (siglo XIX)
El eskaso pierde todo keriendo todo ganar, por provar esto la fábula de Ezop vo kontar. Una gaýna tenía uno ke ponía uevos de oro; le paresyó ke en su vientre tenía un trezoro, la degoyó, la avryó i_la topó el negro semejante a_las otras ke tenía en el gaynero, kedando ansí manko también de_lo más presyozo de su bien. Ermoza leksyón para los eskasos ke en nuestros días no son ralos, keriendo azer muy presto fortuna piedren lo ke tienen todo de una.	Avía una gayina ke paría un guevo de oro kada día. Aun kon tanta ganansya, mal kontento, kijo el riko avariento deskuvrir de una vez la mina de oro i ayar, en menos tiempo, más tezoro. La mató, la avryó el vientre de luego; pero, después de averla egzaminado, ¿ké sigyó? Ke, muerta la gayina, perdyó su guevo de oro i no ayó mina. Mijor es ser kontente kon poko ke es sierto, ke kovdisyar mucho ke es insierto.

A la vista de la tabla comparativa, queda claro que la versión de *El Amigo de la Famiya* sigue a La Fontaine, mientras que la de *El Manadero* reproduce de manera casi exacta el texto de Samaniego, de hecho los diez primeros versos son similares, mientras que los ocho siguientes se resumen en una frase que recoge la moraleja en forma de pareado: "Mijor es ser kontente kon poko ke es sierto / ke kovdisyar mucho ke es insierto". Más interesante resulta la versión de *El Amigo de la Famiya*, porque traduce al judeoespañol, de manera rimada, el texto de La Fontaine.

5. Conclusiones

Teniendo en cuenta lo que hemos visto hasta ahora, quienes incluyeron la fábula "La gallina de los huevos de oro" en la prensa sefardí estaban utilizando fuentes distintas. Es evidente que la versión de *El Manadero* copia directamente a Félix M. Samaniego –como ya habíamos señalado–, porque apenas hay mínimas variaciones, muy leves, entre el texto castellano y el sefardí: ("Érase" / "Avía"; "ponía" / "paría"; etc.). Todo parece indicar, por tanto, que la fuente original debió ser un libro en castellano que contuviese las *Fábulas* del autor español. En este sentido, cabe destacar que, además de las del XVIII, en el siglo XIX se imprimieron 123 ediciones de las *Fábulas* de Samaniego dentro y fuera de España (Sotelo 2003: 145), por lo que resulta imposible saber, sin más datos –puesto que los periódicos no suelen indicar la fuente concreta– qué obra estaban utilizando para realizar su versión al judeoespañol.

Por otro lado, parece evidente que el director/redactor del periódico *El Amigo de la Famiya* estaba manejando una versión de las fábulas de La Fontaine, probablemente en su idioma original. En la traducción sefardí se observa que sigue de cerca el texto francés, realizando una versión en verso al judeoespañol, mediante rimas en pareado: "ganar" / "contar"; "oro" / "trezoro", etc. Llama nuestra atención la mención a Esopo ("la fabula de Ezop vo kontar") en el texto en judeoespañol, pues no aparece explícitamente en los versos de La Fontaine, si bien es cierto que sí se refiere a él –así como a otros precursores del género– en el prólogo de sus *Fables*. Este aspecto ratifica nuestra idea de que el adaptador sefardí debía estar manejando una edición francesa y a ello se une, desde luego, la reproducción del grabado de Gustave Doré entre las páginas de *El Amigo de la Famiya*.

Ahora bien, ¿quién pudo ser el traductor del texto francés al judeoespañol? Si tenemos en cuenta el número en el que se encuentra la fábula –el 146 del cuarto año–, todavía aparecen como redactores Moíz dal Médiko y David Fresco. Sin embargo, cabe destacar que en el siguiente número solamente aparecerá ya Fresco. De él sabemos que era un experimentado traductor, pues había vertido "al

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 145-160
ISSN 2283-981X

judeoespañol numerosas obras de varias lenguas": hebreo, inglés, francés, etc.[15]. Y, casi con toda certeza, fue también él mismo el adaptador de la única versión que conocemos del *Quijote* cervantino en judeoespañol[16]. Por estos motivos, casi con toda seguridad la mano de David Fresco estaría detrás de esta traducción de la fábula de La Fontaine al judeoespañol.

Por otra parte, debemos destacar que algunos contenidos aparecidos en ciertos periódicos se aprovechaban en otros posteriores. Es decir, es probable que, sin citarse, ciertos periódicos copiaran y reprodujeran materiales que ya habían sido publicados en otros anteriores. Conocemos el caso de la adaptación del *Quijote*, que se publicó primero en *El Amigo de la Famiya* y luego fue readaptado, seguramente también por Fresco, en un periódico en el que colaboró años después, *La Boz de Oriente* (Estambul, 1931). En una ocasión, mostramos también diferentes ejemplos entresacados de varios periódicos sefardíes: *Ilustra Guerta de Istoria*, que se publicó en Viena, entre 1880 y 1882; *El Burlón* del barrio Gálata de Constantinopla, entre 1908 y 1909; y, por último, otro periódico de homónimo título, *El Burlón*, pero publicado en Salónica, entre 1919 y 1922[17]. Y, por último, un caso muy evidente de "periódicos que se informan a través de periódicos" es *El Luzero de la Pasensia*, publicado en Turnu-Severin (Rumanía), entre 1885 y 1888 (Díaz-Mas 2013).

Sin embargo, pese a estos antecedentes, el ejemplo que hemos presentado aquí con la fábula "La gallina de los huevos de oro" viene a confirmar también lo contrario: que diferentes periódicos sefardíes –en este caso, no olvidemos, de la misma localidad y con una diferencia de publicación de dos años– presentaron a sus lectores los mismos contenidos, pero tomándolos de fuentes distintas. Aquí parece evidente, como ya hemos explicado, que una versión de la fábula debió proceder de una fuente francesa, mientras que la otra se basó en un texto castellano.

Como en otras ocasiones y como sucede con un buen número de publicaciones periódicas sefardíes, la inclusión de contenidos de este tipo entre sus páginas ayudaba al desarrollo moral e intelectual de las comunidades sefardíes a las que se dirigían. Bien es cierto, no obstante, que el objetivo último parece diferir un poco. Mientras que *El Amigo de la Famiya*, como su nombre indica, era una publicación destinada a toda la familia y, por lo tanto, provechosa para "los chikos komo a los grandes" –como ellos mismos apuntaban–, *El Manadero o La Fuente de*

15 Consúltese, de nuevo, la entrada de David Fresco en *Sefardiweb* <http://sefardiweb.com/node/251>

16 Cfr. los siguientes trabajos: Sánchez-Pérez 2019; Díaz-Mas, Sánchez-Pérez 2020a y 2020b.

17 Se trata de un trabajo que, actualmente, se encuentra en revisión y preparación.

la sensya para el puevlo –con un título muy ilustrativo– poseía, como señalamos más arriba, un carácter pedagógico, sin olvidar su afán propagandístico en muchas ocasiones, pues no olvidemos que había sido fundado con objetivos y fines misioneros.

En cualquier caso, es evidente que la publicación, en ambos periódicos, de una fábula como "La gallina de los huevos de oro" tenía una intención claramente instructiva y pedagógica, a la par que entretenida.

Glosario

eskaso 'avaro'
gaýna 'gallina'
gaynero 'gallinero'
kurto 'corto, breve'; *en kurto* 'en pocas palabras, para abreviar, en resumen'
manadero 'fuente, manantial'
manko 'falto, defectuoso, de menos'
negro 'malo'; 'nefasto, desdichado'
ralo 'raro, escaso'
topar(se) 'encontrar(se), hallar(se)'

Bibliografía citada

Ayala, Amor (2008), "'La instruksion es el mas ermozo afeite por la mujer'. Una conferencia de David Fresco sobre la nueva mujer sefardí (Estambul, 1929)", *Sefárdica*, 17: 144-55.

Bizarri, Hugo O. (2011), "El *Esopete ystoriado* y las teorías sobre la fábula", *Acta Poetica*, 32/2: 55-73.

Castiglione, Baldassarre (1994), *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra.

Covarrubias, Sebastián de (1995), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia.

Díaz-Mas, Paloma (2006), *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras.

Díaz-Mas, Paloma (2013), "Periódicos que se informan a través de periódicos: las fuentes de información de *El Luzero de la Pasensia*", *La presse judéo-espagnole, support et vecteur de la modernité*, eds. Rosa Sánchez; Marie-Christine Bornes Varol. Estambul,

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 145-160
ISSN 2283-981X

Libra Kitap: 53-70.

Díaz-Mas, Paloma; Sánchez-Pérez, María (2020a), "El léxico del *Quijote* judeoespañol: estrategias de adaptación", *Patrimonio textual y humanidades digitales, V. Las letras del siglo XVII: Archivos, intertextualidades y herramientas digitales*, dirs. Pedro M. Cátedra; Juan M. Valero; eds. Alejandro García-Reidy; Arturo López Martínez. Salamanca, IEMYRhd / La SEMYR, vol. 5: 57-79.

Díaz-Mas, Paloma; Sánchez-Pérez, María (2020b), "La traducción entre dos variedades lingüísticas: el caso del español y el judeoespañol en el *Quijote* sefardí de David Fresco", *La traducción literaria en el contexto de las lenguas ibéricas*, eds. Gerardo Beltrán Cejudo *et al*. Varsovia, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: 121-41.

Estébanez Calderón, Demetrio (2001), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

Gaon, M. D., 1965, *A bibliography of the Judeo- Spanish (ladino) press* [en hebreo], Tel-Aviv, Monoline Press.

Guijarro Zabalegui, Mónica; López Sáez, Gloria (1998), "Valor literario-pedagógico de la fábula (Estudio comparativo de Leonardo da Vinci y Félix María Samaniego)", *Revista Complutense de Educación*, 9/2: 327-40.

Hansen, William, ed. (2017), *The Book of Greek & Roman Folktales, Legends & Myths*, Princeton / Oxford, Princeton University Press.

Jiménez Corvo, Juan (2001), *Fedro y Samaniego. Antología de Fábulas*, Salamanca, Kadmos.

Lacarra, María Jesús (1998), *Cuentos de la Edad Media*, Madrid, Castalia.

Lacarra, María Jesús (2010), "La fortuna del *Isopete* en España", *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009). In Memoriam Alan Deyermond*, eds. José Manuel Fradejas *et al*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid: 107-34.

Pedrosa, José Manuel (2004), *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

Rodríguez Adrados, Francisco (1979-1987), *Historia de la fábula greco-latina*, Madrid, Universidad Complutense, 3 vols.

Romero, Elena (1992), *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE.

Samaniego, Félix M. (2003), *Fábulas*, ed. Alfonso I. Sotelo, Madrid, Cátedra.

Sánchez-Pérez, María (2013), "Tradición y modernidad: la fábula 'La rapoza se va al hadjilik' en el periódico sefardí *El Konsejero* (Salónica, 1913)", *Estudios Humanísticos. Filología*, 35: 109-20.

Sánchez-Pérez, María (2015), "La fábula esópica: transmisión y difusión en la cultura sefardí contemporánea", *Lectura y Signo. Revista de Literatura*, 10: 169-84.

Sánchez-Pérez, María (2019), *El* Quijote *en judeoespañol. Estudio y edición de los fragmentos publicados en los periódicos sefardíes* El Amigo de la Famiya *(Constantinopla, 1881)* y La Boz de Oriente *(Estambul, 1931)*, Barcelona, Tirocinio.

Schwarzwald, Ora (2021), *Las Ortografias del Ladino*, Tel Aviv, Emprimeria Nahalieli.
Sotelo, Alfonso I. (2003), "Introducción", Félix M. Samaniego, *Fábulas*, Madrid, Cátedra.

María Sánchez-Pérez es Profesora Titular del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Pertenece también al Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd) de dicha Universidad. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca, tuvo un contrato de investigación postdoctoral "Juan de la Cierva" en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid durante tres años. Ha sido también profesora invitada en el Institut für Iberoromanistik de la Universität Basel (Suiza).
mariasanchezperez@usal.es

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 145-160
ISSN 2283-981X

DOI 10.14672/1.2023.2183

MICHAEL STUDEMUND-HALÉVY

PLAGIO DE TRADUCTORES Y TRADUCCIONES ECLÉCTICAS[1]

Universität Hamburg - Centre for the Study of Manuscript Cultures, Hamburg

Resumen

La literatura sefardí puede estar ausente de la literatura mundial, pero la literatura mundial está omnipresente en la literatura sefardí. La literatura judezma vive de la traducción, se alimenta de la traducción, se alimenta del pasado. La literatura judezma se presentó como una literatura de traducción (adaptación, imitación, reescritura, plagio), es decir, una literatura de adaptación de obras europeas en términos de inspiración, influencia o modelos de imitación. La dependencia de fuentes en lengua extranjera se convirtió en una característica de la ficción sefardí que tendía a recibir influencias más que a ejercerlas.

palabras clave: Bulgaria, judezmo, literatura sefardí, paratexto, prefacio, traductores y traducciones, pseudotraductor, traduccion directa e indirecta, retraducción, adaptación, "belles lettres"

Abstract

Translator plagiarism and eclectic translations

Literature lives on translation, is fed by translation. Judezmo literature may be absent from world literature, but world literature is omnipresent in Judezmo literature. Judezmo literature is a literature of translation (adaptation, imitation, rewriting, plagiarism), that is, a literature of adaptation of European works in terms of inspiration, influence or models of imitation. Reliance on foreign-language sources became a characteristic of Sephardic fiction that tended to receive influences rather than exert them.

keywords: Bulgaria, judezmo, Sephardic literature, paratext, preface, translators and translations, pseudotranslator, direct and indirect translation, retranslation, adaptation, "belles lettres"

1 Gran parte de los textos presentados se basan en el proyecto de investigación y publicación *La Boz de Bulgaria*, que se está llevando a cabo en cooperación con el Centre for the Study of Manuscript Studies (Universidad de Hamburgo) y la Academia Moses Mendelssohn (Halberstadt) bajo la dirección de Michael Studemund-Halévy. Sobre los impresos búlgaros en lengua sefardí, cfr. Collin, Studemund-Halévy 2007; sobre los impresos sefardíes, cfr. el catálogo monumental de Dov Cohen 2021.

Recibido: 30 de junio de 2022
Aceptación definitiva: 13 de diciembre de 2022

El desarrollo de una lengua minoritaria a través de las traducciones conduce a un aumento del corpus escrito y, por tanto, pone en marcha de forma positiva la espiral de estatus y prestigio
(Eckkrammer 1996)

No, las obras de los autores sefardíes escritas en judezmo no pertenecen a la *Weltliteratur* (literatura mundial, cosmopolita, universal) en oposición o tensión con la idea de *Nationalliteratur* (literatura nacional). De hecho, son conocidas solo por unos pocos aficionados de la literatura sefardí, y muy pocas de estas obras han sido traducidas a otro idioma. Y, sin embargo, la literatura sefardí pertenece de alguna manera a la literatura mundial, al fin y al cabo, existen solo unas pocas lenguas cuyo lenguaje literario haya sido tan influenciado por lenguas extranjeras y cuyo patrimonio literario consista en su mayor parte en traducciones de lenguas extranjeras, incluyendo autores canónicos de la literatura mundial como Shakespeare, Molière, Fénélon, Goethe, Swift, Twain, Ariosto, Goldoni, Anski, Sholem Alekhem, Hugo von Hofmannsthal. O también por escritores que hoy están olvidados, pero que fueron extremadamente populares en su época, autores no-canónicos (por el prestigio que tenían en el polisistema literario sefardí y otomano) como Xavier de Montépin, Pierre-Alexis Ponson du Terrail, Xavier de Maistre, Alexandre Dumas père et fils, Bernard de Saint-Pierre, Eugène Moreau, Eugene Sue, Emile Richebourg y otros. La literatura sefardí puede estar ausente de la literatura mundial, pero la literatura mundial está omnipresente en la literatura sefardí[2].

No obstante, a ojos de los traductores, las traducciones ofrecían una contribución más relevante si cabe: el canon de la literatura traducida y los autores favoritos eran esencialmente los mismos para judíos, musulmanes, griegos, armenios y búlgaros (especialmente entre las comunidades cristianas armenias y turcas ortodoxas)[3]. En este sentido, las influencias mutuas no eran infrecuentes, de hecho, eran casi inevitables. El francés, por supuesto, ocupó el primer lugar como lengua de origen de las novelas, mientras que las obras de autores ingleses, italianos o alemanes solían verterse a partir de sus versiones francesas. La mayor parte de lo que se tradujo al turco, al armenio, al griego, al judezmo y a otras lenguas fueron obras de escritores que hoy están olvidados, pero que fueron extremadamente populares en su época.

Desgraciadamente, faltan estudios sistemáticos exhaustivos sobre la literatura

2 Sobre el concepto de polisistema literario cfr. Even-Zohar 1990.

3 Cfr. los estudios de Strauss 1994, 2003; Paker 1986; Mayorski 2021.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 161-172
ISSN 2283-981X

judezma, que comprendan tanto los análisis literarios como lingüísticos de las *belles lettres* sefardíes, que den informaciones sobre autores y traductores, que recopilen datos sobre el mercado del libro (editores, librerías, bibliotecas, distribución, evaluación sistemática de los catálogos de los libreros y de las reseñas de libros y su publicación en la prensa sefardí) y sobre el perfil del lector (nivel educativo, gusto literario). Tampoco existen estadísticas fiables sobre el número exacto de obras que han sido traducidas, retraducidas, reimpresas, adaptadas, imitadas o versionadas, cercenadas en su trasvase al judezmo, y tampoco sabemos si estas traducciones son de primera o segunda mano o más bien poseen carácter ficticio, o son pseudotraducciones, es decir, textos que se han presentado sin que hayan existido los correspondientes textos fuente en otras lenguas (Frei 1999).

1. Una literatura de traducción

Por intuición o por profesión, explícitamente o no, el autor sefardí es siempre más o menos un traductor. La traducción es inseparable de la historia de la lengua y literatura judezma. A pesar de algunos ejemplos de traductores destacados que han adquirido notoriedad y han dejado su huella en la historia de la traducción, los traductores sefardíes del pasado no tenían voz y eran mantenidos en la sombra por la sociedad de su tiempo y sus lectores. En muchos casos eran también autores y editores y, muchas veces, no tenían capacidad ni conocimientos ni formación necesaria. Como lengua periférica (por su público, accesibilidad, visibilidad, escaso desarrollo, prestigio) que canaliza una ficción periférica, las *belles lettres* sefardíes se encuentran en un estado permanente de desarrollo para mantener su vitalidad. Así que no es de extrañar que la traducción literaria al judezmo durante los siglos XIX y XX (no se conoce ninguna traducción de textos científicos al judezmo hasta la fecha) se considerara un medio conveniente para introducir nuevas ideas políticas, sociales, económicas, geográficas, técnicas y religiosas en una cultura sefardí que las necesitaba desesperadamente. La traducción tenía principalmente la tarea de revitalizar la lengua judezma y su literatura periférica, ya que ambas necesitaban y recibían influencias en lugar de ejercerlas. La traducción ofrecía al traductor la oportunidad de transferir a su propia literatura un género literario que no se había desarrollado, o que se había formado solo parcialmente. Para conseguirlo, el traductor tuvo que enfrentarse a la dificultad de verter de una lengua estandarizada, codificada y de gran prestigio (hebreo, francés, alemán, italiano, inglés) a una no estandarizada ni codificada (judezmo).

Aun así, a pesar de todas las dificultades, el traductor aceptó el desafío y se

puso en marcha con valentía y sin formación ni experiencia en el mundo de la traducción. La ofensiva de traducción al judezmo no es el resultado de una amplia planificación lingüística consciente del valor de la traducción literaria, ni un intento de aumentar la aceptación de las literaturas extranjeras, sino que es la necesidad de mantenerse al día con la producción literaria de los países vecinos (Strauss 1994, 2003), por muy diferente que sea esta, para ser respetados como nación, pero sobre todo como 'pueblo del libro' ("si queremos representar el Pueblo del Libro y ser preciados y respetados de otras naciones, entonces debemos dar a nuestro pueblo antes de todo el mantenimiento intelectual")[4]. Para acabar con esta insostenible y vergonzosa situación, el traductor reivindicó enérgicamente (sin embargo, sin desarrollar un programa adecuado) que el declive solo podía superarse mediante un programa masivo y sistemático de traducción de la literatura mundial de todas las generaciones, pueblos y lenguas, porque esta muestra el filo espiritual y moral:

> La literatura, madre renasyente de los puevlos, es de muy grande nesesidad. Keresh konoser a un puevlo ake grado de sivilizasyon se relevó, mirad su literatura, eya es un espejo, en el kual se asolumbran todas manyas, uzos, kostumbres de akel puevlo en la epoka ke es eskrita la kompozisyon, i eya egzersa una grande influensa edukatrisa ke sonrie sus malas echas i alava las buenas[5].

La literatura traducida tenía por objetivo simplemente satisfacer las necesidades de una literatura joven poniendo en uso su recién fundada (o renovada) lengua para el mayor número posible de géneros literarios con el fin de hacerla funcional como lengua literaria y útil para un público lector emergente. Dado que una literatura también emergente no puede crear inmediatamente textos importantes en todos los géneros y tipos, se beneficia de la experiencia de otras literaturas[6].

El traductor buscó una razón para el miserable estado de las *belles lettres* sefardíes y tuvo una respuesta y una solución al problema en cuestión: para él fue evidente que la lengua y la literatura en judezmo habían llegado a una etapa de

4 Hugo von Hofmannsthal, *Jedermann o la vida de la persona, sus vicios, sus iluciones y sus desiluciones, fabula muy afamada, laborada de Jacques Cappon*, Sofía,1933.

5 *Los Dezventurozos, Sofía,* 1899, 1899. Cfr. Studemund-Halévy, Stulic 2015: 165-81.

6 Como ha sugerido Itamar Even-Zohar, la traducción ocupa una posición central en el polisistema literario en tres situaciones: a) cuando una literatura determinada es joven, es decir, está en proceso de establecerse; b) cuando es periférica o débil; y, c) cuando está atravesando una crisis; cfr. Even Zohar (1990: 46-48). Sobre la estrategia de supervivencia de una lengua minoritaria a través de la traducción, cfr. Eckkrammer (1996, 2020).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 161-172
ISSN 2283-981X

estancamiento y culpó por el declive de la literatura principalmente al desinterés a la literatura creativa de sus correligionarios que, una o dos generaciones antes, habían satisfecho sus necesidades de lectura exclusivamente con la literatura rabínica. La crítica se dirige al público lector apático, aburrido, desinteresado y, sobre todo irrespetuoso, frente a la nueva literatura ("es devido ekskluzivamente a la apatia ke muestros ermanos mostran verso toda ovra ke aparese")[7]. Pero esto no le impide criticar no solo a sus lectores, sino también a sus propios colegas de profesión. Así, el traductor se ve invadido y sofocado por las malas traducciones, critica la cualidad mediocre de los libros y en particular la literatura traducida que tiene, por desgracia, un éxito increíble entre el público lector sefardí ("aktualmente estamos asistyendo a una verdadera ofansiva de traduksyones de ovras mediokres i ke van a aumentar el número de ovras sin valor trezladadas en judeoespanyol")[8]. Este, según él, se abalanzaría descaradamente como un hambriento sobre esta avalancha de mala literatura ("roncharsen komo fambrentes sovre los romansos los mas banale[s] i los mas danyozos al esprito")[9].

2. *Les belles infidèles*[10]

El comportamiento de los traductores sefardíes y sus estrategias de transposición lingüística reflejan el estatus y las funciones de la traducción en aquella época. La regla de oro para toda traducción, es decir todo lo que dice el original con la libertad necesaria para la fluidez de la lengua, no se aplica al traductor sefardí. No se trata en su caso de traducciones respetuosas y solo en contadas ocasiones la versión judeoespañola del texto puede calificarse de una traducción fidedigna del libro[11]. En los paratextos el traductor sefardí nunca suele referirse a su lealtad a la fuente y nunca juega la carta de la fidelidad. A veces unos largos apartados del original son omitidos y así se reduce considerablemente la extensión (por ejemplo, de fuentes de 300 páginas a versiones de veinte), suprimiendo palabras, detalles, frases, párrafos, capítu-

7 Ya'akov b. Haim, *Los Maranos,* Rusçuk 1896 (Studemund-Halévy, Filiz Subaşı 2023).

8 *Romeo i Julyeta* [Shakespeare], *istorya trajika de dos jovenes almas amorozas* [...] *adaptado del franses por Jozef Moshe Karaso*, Salónica, Ekler, 1922: 3-4.

9 Yeuda Hasid, "Deskaimyento moral", *La Epoka*, 7.7.1889: 5-6.

10 Las *belles infidèles* son traducciones que no transmiten el sentido original del texto. Hoy en día, se consideran un indicador de incompetencia traductora; cfr. Şahin 2012.

11 *Una ija de Israel, istorya interesante detras del nemtsesko, trezladado de Aharon B. Shem Tov Semo,* Rusçuk 1894, El Trezoro (Studemund-Halévy, Filiz Subaşı 2023).

los, a veces incluso partes más consistentes de los textos de origen para ajustar –lingüística, pragmática, cultural o ideológicamente– los textos traducidos a sus lectores quienes por lo general no se daban cuenta de lo simplificado, empobrecido o deformado que era lo que se les entregaba[12].

Hay varias razones por las que el traductor recurre a la omisión de ciertos elementos. A veces, no ofrece ni una traducción ni una adaptación, sino una trasposición y ubicación del marco espaciotemporal, esto es, traslada la acción a otra época y con otros protagonistas, desjudaiza o descristianiza la obra o da a los personajes nombres típicos del lugar (traducción de localización). Así, el autor-traductor Ya'akov b. Haim de Rusçuk re-judaizó el entorno de los marranos de la novela gótica *Les Mystères de l'Inquisition et autres sociétés secrètes d'Espagne*, basada en el *bestseller* mundial de Victor de Féréal (recte Mme de Suberwick), en la que la palabra judía solo aparecía una vez, y reubicó la acción de la época del Inquisidor Pedro Arbués a la de su fanático predecesor Torquemada ("este kuento, konosido kon el nombre Los Maranos trata dela vida de akeios malorozos djidyos de Espanya, ke, por eskapar de los tormentos i suplisyos de la Inkvizisyone konvertiran al kristyanismo por forma, pero en sus korasones elyos torna restavan djidyos i a las sekretas servian al Dyo de Israel")[13]. Abraham Cappon reubicó en su pieza teatral *El Angustiador* (basada en la pieza teatral צורר היהודים de Mordechai D. Brandstetter) la acción y el lugar de una ciudad de Galicia a una ciudad sefardí ("EL ANGUSTIADOR es un ekstrakto del *Opresor de los judios*, yo transforme akelia istoria en una pyesa teatral, dandole un karakter oriental, de suerte ke todo el contenido de la ovra puede atribuirse a una siudad abitada por judios Sefaradim")[14]; el (anónimo) autor de la novela de la novela *Mateo i Odoksia* trasladó, copiando con destreza la exitosa novela *El Conde de Montecristo*, la acción que tuvo lugar en Francia e Italia en la primera mitad del siglo XIX, a la época de los Jóvenes Turcos[15]. El modo más común de adaptación e imitación fue condensar y reducir la obra original. El prolífico traductor-adaptador Aleksandr b. Giat parece haber sentido la necesidad de justificar sus considerables omisiones en la adaptación de la novela. Como la novela es más larga que la mayoría de sus otras reescrituras, Giat promete conservar solo los

12 Dimitriu 2004.

13 Ya'akov b. Haim, *Los Maranos*, Rusçuk, 1896.

14 Abraham Aharon Cappon, *El Angustiador*, *pyesa teatral en tres aktos*, Sarajevo, 1914. Jacob A. Cappon, extracto del cuento *Sorer haYehudim be'ir Grilov* de Mordechay D. Brandstetter sobre los judíos de Galicia.

15 *Mateo ve Odoksia*, Musevice Roman / *Mateo i Odoksia*, romanso muy kuryozo, editado por Eliya Gayus, Estambul, 1934: Rekabet Matbaası; cfr. Studemund-Halévy 2004.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 161-172
ISSN 2283-981X

pasajes importantes: *Esta es la istorya ke vamos a kontar i la kuala vamos a suprimir los pasajes los manko menesterozos*[16]. No le importa, o eso parece, la literalidad o fidelidad de su traducción (respecto al significado, sin añadidos ni cortes en el texto o reestructura), pero esto no excluye, en otros lugares, una cierta libertad en la escritura, condición que se considera necesaria para que el traductor actúe como creador. Al traductor le interesa muy poco la fidelidad, como a sus lectores y editores. Las traducciones se muestran a menudo como adaptaciones o imitaciones que podían llegar a transponer y apropiarse del texto original en diversos grados. En el contexto de la literatura popular y sentimental, este procedimiento se consideraba casi legítimo, al menos en el siglo XIX no solo era una práctica de los traductores sefardíes, sino especialmente una práctica común en aquellas lenguas minoritarias de los Balcanes y otras partes del Imperio otomano (Chalvin 2019; Demircioğlu 2009). Imitaciones y adaptaciones llevaron a la pseudotraducción (copias que pretendían ser originales) y a la degradación del texto original. Por esta razón, los traductores se indignaron por la mala calidad de las traducciones. Los autores y editores justificaron esta práctica por la falta de textos literarios originales que pudieran satisfacer los gustos de un público inculto. A pesar de todas sus intervenciones en el texto, con cortes, omisiones, resumidos de contenido, reubicación de los escenarios históricos y sus protagonistas, añadidos, sustituciones (a veces el traductor recurre a la autocensura de las alusiones irrespetuosas a la religión o sustituye un término católico por otro judío o neutro), expansiones o reordenamientos, que realiza el traductor, él no se siente como un traidor al autor y al texto que traduce, sino que se ve a sí mismo como un autor o al menos como coautor que se siente a gusto con las intervenciones en la composición y contenido del texto.

Se produjo una marcada difuminación de la frontera entre los escritos originales y las traducciones. La práctica común era atribuirlos en primer lugar –a veces incluso exclusivamente– a su traductor, que se concebía así prácticamente a la par que el autor de un original. A menudo, por el hecho de que se trataba de una traducción, el nombre del autor del texto fuente o el título de la obra se mencionaban solo de forma bastante casual, en fórmulas cortas, en letra pequeña, en una nota a pie de página, y no pocas veces, incluso cuando se daba el nombre del autor original, no se especificaba el texto o la lengua de partida. Por último, y probablemente lo más importante, las traducciones –que en realidad eran adaptaciones, imitaciones, reescrituras fragmentarias– se presentaban no pocas veces como (pseudo)-completas, a veces incluso se redondeaban, por ejemplo, se omitían líneas de su final o se añadían líneas para conseguir mejor ese fin (Toury 2012: 164).

16 *Manon Lesko. Romanso muy ezmovyente*, trezladado por Aleksandr b. Giat. Folyeton puvlikado en *El Meseret* de Izmirna, Cairo, estamparia Karmona i Zara, 5665: 82.

3. La traducción indirecta

A la hora de traducir al judezmo se suele recurrir al bilingüismo o plurilingüismo bien desarrollado en las clases educadas en el binomio mínimo judezmo-francés. Por ello, no es de extrañar que el intercambio literario más intenso se produzca entre el francés y el judezmo. Además, este hecho provoca un alto porcentaje de traducciones indirectas (traducción de segunda mano o mediada), es decir, de material ya traducido a través del francés. Sin embargo, las traducciones de segunda mano no pueden explicarse exclusivamente por el desconocimiento de la lengua de partida o por no poder obtener la versión original. La traducción indirecta está estrechamente relacionada con las asimetrías de poder de las lenguas y las culturas, es decir, el traductor versiona un texto original alemán a partir de la traducción francesa (lengua considerada más elegante) al judezmo (lengua de menor difusión, lengua jerigonza), al igual que la literatura inglesa se tradujo a través de la intermediación del francés al alemán en el siglo XVIII. Si un traductor tiene el mismo conocimiento de ambas lenguas y se sirve de ellas, se puede hablar de *traducción ecléctica*, procedimiento conocido desde la antigüedad (*imitación ecléctica*) (Stackelberg 1984).

Así, Rafael Farin, autor y traductor de Shumen, tradujo algunos textos de Sholem Aleijem, escritos en ídish, al búlgaro y al judezmo. Sin embargo, Farin tradujo las obras del alemán, como se desprende claramente de la comparación del ídish con la versión alemana y de las versiones judeoespañolas (manuscritas y editadas) (Studemund-Halévy, Collin 2014: 147-83). Parece igualmente claro el caso siguiente: el cuento *Die Jahrzeit* (*Un Aniversario o El Kadish*) de Leopold Kompert de Viena fue vertido al judezmo a partir de la traducción francesa de Daniel Stauben[17]. El próximo ejemplo es más complejo: en la primera portada (parcialmente bilingüe judezmo-búlgaro) del libro *Las memoares de la familia de David*, no se dan, sin embargo , el nombre del autor hebreo y el título de su obra, solo se indican el nombre del traductor (Abraham Moshe Tadjer) y la lengua original (*lashon hakodesh*). La segunda portada nos dice que se trata de "romansos istorikos rekojidos segun la teoría REKKENDORF del si" Abraham S. Friedberg". La traducción de Tadjer parte de la versión hebrea de Friedberg, que a su vez se basó en el libro *Die Geheimnisse der Juden* del orientalista alemán Hermann Reckendorf (1825-1875)[18], el cual toma prestado en gran medida *Les Mystères de*

17 Leopold Kompert, *Die Jahrzeit*, *Jahrbuch für Israeliten*, 1860/61, Viena, 1860: 240-96; Daniel Stauben, *Scènes du Ghetto*, París, Levy, 1860; Albert D. Pipano, *Un Aniversario o El Kadish,* Sofía, 1900 (Studemund-Halévy, Stulic 2015: 55-98); Ayala 2021: 323-37.

18 Hermann Reckendorf, *Die Geheimnisse der Juden*, Leipzig, Gerhard, 1956-1957, vols. 1-5.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 161-172
ISSN 2283-981X

Paris de Eugene Sue, obra muy popular en el polisistema literario otomano[19]. Una novela de Mark Twain fue traducida del francés al judezmo (*Kondenado o salvado por su ija o la Bilya de la muerte*)[20]. El rabino, escritor y periodista Baruh Mitrani de Adrianópolis publicó en 1881 en Presburgo su novela histórica *Eliezer i Naftali*[21]. Esta obra parte de la novela hebrea de Aharon Margoliot que se basa en un texto del poeta, fabulista y novelista francés Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), muy popular entre los alemanes y sefardíes (su poema *Plaisir d'amour*, aparecido en su novela *Nouvelle Célestine*, se transformó en un aria célebre de ópera). La versión de Mitrani fue reimpresa en 1901 en Estambul bajo el título *Los dos ermanos*.

Algunos textos vuelven a traducirse varias veces al mismo idioma. Este fenómeno se puede denominar con el término de 'retraducción', es decir, nueva traducción de un texto ya traducido. La cuestión de las retraducciones no puede desligarse de la del canon, hasta el punto de que resultan absolutamente interdependientes: al publicarse en versiones traducidas y retraducidas, adaptadas, imitadas y resumidas –en la prensa sefardí o como libros por entregas–, las obras de la literatura no-canonizada se fueron elevando gradualmente al mismo estatus que los libros canónicos, al menos a los ojos del lector (Berman 1990). Sin razón aparente, el traductor no hace referencia a la edición utilizada del libro que traduce y deja al lector sin saber si se trata de una traducción del idioma original, de una retraducción o de una traducción de segunda mano. Por eso, conviene saber en qué versión e incluso en qué edición(es) se basó el traductor-adaptador sefardí. Una respuesta definitiva a esta pregunta solo se puede ofrecer mediante un análisis textual comparativo, un tipo de estudio que aún está por hacer (Yağcı 2019).

4. A modo de conclusión

La elección de los textos para adaptar al judezmo se produjo al azar con lo cual el repertorio de obras de ficción importadas de Europa occidental llevó la marca de

19 Aleksandr b. Giat publicó en su revista *El Meseret* V, 28, la novela *Salvada del konvento*, una adaptación de la obra de Friedberg, cfr. Studemund-Halévy, Collin 2007.

20 Mark Twain, *Kondenado o salvado por su ija o la Bilya de la muerte*, trezladado del franses, Izmir, Efraim Melamed, 1909-1910.

21 *Eliezer i Naftali, istorya muy savroza, enkantante i muy ermoza ke akontesyo en el Bet Rishon en tyempo de los Shoftim*, Presburgo, 1881 (Jean Pierre Claris de Florian, *Éliezer et Nephtaly*, poème traduit de l'hébreu, París).

una desconexión estética entre el público lector otomano y su homólogo de Europa occidental, ya que se eligieron obras que ya se consideraban anticuadas en Occidente en el momento de su traducción al judezmo. Esta fue una de las razones por las que la literatura de traducción sefardí y el lenguaje que transmitían estos conceptos muertos se fosilizaron literalmente. Así pues, el papel de la literatura traducida en la literatura receptora no era necesariamente innovador en un polisistema literario, sino que a menudo servía para confirmar un código establecido, un código ya fosilizado dentro de su propio código estético. Por lo tanto, no es de extrañar que no haya habido ni una renovación del judezmo literario ni un corpus sefardí original. La literatura sefardí se convirtió en lo que había sido desde sus inicios: traducción, segunda mano y regresión (Venuti 2019).

Bibliografía citada

Ayala, Amor (2021), "De Bohemia a los Balcanes pasando por París. Un aniversaryo o el kadish (Sofía 1900) de Albert Pipano", *Ovras son onores. Estudios sefardíes en homenaje a Paloma Díaz-Mas*, eds. Zeljko Jovanović; María Sánchez-Pérez. Bilbao, Universidad del País Vasco: 323-37.

Berman, Antoine (1990), "La Retraduction Comme Espace de la Traduction", *Palimpsestes* 4: 1-7.

Chalvin, Antoine *et al.* (2019), *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane des origines à 1989*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Cohen, Dov (2021), *אוצר הספרים בלאדינו 0691-0941, מחקרית מוערת ביבליוגראפיה*, Jerusalén, Ben Zvi.

Collin, Gaëlle; Studemund-Halév, Michael (2007), *Entre dos mundos*, Barcelona, Tirocinio.

Demircioğlu, Cemal (2009), "Translating Europe: The Case of Ahmed Midhat as an Ottoman Agent of Translation", *Agents of Translation*, eds. John Milton; Paul Bandia. Amsterdam, John Benjamins: 131-59.

Dimitriu, Rodica (2004), "Omission in Translation", *Perspectives: Studies in Translatology*,12, 3: 163-75.

Eckkrammer, Eva Marta (1996), *Literarische Übersetzung als Werkzeug des Sprachausbaus: Am Beispiel Papiamentu*, Bonn, Romanistischer Verlag.

Eckkrammer, Eva Marta (2020), "Na lonja, lonja vid – A long, long way: Literarische

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 161-172
ISSN 2283-981X

Übersetzung als Überlebensstrategie für Minderheitensprachen", *Translation und sprachlicher Plurizentrismus in der Romania "minor"*, eds. Elton Prifti; Martina Schrader-Kniffki. Berlin, Peter Lang: 97-117.

Even-Zohar, Itamar (1979), "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11, 1: 9-26.

Even-Zohar, Itamar (1990), "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Polysystem Studies*, 11, 1: 45-51.

Franco, Moïse (1897), *Essai sur l'histoire des Israélites de l'Empire Ottoman*, Paris, Durlacher.

Frei, Charlotte (1999), "Presupuestos teóricos de la autoría: el pseudotraductor", *Lengua y Cultura. Estudios en torno a la traducción,* eds. Miguel Ángel Vega; Rafael Martín-Gaitero. Madrid, Universidad Complutense: 111-20.

Mayorski, M. (2021), "Ladino Translation and Ottoman Jewish Modernization", *HaKivum Mizrah*, 40: 28-39.

Paker, S. (1986), "Translated European literature in the late Ottoman literary system", *New Comparison*, 1: 67-82.

Şahin, Yelda (2012), "Die übersetzungsstrategische Grundposition der *Belles Lettres* bei der Übersetzung europäischer Literatur in der Tanzimat-Periode", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 29, 2: 137-56.

Stackelberg, Jürgen von (1984), "Übersetzungen aus zweiter Hand", *Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin-New York, de Gruyter.

Strauss, Johann (1994), "Romanlar, ah! Romanlar! Les débuts de la lecture moderne dans l'Empire Ottoman, 1850-1900", *Turcica*, 26: 125-63.

Strauss, Johann (2003), "Who read What in the Ottoman Empire (19th–20th centuries)?", *Arabic Middle Eastern Literatures*, 6, 1: 39-76.

Studemund-Halévy, Michael (2004), "Mateo i Odoksia. Lectura sobre una novela y un refranero sefardí desconocidos", *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 10, 1: 55-81.

Studemund-Halévy, Michael; Gaëlle Collin (eds.) (2014), *La Boz de Bulgaria*, vol. 1, Barcelona, Tirocinio.

Studemund-Halévy, Michael; Filiz Subaşı, Doğa (eds.) (2023), *Dos cuentos sefardíes de Ruse*, *La Boz de Bulgaria*, Barcelona, Tirocinio, vol. 6.

Studemund-Halévy, Michael; Stulic, Ana (eds.) (2015), *La Boz de Bulgaria*, Barcelona, Tirocinio, vol. 2.

Toury, Gideon (2012), *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Revised edition, Amsterdam / Philadelphia, Benjamins.

Venuti, Lawrence (2019), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York, Routledge.

Yağci, S. E. A. (2011), *Turkey's Reading (r)evolution. A Study on Books, Readers and Translation, 1840–1940*, tesis doctoral inédita, Estambul, Boğaziçi Universidad.

Yağci, S. E. A. (2019), "Retranslation, Paratext, and Recontextualization, Le Comte de

Monte Cristo and the Hound of Baskervilles in Turkish (Re)translations", *Studies from a Retranslation Culture. The Turkish Context*, eds. Berk Albachten; Ş. Tahir Gürçağlar. Singapore, Springer, 155-75.

Michael Studemund-Halévy es docteur ès-lettres, estudió lingüística y lenguas balcánicas y judaicas en las Universidades de Bucarest, Lisboa, Hamburgo, Lausana y Perugia. Actualmente trabaja como investigador en el Centre for the Study of Manuscript Cultures (Universidad de Hamburgo). Sus intereses de investigación se centran en el arte sefardí, la epigrafía hebraica y los manuscritos sefardíes, la historia y el idioma de los sefardíes otomanos. Entre sus publicaciones recientes figuran ediciones críticas de novela y teatro judeoespañol.

mihalevy1945@gmail.com

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 161-172
ISSN 2283-981X

SECCIÓN GENERAL

Daria Castaldo, Entre *visio* e *inventio*:
metáforas gongorinas en el cruce de antiguas y nuevas ciencias
Giovanna Fiordaliso, Un mundo posible (o imposible)
en *Cuento futuro* de Leopoldo Alas, Clarín
José Enrique López Martínez, El "toque de queda"
y la requisa de armas, y algunos reflejos en la literatura española del siglo XVI
José María Pozuelo Yvancos, La lengua de las cosas.
Significación metonímica de espacios y objetos en *Nada* de Carmen Laforet
Adrián J. Sáez, *Te vi, te vi, te vi*:
la fotografía en la poesía de Luis Alberto de Cuenca
Giulia Tomasi, El episodio del Endriago en dos traducciones al italiano
de *Amadís de Gaula* de Montalvo. Una mirada diacrónica

DOI 10.14672/1.2023.2184

DARIA CASTALDO ENTRE *VISIO* E *INVENTIO*: METÁFORAS GONGORINAS EN EL CRUCE DE ANTIGUAS Y NUEVAS CIENCIAS

Sapienza Università di Roma

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre las relaciones que la poesía gongorina establece con las ciencias coevas, que procuran trazar los nuevos descubrimientos, tanto en campo geográfico como astronómico. Para ello, elige dos casos emblemáticos: la metáfora del océano/sierpe de cristal de la *Soledad primera* y la octava LXV del *Panegírico al Duque de Lerma*, que acoge una brillante metáfora astronómica. Estos lugares textuales brindan la fecunda oportunidad de apreciar cómo los procedimientos de metaforización de lo visible acuden a la vez a antiguos y nuevos saberes, asignando una importancia fundamental a la experiencia de la visión. Desde la perspectiva teórica de la metáfora viva, se analiza la cualidad científica de la imaginación de Góngora, mostrando su funcionamiento como poderoso instrumento heurístico para inventar nuevos mundos.

palabras clave: visión, metáfora viva, invención, ciencia, Góngora

Abstract

Between visio *and* inventio*: Góngora's metaphors at the intersection of ancient and new sciences*

*This article reflects on the relationships between Góngora's poetry and the coeval sciences, which describe the new discoveries in the geographical and astronomical fields. To this aim, the paper presents two emblematic cases: the metaphor of the ocean/*sierpe de cristal *appearing in the* Soledad primera *and the 65th octave of the* Panegírico al Duque de Lerma*, which contains a brilliant astronomical metaphor. These textual places provide a fruitful opportunity to appreciate how the metaphorizing procedures of the visible simultaneously resort to ancient and new knowledge, assigning fundamental importance to the experience of vision. From the theoretical perspective of the living metaphor, the scientific quality of Góngora's imagination is analysed, showing its functioning as a powerful heuristic instrument to invent new worlds.*

keywords: vision, living metaphor, invention, science, Góngora

Recibido: 30 de junio de 2022
Aceptación definitiva: 11 febrero de 2023

Ni luz ni tiniebla,
ni ojos ni mirada:
visión: la visión del alma
Pedro Salinas

1. "C'est que déjà les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des êtres (visibles)"

En *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, a finales del siglo pasado, Francesco Orlando a la hora de trazar el paso del código literario barroco al de la Ilustración, reflexionaba sobre el "statuto della metafora −o meglio di tutta la famiglia di figure del linguaggio di cui la metafora è rappresentativa−" (Orlando 1997: 66), centrándose en el rechazo que le reservó la *nuova scienza*. Los principios de la racionalidad nueva, que se afirmaron progresivamente como resultado de la revolución científica, habían sustituido el principio de semejanza, fundamento ontológico de la metáfora, por el de la identidad, principio base del nuevo sistema epistemológico, fundado en las evidencias del método experimental. A comienzos del siglo XVII, por tanto, el principio de semejanza ya no constituye, según Foucault, la forma del saber, sino la del error, de la percepción ilusoria y quimérica:

> La similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lieu mal éclairé des confusions. L'âge du semblable est en train de se refermer sur lui-même. Derrière lui, il ne laisse que des jeux. Des jeux dont les pouvoirs d'enchantement croissent de cette parenté nouvelle de la ressemblance et de l'illusion; partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères; c'est le temps privilégié du trompe l'oeil […] des songes et visions; c'est le temps des sens trompeurs; c'est le temps où les métaphores, les comparaisons et les allégories définissent l'espace poétique du langage (Foucault 1966: 65).

La metáfora se convertía así, en palabras de Francesco Orlando, en el lugar privilegiado del "ritorno del superato" conforme con su teoría freudiana según la cual "la letteratura si nutre di residui ideologici invecchiati", es decir, de una mentalidad epistemológicamente retrasada (1997: 73).

De acuerdo con estas premisas teóricas, que plantean la relación entre realidad y apariencia, encarnada por la metáfora, en términos esencialmente opositivos, quiero apuntar mi atención a "les rapports, sans doute indirects et sous-jacents,"

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

que la poesía barroca, y en particular la de Luis de Góngora, mantiene "avec le positivisme scientifique contemporain" (Rousset 1968: 57). Más precisamente me refiero a la relación entre la poesía gongorina y las ciencias que, a lo largo de los siglos XVI y XVII, se proponen describir los nuevos descubrimientos, tanto en campo geográfico como astronómico, centrándome en las modalidades a través de las cuales el lenguaje metafórico dialoga con estas y de estas se nutre.

Analizaré dos ejemplos textuales en concreto, pertenecientes respectivamente a la *Soledad primera* y al *Panegírico al Duque de Lerma*, que nos brindan la oportunidad fecunda de observar cómo los procedimientos de metaforización de lo visible acuden a la vez a antiguos y nuevos saberes[1]; sin embargo, resulta necesario definir preliminarmente el estatuto de la metáfora gongorina, figura dominante dentro del sistema estilístico del autor y recurso privilegiado para plasmar su propia realidad poética.

A lo largo del siglo pasado, así como en tiempos más cercanos, varios maestros de los estudios gongorinos han ofrecido aportaciones fundamentales sobre este tema. En la célebre conferencia titulada *La imagen poética de don Luis de Góngora,* Federico García Lorca subrayaba uno de los rasgos definitorios de la metáfora gongorina, afirmando que: "La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad" (1986: 230). Es decir, una vista a la vez "sublimada", a la que se le encomienda potenciar las múltiples percepciones que proceden de los distintos ámbitos de la experiencia. Los procedimientos de metaforización suponen siempre una realidad empírica, se originan en las impresiones sensoriales producidas por ella para revestirse con una trama de nuevos referentes y transformarse a través de la combinación de los múltiples planos de la imagen y las nuevas significaciones que se le atribuyen. El producto resultante de la vista potenciada del poeta es una realidad inédita, que, para Lorca, está determinada por "un microscopio en las pupilas" (1986: 228) del poeta.

Al contrario, en la primera mitad del siglo XVII, la extraordinariedad de la transfiguración metafórica de la realidad, esencia de la estética barroca, había sido asimilada a un instrumento distinto de la *nuova scienza*, o sea, el telescopio, cuyo "potere metamorfico", sugiere Battistini, estribaba en el "ingigantire cose piccole e, capovolto, nel rendere microscopici gli oggetti grandi" (2002: 113). Según este estudioso, el telescopio "favorì in poco tempo la sua adozione presso poetiche

1 Los vínculos de la poesía gongorina con "todas las ramas del conocimiento humano: el Derecho, la Geografía, la Historia, la Historia Natural, la Física, etc. Con todo lo conservado de la antigüedad; con casi todo lo nuevamente adquirido" habían sido subrayados por Dámaso Alonso en su estudio capital sobre la lengua poética de Góngora (1978: 333).

che si richiamavano alle tecniche aristoteliche dell'amplificare e dello sminuire, in un gioco di specchi concavi e convessi che si poteva applicare anche alla parola e ai suoi processi di rifrazione retorica. Il cannocchiale, insomma, si comporta proprio come l'ingegno, la prerogativa umana di avvicinare cose lontane" (2002: 113)[2]. En efecto, los tratados del siglo XVII, y en particular *Il cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro, ya habían establecido una relación de proximidad entre los instrumentos de la nueva ciencia y la capacidad de la metáfora para moldear realidades inéditas.

Ahora bien, es posible ampliar el radio de acción de esta proximidad, acudiendo a las modalidades según las cuales se manifiestan los mecanismos de metaforización y la selección de referentes nuevos, convocados para configurar la realidad sensible.

2. "El istmo que al Océano divide": experiencia de la visión y "mecánica imaginativa"

Enrica Cancelliere, en uno de sus estudios dedicados al *Polifemo*, calificaba de científica la imaginación de Góngora, considerándola embebida de un conocimiento profundo de las ciencias exactas, como la matemática y la geometría[3]. A partir de esta connotación, empezamos con el análisis del primero de los dos casos emblemáticos mencionados precedentemente. Por lo que se refiere al primer ejemplo, no son las ciencias exactas las que constituyen el sustrato de la imaginación gongorina, sino la cartografía.

Los versos 425-29 de la *Soledad primera*:

> […] el istmo que al Océano divide,
> y, sierpe de cristal, juntar le impide
> la cabeza, del Norte coronada,

2 Afirma Battistini: "Per l'uomo barocco non esiste differenza sostanziale tra lo scienziato che unifica i fenomeni più svariati sotto un'unica legge omnicomprensiva e il poeta che genera metafore comprimendo in una parola molteplici significati. Per tutte e due le operazioni interviene l'ingegno che, a detta di Matteo Peregrini –autor del tratado *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano* (1636)– consiste in un 'legamento', in una forza che aggrega concetti dopo averne individuato le relazioni occultate nei loro 'geroglifici'" (2002: 136-37).

3 La estudiosa subrayaba la aplicación de estas ciencias en ámbitos artísticos, sosteniendo que "la imaginación científica llega a Góngora por mediación de las artes figurativas" y se muestra en la estructura diegética del epilio, formada por dos marcos y seis planos-secuencia, articulados en trayectorias elípticas "puesto que se desarrollan alrededor de los dos focos que engloban el punto de vista del autor y el de Polifemo" (2004: 20 y 34-35).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

con la que ilustra el Sur cola escamada
de antárticas estrellas (Góngora 2016: 285)

forman parte del discurso sobre las navegaciones que "el político serrano" pronuncia para narrar las grandes hazañas impulsadas por la Codicia y los descubrimientos geográficos. Góngora describe aquí el istmo de Panamá y lo hace insertando un motivo −o más precisamente deberíamos hablar de un paradigma− que aparece en su poesía desde la producción en octosílabos hasta los poemas mayores, o sea, el motivo de la *sierpe de cristal*, utilizado generalmente para describir ríos, cuyo curso se asimila al perfil de una serpiente. La definición de paradigma para designar agrupaciones léxico-semánticas recurrentes en el poema gongorino, ha sido propuesta por Mercedes Blanco, quien precisa que estas expresiones "funcionan como *nudo* en una trama o red que conecta a otros muchos, y no cobra su pleno sentido más que por el emplazamiento que ocupa en esa red"[4]. Sin embargo, en los versos gongorinos, el sintagma "sierpe de cristal" se refiere al océano, al que la lengua de tierra del istmo impide que se unan la cabeza, el Atlántico, con la cola, el océano Pacífico (Góngora 1927: 153). En cuanto cola de la serpiente, el océano Pacífico se viste de escamas particulares, o sea, "las antárticas estrellas" que iluminan el hemisferio austral. *Sierpe, cristal* y *escamas* representan los elementos constitutivos del paradigma que vuelve a aparecer recombinado en la *Soledad segunda* (vv. 314-28) y en el romance "Cuatro o seis desnudos hombros", fechado en 1614. Sin embargo, los referentes elegidos por el poeta en la *Soledad primera* se diferencian de las dos refuncionalizaciones apenas mencionadas, puesto que se desplazan del contexto bucólico que las acoge, tanto en la silva como en el romance, hacia los horizontes desconocidos de los mares que bañan las tierras del Nuevo Mundo[5].

4 "Lo que de novedoso tienen ciertas expresiones densas, codificadas de modo insólito, se compensa por la declinación de esas expresiones *en múltiples variantes*. Gracias a esa redundancia peculiar, el mensaje contiene sus propias reglas de descodificación. Cuando surge por primera vez, la agrupación que en sus ulteriores variaciones quedará fijada como paradigma suele proceder del estímulo de textos anteriores y ofrecer la síntesis de una tradición […]. Parten generalmente de un cultismo semántico, de una alusión mitológica o del calco de algún verso o locución clásicos. Estos paradigmas no sólo producen la impresión de que Góngora inventa una lengua, sino que a partir de ellos se forman estratos profundos de significado" (Blanco 2009: 42 y 43-44). Cfr. también Blanco (2012: 295-313 y 315-40).

5 Una reconstrucción atenta de la presencia de la sierpe de cristal y sus significaciones en la poesía gongorina encuentra lugar en Capllonch (2013: 157-60). Para el análisis que se va desarrollando resultan más pertinentes las reelaboraciones citadas, puesto que en ambas se conservan los tres componentes constitutivos del paradigma. Además, en el romance "Cuatro o seis desnudos hombros",

Volviendo ahora a las palabras de Lorca y a las premisas iniciales en torno a la predominancia de la vista y de la realidad sensible como punto de partida de la elaboración metafórica, ¿cuáles son los puntos de referencia empíricos y experienciales en que se funda la percepción del poeta? Para responder a esta pregunta, hay que retornar al concepto de imaginación científica presentado antes. Al concebir y realizar el discurso sobre las navegaciones, primero Jammes y luego Blanco, han señalado el papel clave desempeñado por las ciencias cartográficas y sus herramientas, los mapas, que van produciéndose abundantemente desde la primera edad moderna, y que según la estudiosa:

> Por la forma en que circunscriben y construyen un territorio, por la selección de los datos y la importancia relativa que les conceden, por la toponimia, por los textos inscritos en el mismo mapa o en sus inmediaciones, por la iconografía de las múltiples figuras que los adornan, los mapas están impregnados de literatura y poblados de "conceptos" o *concetti* poéticos (Blanco 2012a: 339).

Por lo que atañe precisamente a la función de soporte para la imaginación gongorina, la estudiosa advierte que se deberían considerar no las cartas náuticas a gran escala, útiles para "ayudar a los navegantes a fijar su itinerario, a orientarse, a hallar puertos y lugares en que repostar" (Blanco 2012a: 342), sino los grandes mapas murales que se publicaron en los Países Bajos entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII, cuyo centro principal de producción fue la ciudad de Amberes, exactamente la clase de mapas que estaba "impregnada de literatura y poblada de *concetti* poéticos"[6].

A la hora de analizar el fragmento de la *Soledad primera*, tras haberlo vinculado al imaginario cartográfico, puesto que mapas y textos literarios comparten "análogas estructuras semióticas, icónicas y simbólicas" (Blanco 2012a: 342), hay que centrarse primero en la perífrasis empleada por Góngora para designar los dos océanos; para el Atlántico remite al "Mar del Norte", mientras que para el Pacífico elige "Mar del Sur", denominación que le asignó su primer descubridor,

aunque asociada al *topos* del *latet anguis in herba*, la recombinación del paradigma muestra mayores rasgos de contigüidad con respecto a la *Soledad primera*, en virtud de los referentes convocados y la matización cromática que se les atribuye. De hecho, la *sierpe de cristal* aparece en este lugar "vestida/ escamas de rosicler" (Góngora 1998: 318, vv. 45-46), poniendo de manifiesto la elección compartida de la esfera celeste como plano de referencia: en concreto, las luces sonrosadas de la aurora sustituyen al brillo de las "antárticas estrellas".

6 Desde esta ciudad flamenca, el nuevo arte cartográfico se difundió a Alemania, Italia y Francia (Blanco 2012a: 344).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

Núñez de Balboa, al mando de la expedición que cruzó el istmo de norte a sur. Mercedes Blanco ha indicado como soporte verosímil para la creación gongorina el primer mapa del Pacífico realizado por Abraham Ortelius y contenido en su *Theatrum orbis terrarum* (1590). En el mapa aparecen ambas las denominaciones, si bien para el cartógrafo, la correspondiente al "Mar del Zur" tenía que atribuirse al vulgo, mientras que la de "*Maris Atlantici*" estaba acompañada por la especificación "*sive Mar del Nort*". Por lo tanto, la cabeza de la serpiente, dibujada por la imaginación de Góngora, resultaba del "Norte coronada", y tenía la cola salpicada por las islas del Pacífico, que en el mapa se aprecian exactamente como manchas luminosas coloreadas de amarillo y asimilables a las antárticas estrellas de la *Soledad primera*, metaforizadas en escamas brillantes[7].

Ahora bien, aunque el mapa de Ortelius permita visualizar cabeza y cola de la "sierpe de cristal", no proporciona datos útiles que expliquen la metáfora zoomorfa. A este propósito, una vez más Mercedes Blanco ofrece iluminadoras soluciones interpretativas. Remite la presencia de la serpiente, no solo "a la creencia homérica en el 'río Océano' que apresa el mundo en su anillo orbicular y del que proceden todas las aguas" (2012a: 353), sino también a la cosmografía renacentista de los *Nova reperta* del pintor flamenco Van der Straet y más concretamente, a un detalle situado en su portada, donde una figura femenina aprieta en la mano izquierda una serpiente que, al morderse la cola, forma un círculo perfecto, y con la otra mano apunta a una carta de las Américas, en la que los dos océanos aparecen separados. Finalmente, la estudiosa completa la serie de sugerentes propuestas exegéticas, indicando una obra de carácter totalmente distinto y mucho más antigua, los *Hieroglyphica* de Horapolo, a la luz de dos elementos altamente llamativos: en primer lugar, la aparición de una serpiente que se muerde la cola como primer símbolo y, en segundo lugar, el significado que se le asocia: el de universo, cuyas estrellas están representadas por escamas, precisamente como ocurre en los versos gongorinos (Blanco 2012a: 355-56)[8]. Sin embargo, las posibles fuentes mostradas

7 Blanca Periñan propone una interpretación distinta. Vincula la aposición *sierpe de cristal* al istmo y sugiere que podría aludir a "una forma gráfico-visual del istmo mismo en los mapas de la época". Sigue la estudiosa sosteniendo que, "si aceptamos que el istmo es por su estrechez sinuosa una sierpe, la *cabeza* −del océano y no de la sierpe− sería un modo legítimo de indicar su principio, es decir, la parte más boreal, la que tiene encima la estrella Polar (*del Norte coronada*); y la *cola* por lo tanto indicaría su final por el Sur o extremidad austral [...]. Esa cola del océano es *escamada* por tener allí, en su extremidad austral, la constelación del Capricornio, animal cuyo cuerpo es de cabra pero su *cola* de pez" (1997: 51).

8 Ya Spitzer había identificado, con respecto a los versos 425-29, la presencia de dos tradiciones: "la concepción homérica del océano que rodea a la tierra y una concepción metafísica de la unidad-totalidad, [...] particularmente difundida en la literatura helenística"; tradiciones mezcladas y uni-

se revelan insuficientes para motivar la existencia de un obstáculo (el istmo de Panamá) que impide a la serpiente juntar la cabeza con la cola, respectivamente océano Atlántico y Pacífico. La imagen construida por Góngora deja, por tanto, suponer que se formó a partir de la visión concreta de un mapa del orbe terrestre. Pues, para transfigurar poéticamente las hazañas de los descubridores del Nuevo Mundo, Góngora recurre al mismo tiempo tanto a procedimientos consuetos de su praxis creativa, a la hora de acudir a una constelación semántica concreta, la de la *sierpe de cristal*, ya variamente modelada en sus poemas, como al empleo de las herramientas más avanzadas de la ciencia cartográfica, mapas que participaron en la representación y significación de mundos nuevos que iban progresivamente desvelándose. Estos documentos proporcionan datos concretos, evidencias, que sustentan y potencian la capacidad imaginativa, y contribuyen a que se mantenga íntegra la relación entre imaginación y percepción sensible, aunque mediada por una representación de la realidad, tanto concreta como abstracta, con el objetivo de acortar la distancia de tierras desconocidas e incognoscibles. Una visión dinámica se ofrece, así, como fruto fecundo del encuentro de dos distintas modalidades de construcción metafórica, cuya síntesis evoca las modernas técnicas cinematográficas de la panorámica aérea y "testimonia […] un modo diverso di guardare al mondo e alla sua rappresentazione che si traduce, nei testi letterari, nella sperimentazione di una doppia figuralità: usare le figure della cartografia per arricchire le figure del linguaggio, l'*ornatus*" (Gallo 2020: 215). El arte cartográfico se convierte, en nuestro caso específico, en el "agente sublimante" que abre los confines de una nueva realidad.

El reconocimiento de una "doppia figuralità", que la poesía gongorina acoge en sus metáforas en múltiples grados, nos lleva a la noción de *referencia desdoblada*, que, para Paul Ricoeur, reescribe las relaciones entre metáfora y realidad (2001: 287-336). Los procedimientos de metaforización poética, característicos del discurso literario, suponen la *epoché* de la referencia ordinaria o "de primer grado" en favor de una referencia de "segundo grado" que determina la "irrupción […] de otro concepto de verdad distinto del de verdad-verificación, correlativo de nuestro concepto ordinario de realidad" (Ricouer 2001: 403). La búsqueda y la conquista de otra referencia permite justificar tanto la pretensión de la metáfora de referirse al mundo, como la noción de una verdad metafórica, dotada de una naturaleza dinámica, tensional, marcada por la pluralidad y la contingencia (Contini 2020: 139). Sin embargo, la adquisición de una verdad metafórica per-

das por Góngora en la imagen de la serpiente que se muerde la cola, probablemente atribuible a algún emblema y ciertamente "signo alquimista de la totalidad mística para significar la unidad de los mares" (1940: 166).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

manece estrechamente vinculada al acto intelectivo del "ver como", es decir, al acto-experiencia de carácter intuivo, que mantiene unidos el sentido y la imagen. El "ver como" "ordena el flujo sensorial, el despliegue icónico", delinea el radio de acción de la imagen, limita su libertad. Además de este papel de puente entre lo verbal y lo casi-visual, el "ver como" realiza otra función de mediación (Ricoeur 2001: 282- 83) y entraña la tensión entre sentido metafórico y literal, inherente a la función relacional de la cópula; entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza. Para esclarecer esta tensión, incorporada en la fuerza lógica del verbo ser, es necesario hacer aparecer un "no es", implicado en la interpretación literal imposible, pero presente como filigrana en el "es" metafórico. La tensión sería entre un "es" y un "no es", entre el "es" de determinación y el "es" de equivalencia, característica del proceso metafórico[9] (Ricoeur 2001: 326-27), que siempre procede de una experiencia visual, del "ver como": la metáfora viva funciona como una imagen y en virtud de esta naturaleza doble, lingüística y visiva al mismo tiempo, hace posible el desdoblamiento de la referencia (Martinengo 2014: 40) y la conquista de la verdad metafórica[10]. La nueva perspectiva referencial surge sobre las ruinas de la referencia literal, e instituye una nueva pertinencia semántica.

Ahora bien, tras haber penetrado en los mecanismos de la metáfora viva, se puede apreciar con más nitidez la complejidad de la praxis creativa de Góngora. La metaforización del océano en sierpe de cristal y la visualización del istmo como obstáculo para el acto de juntar cabeza y cola incrementa los grados referenciales, a la hora de desplegar un nuevo plano de referencia, constituido por una representación de la realidad −los documentos cartográficos que hemos indicado como probables soportes para la imaginación del poeta− que se inserta entre la referencia de "primer grado" y la de "segundo", problematizando también el concepto de verdad metafórica, considerado como desvinculado del de verdad-verificación. Sin embargo, dicho esto, no se quiere afirmar que la imagen poética elaborada por Góngora cuestione las propias reglas del lenguaje metafórico, que siguen perfectamente operantes, sino que, en este caso específico, se reduce el alejamiento de la referencia de "primer grado" (típica del discurso científico-descriptivo), puesto que la vista del poeta emplea elementos materiales que favorecen el "ver como" y actúan como puntos de partida para urdir la trama metafórica. Si bien no se puede reconocer al documento cartográfico, a todos los efectos, carácter de verdad científica, resulta sumamente significativo el rol de mediación para acercar

9 Las definiciones de determinación y equivalencia se remiten a la *Rhétorique générale* (1970: 114-15).

10 "La paradoja consiste en que no hay otra forma de hacer justicia a la noción de verdad metafórica sino incluir el aspecto crítico del "no es" (literalmente) en la vehemencia ontológica del "es" (metafóricamente)" (Ricoeur 2001: 336).

una realidad que, de otra forma, resultaría inalcanzable y, al proporcionar datos, imágenes, conceptos, hacer posible la "sensata esperienza"[11].

3. "Émulo su esplendor del firmamento": la plusvalía de una metáfora astronómica

Paul Ricoeur le reconocía a la metáfora viva otra función peculiar: la heurística, es decir, la capacidad de "inventar" nuevos mundos, apelando a la doble acepción que este verbo posee de descubrir y crear. El segundo caso emblemático, que se presentó al comienzo de este artículo, nos brinda ahora la ocasión concreta de reflexionar sobre este aspecto en relación con la metáfora gongorina y sus conexiones con los saberes científicos, en especial con los atronómicos, que entre los siglos XVI y XVII revolucionaron la manera de concebir el cosmos. El eje de la reflexión sigue siendo la imaginación científica de Góngora que se despliega en grado sumo en una octava del *Panegírico al duque de Lerma*, la LXV. La parcela textual que nos interesa forma parte de la sección del poema destinada a la narración de las fiestas que se celebraron en honor del nacimiento del infante Felipe IV en Valladolid, entre los meses de mayo y junio de 1605. Góngora, al elegir el género panegírico, decide valerse de un patrón de ascendencia clásica, propio de la antigüedad tardía, que le proporcione las pautas adecuadas para la estructuración de un discurso con un elevado estilo heroico-encomiástico[12]. En las octavas dedicadas a las celebraciones que tuvieron lugar en la corte, Góngora recurre a densas perífrasis mitológicas y astronómicas para describir tanto el espectáculo de fuegos artificiales, como las corridas y los bailes que se organizaron en aquella ocasión. La estrofa que se va a analizar se articula alrededor de una elaborada metáfora que se caracteriza, según el juicio de Salcedo Coronel, uno de los más agudos comentaristas de Góngora, por una "obscurissima breuedad":

Apenas confundió la sombra fría
nuestro horizonte, que el salón brillante
515 nuevo epiciclo al gran rubí del día,

11 Cfr. Galilei 2012: 42-43.

12 En los últimos años, el género literario del panegírico ha constituido el eje de un interés intenso y fructífero, por lo que ha recibido aportaciones fundamentales y definitivas sobre sus características distintivas y modelos. Se señalan, en particular, dos volúmenes colectivos, el primero dedicado al propio Duque de Lerma (Matas Caballero *et al.* eds. 2011), y uno más reciente, a las artes del elogio (Ponce Cárdenas ed. 2017).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

y de la noche dio al mayor diamante;
por láctea después segunda vía
un orbe desató y otro, sonante,
astros de plata, que en lucientes giros
batieron con alterno pie zafiros (Góngora 2000: 494).

Góngora está describiendo el evento final de un intenso día festivo, el baile con el que concluyó. Dejo que sean las palabras de Dámaso Alonso a disipar la "obscurísima brevedad" de estos versos:

> Apenas la sombra fría oscureció nuestro horizonte, cuando el brillante salón de palacio sirvió de nuevo epiciclo para el sol (gran rubí del día) y para la luna (el mayor diamante de la noche), es decir, para el rey y la reina, que asistieron a la fiesta. Después, por una como nueva o segunda vía láctea (por una especie de nube artificial que había sido fabricada al efecto), dos coros que iban cantando alternadamente, como dos orbes sonantes, iban enviando, como astros de plata, caballeros y damas que bajaban en la nube, y que danzaron, dando vueltas, como si con alterno pie pisaran el azul zafiro del cielo (Alonso 1984: 502).

Para esta densa concatenación de metáforas que brotan una dentro de la otra, Góngora apela a sus conocimientos astronómicos. El empleo de una terminología exacta invita a trascender el puro mecanismo de transfiguración metafórica. ¿A cuáles de los dos sistemas cosmográficos todavía vigentes en la época se está refiriendo el poeta? Es notorio que las primeras décadas del siglo XVII constituyeron un momento crucial para la afirmación del sistema heliocéntrico en detrimento del aristotélico-ptolemaico. La revolución copernicana se estaba desarrollando y Galilei, en el momento de la composición del *Panegírico* gongorino, ya había publicado el *Sidereus Nuncius* y la *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari*, que vieron la luz respectivamente en 1610 y 1616. Fueron obras que aportaron pruebas decisivas en favor de la hipótesis heliocéntrica, expuesta por el astrónomo Nicolás Copérnico hacia la mitad del siglo anterior. Sus teorías, junto con las de Kepler y Galilei, que se consideran el desarrollo de las del científico polaco, redefinieron la comprensión del universo. Cabe precisar que desde 1561 la Universidad de Salamanca, caso único en toda Europa, había incorporado en sus estatutos la enseñanza de las teorías copernicanas (López Piñero 1979: 185)[13]. Sin embargo,

13 Sobre la recepción de las teorías astronómicas copernicanas y su difusión cfr. García Santo-Tomás 2015.

la oscilación entre los dos sistemas cosmográficos siguió viva durante toda la primera mitad del siglo XVII.

La octava gongorina se coloca precisamente en este marco, acogiendo tanto elementos que remiten más propiamente al sistema aristotélico-ptolemaico, como al heliocéntrico. El término que remite, sin duda alguna, a la teoría aristotélico-ptolemaica es epiciclo. Elaborado por Aristóteles y Claudio Ptolomeo, fue a lo largo de muchos siglos el sistema cosmográfico de referencia absoluta. La propuesta avanzada originalmente por Eudoxo de Cnido, en el tratado *De Caelo*, fue perfeccionada por el estagirita e implicó la definición consiguiente de los conceptos de epiciclo y ecuante. De acuerdo con la teoría ptolemaica, la Tierra se halla inmóvil en el centro del universo, mientras que los cuerpos celestes se supone que se mueven en pequeños círculos, llamados epiciclos, que a su vez describen otro círculo con movimiento uniforme alrededor de la Tierra, llamado deferente. Los versos gongorinos, además de la densa figuralidad, presentan concretas dificultades interpretativas respecto al uso apropiado del término epiciclo y la adecuada construcción de la metáfora astronómica. En la primera semiestrofa, en concreto, la imaginación poética de Góngora visualiza el suntuoso salón de baile, en presencia de los reyes, respectivamente Sol y Luna, como un "nuevo epiciclo" que los acoge. La primera impropiedad cometida por Góngora reside en atribuir la descripción de un epiciclo al Sol y a la Luna, puesto que el sistema aristotélico-ptolemaico no asignaba el movimiento en círculos pequeños −recuérdese la definición proporcionada poco antes− a estos dos astros.

Salcedo Coronel ofrece una explicación posible, diciendo que el poeta:

> En esta metafora descriue la asistencia de nuestros Reyes, a quien llama Sol, y Luna. Dize, que el Salon fue Epiciclo suyo; porque como aduertimos [...] es entre los Astronomos vn Circulo, ò Esfera pequeña, embebida en lo gruesso, ò profundo de eccentrico; de suerte, que puede cerca de su proprio centro, ser lleuada alrededor. Ptolomeo [...] le llama Orbe, que rebuelue la Estrella, o Planeta; aludie*n*do, pues, a esto, haze nuestro don Luis Epiciclo al Salon, como a vna breue parte, que se incluye dentro de los circulos que comprehenden estos dos nobilissimos Planetas de nuestro Imperio Castellano. Bien que nuestro Poeta en esta metafora es digno de ce*n*sura, respecto de auer faltado a la propriedad y semeja*n*ça; porq*ue* el Sol no tiene Epiciclo, como saben los Astronomos. [...] Bien me persuado, q*ue* no ignorò D*on* L*uis* esta doctrina; pero como el Epiciclo es vn Orbe pequeño en que se detienen los Planetas: y nuestro Rey, Sol de tan dilatada Monarquia, estuuo detenido en aquel breue espacio, se valio de igual metafora (Salcedo Coronel 1648: 526-27).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

Para articular su interpretación y consecuente censura, también el comentarista necesita acudir a sus conocimientos científicos, aunque insuficientes, y utilizar los términos propios de la cosmografía aristotélico-ptolemaica. Nos proporciona las definiciones correctas de epiciclo y deferente "vn circulo, ò Esfera pequeña, embebida en lo gruesso, ò profundo de eccentrico; de suerte, que puede cerca de su proprio centro, ser lleuada alrededor", especificando con exactitud que para los astrónomos el Sol no requería epiciclo. La censura de Salcedo hace hincapié en este preciso argumento, con respecto al cual los versos gongorinos carecen, a su juicio, de propiedad y semejanza, e intenta, de alguna forma, encontrar una justificación para nuestro poeta. Sin embargo, la explicación propuesta se revela poco convincente y excesivamente simplificadora. Salcedo, por un lado, da por sólidos los conocimientos científicos de Góngora; por el otro, neutraliza los conceptos de propiedad y semejanza en correspondencia con los sistemas cosmográficos de posible referencia y desplaza los términos de la cuestión del plano epistemológico al puramente retórico-lingüístico. Se centra exclusivamente en la coherencia del término epiciclo y de su asimilación al salón real, por lo que termina desvalorizando la metáfora gongorina y su potencia de transfiguración. De esta manera, llega a la conclusión de que, así como los planetas están constantemente ocupados en la descripción de estos orbes pequeños, los epiciclos, análogamente, durante la noche de la celebración, el rey Felipe III permaneció por un tiempo en un "breve" espacio, el salón de baile: es este el rasgo de pertinencia que legitima su conversión en una suerte de epiciclo.

En realidad, a pesar de la presencia de un término clave en la cosmografía aristotélico-ptolemaica, la configuración del microcosmos gongorino parece del todo congrüente con el sistema heliocéntrico, puesto que, desde el principio, identifica su eje central con el rey/Sol. Huelga decir que la asimilación del *laudandus* con el astro solar presenta una larguísima tradición y es ingrediente distintivo del género epidíctico. Sin embargo, insertada en este preciso contexto y a esta altura cronológica, adquiere una pregnancia semántica digna de reflexión.

En definitiva, Góngora manifiesta, en esta octava, su adhesión a la teoría copernicana y el empleo del término epiciclo no constituye un elemento obstativo. De hecho, el propio Copérnico en su *De revolutionibus orbium caelestium* (1543) sigue adoptando el sistema de descripción de los movimientos planetarios según epiciclos y deferentes, que para el astrónomo polaco conservan las definiciones que se les atribuía en el sistema aristotélico-ptolemaico. La diferencia sustancial es que ahora epiciclos y deferentes se describen alrededor del Sol, argumento que confuta rotundamente la propuesta interpretativa de Salcedo Coronel. Sin embargo, aunque se detecta todavía en el uso del término epiciclo un cierto ca-

rácter de impropiedad científica, se puede excluir que sea debido al conocimiento inexacto de las teorías aristotélico-ptolemaicas. Sería posible explicarlo con el uso metonímico que Góngora hace del término epiciclo y revaluar de alguna forma la estrategia defensiva adoptada por Salcedo Coronel que −como se decía− desplazaba los términos exegéticos al plano retórico-lingüístico. Conceptualmente, resulta más verosímil que la "vista sublimada" de Góngora esté transfigurando el "salón brillante" en una órbita amplia alrededor del Sol/rey −que conforme con la teoría copernicana sigue llamándose deferente−, que no en los círculos menores que cada planeta describe alrededor de un centro que se mueve en el deferente[14].

14 El término epiciclo aparece también en el soneto epicédico "Aljófares risueños de Albïela" de 1621, dedicado a la muerte de una dama portuguesa y a su catasterismo (Góngora 2019: 1458-62). La composición muestra una afinidad significativa con la octava LXV, en particular con respecto a los cuartetos. El primero retrata a la joven al danzar con "blanco alterno pie" al son de las aguas del torrente Albiela, y compara estas últimas con una "undosa de cristal, dulce vihuela" (v. 4) que, en el verso siguiente y, a causa de la muerte de la dama, se convierte en "instrumento...de lágrimas" (v. 5). En el segundo cuarteto, la joven, transformada en astro, se desplaza del escenario bucólico a la esfera celeste donde describe ahora su "epiciclo" y "de donde nos avisa/ que rayos ciñe, que zafiros pisa,/ que, sin moverse, en plumas de oro vuela" (vv. 6-8). La afinidad significativa entre los dos fragmentos textuales, por tanto, encuentra respaldo concreto en la elección compartida del sintagma "alterno pie" para designar la danza, en el empleo del término epiciclo y en la presencia de los zafiros celestes, respectivamente batidos en la octava del *Panegírico* y pisados en el soneto. En realidad, en el segundo cuarteto, donde la ambientación común y las coincidencias lexicales apuntarían a una mayor proximidad a la octava, se observan divergencias relevantes. En primer lugar, no se detectan alusiones al acto de la danza, ni a la música de las esferas, protagonistas de la transfiguración metafórica del sarao cortesano; más bien Góngora, al precisar que la difunta "sin moverse, en plumas de oro vuela", anula para ella cualquier movimiento voluntario y marca la diferencia con el primer cuarteto, impregnado de dinamismo y alegría vital. La expresión oximorónica puede explicarse en virtud de la nueva condición de la joven, la cual, convertida en astro, resulta ahora naturalmente involucrada en la descripción de un epiciclo. Lo sugiere Salcedo Coronel cuando afirma que: "Atendió don Luis al mouimiento que referimos del Epiciclo: y assi aduierte, que estando en él, buela sin mouerse en plumas de oro" (1644: 773). El comentarista alude aquí a una nota elaborada precedentemente en correspondencia con los versos 5 y 6 y, más en concreto, para el término epiciclo. Se trata de una densa explicación de carácter científico, donde se encuentra la definición del epiciclo como "vn pequeño circulo, que descriue con el mouimiento de su cuerpo el Planeta", y a continuación una docta cita, tomada del comentario del astrónomo jesuita Cristóbal Clavio al *De Sphera mundi* de Sacrobosco. Sin embargo, al concluir su nota, Salcedo, en lugar de reconocerle su propio significado científico −como hará en la nota siguiente−, atribuye al término epiciclo valor de sinécdoque puesto que, a su juicio, "puso don Luis Epiciclo por toda la Region celeste" (1644: 772-73). Una vez más el término epiciclo se ofrece a lecturas dúplices y sobre todo se muestra susceptible de una interpretación fundada en la relación de contigüidad entre dos realidades diferentes, pero lógicamente o físicamente ligadas (epiciclo/deferente y epiciclo/región celeste). En el caso concreto del soneto gongorino, y de acuerdo con el análisis global del segundo cuarteto, resulta congruente valorar el empleo del término epiciclo como propio y conforme con su exacta definición científica.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

Además, esta interpretación encuentra respaldo en el fin exquisitamente encomiástico del *Panegírico* y en la función fundamental que el duque de Lerma asignó a la danza a lo largo de su valimiento[15]. El sarao celebrado el 16 junio de 1605 representó, en palabras de un testimonio anónimo, el "acto de mayor majestad y grandeza que jamás se ha visto ni puede ver en corte de ningún príncipe del mundo" (Alonso Cortés 1916: 57). Góngora decidió destacarlo en su diseño encomiástico puesto que se trataba de una "pieza clave" de la estrategia política de la magnificencia (d'Artois 2020: 519) llevada a cabo por el duque. Más bien, dentro de este diseño ocupa un espacio decisivo la construcción del salón palaciego, que en la estrofa LVIII del *Panegírico*, el propio Góngora no solo atribuye al valido, sino que presenta ya en función de su papel estratégico con la finalidad de las celebraciones por el bautismo del infante, y bajo el signo de la emulación con la esfera celeste y su brillo:

> Señas dando festivas del contento
> universal, el duque las futuras
> al primero previene, sacramento,
> que del Jordán lavó aun las ondas puras:
> émulo su esplendor del firmamento,
> si piedras no, lucientes, luces duras
> construyeron salón, cual ya dio Atenas,
> cual ya Roma teatro dio a sus scenas (Góngora 2000: 492).

Volvamos, pues, a los versos iniciales de la octava LXV que impulsaron nuestras reflexiones sobre el empleo del término epiciclo. En virtud del papel privilegiado y de la suntuosidad que se le ha reconocido al salón real, se corrobora la idea de que Góngora no quiso conscientemente asimilarlo a un círculo pequeño. Adquiere, pues, mayor sentido, y aun más dentro de la perspectiva laudatoria y ennoblecedora del poema, que el poeta recurriera a un uso metonímico del término, según lo argumentado anteriormente.

La metáfora astronómica continúa en la segunda semiestrofa de la octava gongorina; se enriquece notablemente de elementos celestes y aumenta su índice de figuralidad. *Vía Láctea, orbe, astros, giros, zafiros* asignan profundidad dimensional, plasticidad e intensidad luminosa al microcosmos gongorino. La refinada

15 "Durante el reinado de Felipe III, la danza, como otros tantos entretenimientos, forma parte del dispositivo interrelacional que vertebra la relación dinámica entre el valido y el monarca: sea como partícipe, sea como organizador de máscaras y bailes, Lerma cultiva, entre otras cosas, el gusto del monarca por la danza, congraciándose así favores" (d'Artois 2020: 511).

composición cromática se basa en el remarcado contraste entre las tonalidades oscuras y claras que irradian en la octava entera. En la primera semiestrofa se distribuye simétricamente, contraponiendo, primero la brillantez del salón a la profunda y fría oscuridad de la noche, para luego resaltar el resplandor de la Luna incorporándola en la perífrasis "de la noche…mayor diamante", mientras que el fulgor del Sol se despide en toda plenitud. La marca cromática de la segunda semiestrofa deja prevalecer el candor de la nueva Vía Láctea y los reflejos argénteos de los astros que describen órbitas lucientes, degradando las oscuridades del firmamento en azules intensos. Los efectos cromáticos que permean la entera octava se suman a la consistencia matérica y acústica de la trabazón poética gongorina, conseguida a través de la puntual metaforización de los participantes en el sarao en piedras preciosas. De hecho, el cortejo de músicos y el de los caballeros y damas que tomaron parte en el baile se transfigura respectivamente en orbes sonantes y astros de plata, retratados mientras voltean "con alterno pie". La escena elaborada por Góngora muestra toda su extraordinaria capacidad visionaria que los lectores del siglo XXI pueden apreciar sin dificultad alguna recurriendo con la mente a las instatáneas de nebulosas y galaxias, que ofrecen la ciencia astronómica actual y las más avanzadas tecnologías a su servicio. Sin embargo, colocarla en la segunda década del siglo XVII, le restituye totalmente la potencia de la vista gongorina. De nuevo, es necesario que nos preguntemos si, incluso en esta ocasión, intervino para nutrir y dar sostén a la imaginación de Góngora. Por un lado, las relaciones debidas a la enorme resonancia y la magnificencia que tuvo el sarao pudieron ejercer esta mediación[16]. Por otro, la "sensata esperienza" pudo

16 Por la suntuosidad de las celebraciones y la importancia histórica de los acontecimientos, se produjeron diversas relaciones. Especialmente, contamos con un testigo de vista, Pinheiro da Veiga, y una relación manuscrita titulada *Sarao que sus Magestades hiçieron en palaçio... á los diez y seis del mes de junio, año 1605*, de la cual −nos advierte Carreira (2011: 119)− "circularían copias y extractos que aún utilizaba Pellicer en su *Lecciones solemnes*" (1630: 703-09). Emergen copiosos detalles sobre la imponente arquitectura de la sala y su asombrosa iluminación "con que estaba tan clara como el día" (Alonso Cortés ed. 1916: 98); y los adornos riquísimos y brillantes (Cfr. Ferrer Valls 2019). La narración pormenorizada del sarao se detiene en cada uno de sus momentos: la apertura encomendada a la voz de la Fama, figura alegórica seguida por una serie de coros; el primer baile que acompaña la llegada en el carro de las Virtudes de la infanta Ana, rodeada por otras tantas figuras femeninas convocadas para significar el complejo aparato alegórico predispuesto para la ocasión. Luego, la atención se centra en un detalle sumamente interesante: el momento en que se desvela un "hermoso, resplandeciente y transparente cielo, y dentro dél catorce héroes y catorce ninfas con antorchas encendidas […]" (Alonso Cortés ed. 1916: 104). A continuación, "desde que los referidos héroes y ninfas se mostraron en el cielo" (105), dos coros inician a cantar alternadamente y, luego, "apareciendo en aquel resplandeciente cielo, una nube, se vía que poco á poco iba bajando, con dos héroes y dos ninfas, que en llegando á tierra los despedía de sí, y se volvía á subir, y ellos

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

conseguirse a través de la observación directa, hipótesis que, sin embargo, parece inevitablemente perjudicada por la distancia sideral que afecta a los propios objetos de observación, en particular la Vía Láctea[17]. Un dato significativo es que, antes del *Panegírico*, que como se recordará fue compuesto en 1617, la poesía gongorina nunca había acogido referencias a la galaxia a la que pertenece nuestro sistema solar. Si bien, en 1610, Galileo Galilei en su *Sidereus Nuncius,* con la certeza de la "sensata esperienza" obtenida gracias a aquel poderoso instrumento que fue el telescopio, proporcionaba una descripción inédita de la "*innumerarum Stellarum coacervatim consitarum congeries*", de *"lacteus ille candor, veluti albicantis nubis*", formada por "*Stellularum mirum in modum consitarum greges*" (Galilei 1993: 128-29), las cuales**,** demasiado lejanas para ser observadas, producían, con el entretejerse de sus rayos, aquel candor, emanado en los versos por los términos *láctea*, *plata*, *lucientes*. Los objetos de la "nuova scienza" galileiana se convierten en los protagonistas de la metáfora gongorina y se hacen más cercanos, aunque los estudios del científico italiano tendrán que esperar todavía la segunda mitad del siglo XVII para difundirse en España (García-Tomás 2015: 61-99)[18]. Por supuesto, el conocimiento de la Vía Láctea pudo llegar a Góngora por uno de los caminos al que más recurría el poeta, la tradición literaria clásica y, muy probablemente, a través de uno de sus autores predilectos: Ovidio, quien, en el primer libro de las *Metamorfosis*, le dedica unos versos: "*est via sublimis, caelo manifesta sereno*; / *Lactea nomen habet, candore notabilis ipso*" (vv. 168-69), describiéndola como el camino por donde tienen que pasar los dioses para llegar al Olimpo. La inserción compartida en un contexto protagonizado por seres poderosos se revela sumamente llamativa; sin embargo, la riqueza de la imagen elaborada por Góngora excluye a Ovidio como única fuente.

El análisis detenido de la octava gongorina consiente ya retomar el concepto de metáfora viva presentado al comienzo y donde, al mismo tiempo, se le ha reconocido una manifiesta función heurística, o sea, la capacidad de descubrir y crear

con sus hachas salían danzando […]. Esta danza duró gran rato, con diversas mudanzas y artificios; unas veces danzando en cuadro, otras en círculo, unas juntas y otras divididas, con universal gusto de todos" (Alonso Cortés ed. 1916: 106-07).

17 Es oportuno recordar que los telescopios eran todavía instrumentos imperfectos, incluso los prototipos realizados por Galilei puesto que presentaban importantes problemas de resolución debidos a la fuerte aberración esférica y cromática, y a la visualización de un campo muy limitado.

18 Tanto en la obra de Góngora como en la literatura barroca coeva la presencia de elementos novedosos atribuibles a los logros de la "nueva ciencia" se debe considerar como significativo testimonio de la curiosidad muy activa de los intelectuales de la época, así como de una "cierta expectación" que los nuevos descubrimientos generaron a lo largo del siglo XVII (García-Tomás 2015: 126).

nuevos mundos, o expresado en una única palabra: inventar. En el microcosmos gongorino esta función se revela en sumo grado. El poeta cordobés, a partir de una ocasión concreta, la del sarao organizado en el palacio real, acoge las sugerencias sensoriales, visivas y acústicas, del gran evento y las transfigura creando una realidad nueva. Sin embargo, en este caso particular, elegir la esfera celeste como nuevo cmpo de referencia permite conseguir efectos inventivos sorprendentes. Paradójicamente, al huir de la realidad, Góngora se le acerca más que nunca. Los "designativos metafóricos" que, según Alonso, en la lengua poética gongorina ponen "constantemente una barrera irreal entre la mente y el objeto" (1978: 300) logran con desplegar un fragmento de universo, que con tal viveza los ojos humanos percibirán solo gracias a los instrumentos tecnológicos del futuro. Los ojos "antiguos y sabios" (Alonso 1978: 298) de Góngora buscan sus soportes en la agudeza de su propio ingenio, creando y a la vez descubriendo, mejor dicho, inventando realidades inéditas. A través de la metáfora viva, el lenguaje poético muestra su carácter de "'plusvalía' semántica, su poder de apertura hacia nuevos aspectos, nuevas dimensiones, nuevos horizontes de la significación" (Ricoeur 2001: 330) y de la realidad.

4. Hacia una extensión del concepto de "imaginación científica"

Max Black en *Models and Metaphors* expone su tesis fundamental sobre la metáfora, la cual juega en el lenguaje poético el mismo papel que el modelo para el lenguaje científico, respecto a la relación con lo real (1962: 219-43). Los une el valor heurístico, compartido por ambos. Ricoeur se adhiere a esta tesis desde la perspectiva de la metáfora viva, y afirma que, respecto a su funcionamiento, se ajusta exactamente a la categoría de los modelos teóricos: estos introducen un lenguaje nuevo que, por medio de la ficción, "intenta romper una interpretación inadecuada y abrir el camino a otra más apropiada" (Ricoeur 2001: 316). El modelo es esencialmente un instrumento de re-descripción, que no pertenece a la lógica de la prueba, sino a la del descubrimiento; lo que implica que el recurso a la imaginación científica no indica un sometimiento de la razón, sino la posibilidad de ver conexiones nuevas a través del "*transfert* di un vocabolario" (Contini 2020: 141): las cosas mismas son "vistas como" el modelo las describe. El paso que nos lleva a la concepción de los modelos desvela rasgos nuevos de la metáfora y requiere una precisión necesaria: el modelo que corresponde a la vertiente del lenguaje poético no es el simple enunciado metafórico, sino la red compleja de enunciados metafóricos que puede ser definida *metáfora continuada*. Pues, la "des-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

plegabilidad sistemática" del modelo tiene su equivalente en las metáforas que se estructuran en red y cuentan con el poder paradigmático de sus interconexiones.

Teorizar la metáfora viva en estos precisos términos nos reconduce al concepto de paradigma adoptado para explicar el funcionamiento de la metáfora gongorina. Al retomar los elementos definitorios presentados antes, como la recursividad, el actuar como "nudo en una trama o red", la declinación en múltiples variantes, la constitución de propias reglas de descodificación en virtud de la "invención de una lengua", se nos muestran los rasgos de "desplegabilidad sistemática" del modelo científico de carácter teórico. Es el idiolecto de Góngora el que vehicula "a systematic repertoire of ideas by means of which a given thinker describes, by analogical extension, some domain to which those ideas do not immediately and literally apply" (Black 1962: 241), donde el dispositivo metafórico, o aún mejor el paradigma funciona como "submerged model operating in a writer's thought" (Black 1962: 239), al que se puede acceder por medio de la serie de las palabras-clave del autor y que se identifican con los constituyentes del paradigma. La imaginación científica de Góngora, por tanto, se enriquece con un nuevo sentido y desvela una faceta doble.

En cuanto a la metáfora de la *sierpe de cristal*, resulta necesario añadir algunas reflexiones oportunas. Además de la sustancia "científica" que le proporciona su relación con la ciencia cartográfica y el consiguiente incremento de la *visio* obtenido por medio de la multiplicación de los planos referenciales implicados en el procedimiento metafórico, se le puede atribuir ahora, en calidad de paradigma, el funcionamiento científico específico del modelo y su capacidad de re-descripción ficcional de lo real para la consecución de un aumento cognoscitivo, un "aumento de mundo" (Salinas 1983: 334). La fuerza heurística del dispositivo metafórico se manifiesta combinada de manera ejemplar con su potencia creativa en el segundo fragmento textual analizado, la octava LXV del *Panegírico al duque de Lerma*. La capacidad de la metáfora de crear y descubrir al mismo tiempo mundos nuevos adquiere aquí un carácter de evidencia científica inesperado. Ni siquiera el genio visionario de Góngora pudo llegar a pensar que estuviera sacando, en aquel entonces, una instatánea del universo.

Al principio de este artículo, presentamos el "ver como" como "occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lieu mal éclairé des confusions". En la metáfora viva el error se convierte en "error categorial calculado" (Ricoeur 2001: 261), condición necesaria para la nueva producción de sentido, para establecer las nuevas fronteras del conocimiento: "precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva" (Ricoeur 2001: 302). El propio Orlando, sin embargo, para retomar las sugerencias originarias de nuestras

reflexiones, hablaba de "delirio orgoglioso di innovazione" (1997: 76), con el propósito de hallar el contrapunto positivo del éxito que la metáfora, ya deslegitimada ontológicamente y epistemólogicamente, sigue manteniendo en plena revolución científica. Un éxito que seguía buscando en el plano de la originalidad literaria.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, se puede proponer una nueva interpretación de esta fascinante expresión e intentar extenderla a la metáfora viva, recuperando el significado etimológico del término delirio. El sustantivo delirio, se define por supuesto como acción y efecto de delirar. Deriva del latín *delirare*, que está compuesto por *de* (salir de/ alejarse) y lira (surco). Literalmente designa, pues, el hecho de salir de un camino trazado. Y la metáfora viva actúa precisamente de esta manera: nace de un error categorial, desdobla el campo referencial, descubre y crea, inventa nuevos mundos. Por tanto, la innovación que la metáfora consigue hay que medirla no solo en el plano retórico-figural, sino especialmente en el plano semántico y, como hemos observado gracias a la poesía gongorina, también en su apreciable sustancia científica, tanto cuando funciona como instrumento heurístico asimilable al modelo teórico, como cuando se relaciona con los saberes científicos coevos, remodelándose sobre la base del principio de equivalencia.

Para concluir, el procedimiento de metaforización con grados plúrimos busca apoyo en el dato sensible, que se revela ontologicámente insuficiente y necesita la contribución de la imaginación para ser elaborado poéticamente. Los dos fragmantos textuales analizados nos han permitido mostrar la función de sustrato que las ciencias desempeñan con respecto a los mecanismos de transfiguración poética donde la metáfora se convierte en vanguardia más allá de la apariencia de las cosas, en busca de correlaciones más profundas en la estructura de lo visible. De la "sierpe de cristal" a la nueva Vía Láctea con concento de esferas celestes, la realidad en los ojos y en las manos del genio poético, adquiere nuevo e intensificado dinamismo, se enriquece con una pluridimensionalidad conseguida por la superposición de elementos en un determinado contexto real. Este efecto es distintivo de la realidad aumentada, técnica moderna de realidad virtual, que se puede describir como la representación de una realidad alterada, donde a la realidad percibida por los sentidos, se superponen informaciones artificiales y virtuales, produciendo sistemas integrados de datos. El genio creativo de Góngora, adelantado a su tiempo, construye sus personalísimas realidades aumentadas, donde el dispositivo artificial empleado coincide con los frutos de las ciencias, antiguas y nuevas, y de los modelos clásicos y modernos que operan constantemente en su memoria creativa, consiguiendo el paradójico y extraordinario efecto de mirar atrás y, al mismo tiempo, hacia el futuro.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 175-198
ISSN 2283-981X

Bibliografía citada

Alonso, Dámaso (1978), *Obras completas*, Madrid, Gredos, vol. V.

Alonso, Dámaso (1984), *Obras completas*, Madrid, Gredos, vol. VII.

Alonso Cortés, Narciso, ed. (1916), *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro señor hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron*, ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago.

Battistini, Andrea (2002), *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice.

Black, Max (1962), *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press.

Blanco, Mercedes (2009), "El toro nupcial de la *Soledad primera*. Idiolecto y agudeza en la poética barroca de las *Soledades*", *Congreso Internacional Andalucía barroca. Literatura, Música, Fiesta*, ed. Alfonso J. Morales Martínez. Sevilla, Junta de Andalucía, vol. III: 41-52.

Blanco, Mercedes (2012a), *Góngora Heroico. Las* Soledades *y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

Blanco, Mercedes (2012b), *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León.

Cancelliere, Enrica (2004), "La imaginación científica y el *Polifemo* de Góngora", *Góngora hoy VII: actas del Foro de Debate Góngora Hoy celebrado en la Diputación de Córdoba: El Polifemo del 22 al 23 de abril de 2004*, ed. Joaquín Roses Lozano. Córdoba, Diputación de Córdoba: 19-51.

Capllonch, Begoña (2013), "'Sentido' y 'referencia' en algunas imágenes de las *Soledades*: del cincel al cristal de azogue", *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch; Sara Pezzini; Giulia Poggi; Jesús Ponce Cárdenas. Pisa, Edizioni ETS: 149-60.

Contini, Annamaria (2020), "Black e Ricoeur filosofi della metafora", *Aisthema International Journal*, VII/1: 117-51.

D'Artois, Florence (2020), "'Nuevo epiciclo al gran rubí del día'. El duque de Lerma, la danza cortesana y la imagen del poder", *Cuadernos de Historia Moderna*, 45/2: 509-32.

Ferrer Valls, Teresa (2019), "Un espacio para el espectáculo: la sala de saraos del palacio real de Valladolid", *Atalanta*, 7/2: 89-120.

Foucault, Michel (1966), *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.

Galilei, Galileo (1993), *Sidereus Nuncius*, ed. Andrea Battistini, trad. Maria Timpanaro Cardini, Venezia, Marsilio.

Galilei, Galileo (2012), *Lettera a Cristina di Lorena*, ed. Ottavio Besomi, con la colaboración de Daniele Besomi; versión latina de Elia Donati, ed. Giancarlo Raggi,

Roma-Padova, Editrice Antenore.

Gallo, Carmen (2020), "Tutto il mondo è figura. Anatomia, cartografia e teologia nella poesia di John Donne", *La misura del disordine. Miraggi e disincanti nella poesia barocca europea*, ed. Carmen Gallo, Pisa, Pacini: 205-26.

García Lorca, Federico (1986), "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. III: 223-48.

García Santo-Tomás, Enrique (2015), *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Góngora, Luis de (1927), *Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente.

Góngora, Luis de (1998), *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, vol. II.

Góngora, Luis de (2000), *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación Antonio de Castro, vol. I.

Góngora, Luis de (2016) [1994], *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.

Góngora, Luis de (2019), *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.

Groupe μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.

López Piñero, José María (1979), *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor Universitaria.

Martinengo, Alberto (2014), "Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione", *La deleuziana*, Roma: 30-43.

Matas Caballero, Juan; Micó, José María; Ponce Cárdenas, Jesús, eds. (2011), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

Orlando, Francesco (1997), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.

Pellicer y Tovar, José de (1630), *Lecciones solemnes*, Madrid, Imprenta del Reino.

Periñán, Blanca (1997), "Tres (posibles) dudas sobre tres momentos de *Soledad I*", en *Da Góngora a Góngora. Atti del Convegno Internazionale, Verona, 26-28 ottobre 1995*, ed. Giulia Poggi. Pisa, Edizioni ETS: 41-53.

Ponce Cárdenas, Jesús, ed. (2017), *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Ricouer, Paul (2001), *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad/Editorial Trotta.

Rousset, Jean (1968), *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII siecle*, Paris, Corti.

Salcedo Coronel, García de (1644), *Las obras de don Luis de Góngora comentadas por G.S.C.,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, tomo II, parte 1ª.

Salcedo Coronel, García de (1648), *Las obras de don Luis de Góngora comentadas por G.S.C.,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, tomo II, parte 2ª.

Salinas, Pedro (1983), *Ensayos completos*, ed. Solita Salinas Marichal, Madrid, Taurus, vol. III.
Spitzer, Leo (1940), "La *Soledad primera* de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso", *Revista de Filología Hispánica*, II: 151-76.

Daria Castaldo es investigadora en la Sapienza Università di Roma. Sus estudios se centran en la literatura de los Siglos de Oro, especialmente en la lírica barroca y en el género de la fábula mitológica, con particular atención a las obras de Luis de Góngora, la influencia de la latinidad de plata y tardía, y el tema de la *imitatio*. Es autora del volumen «*De flores despojando el verde llano*». *Claudiano nella poesia barocca, da Faría a Góngora* (ETS, Pisa, 2014) y del volumen «*Hay una flor que con el Alba nace*». *Il Canzoniere ms. XVII.30 della Biblioteca Nazionale di Napoli. (Testi spagnoli). Edizione e studio a cura di Daria Castaldo* (ETS, Pisa, 2019). Ha participado en varios proyectos de interés nacional (PRIN 2009 y 2012) y en el proyecto internacional *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora* (Labex OBVIL, Sorbonne Université), realizando la edición de la *Carta de un amigo de don Luis de Góngora en que da su parecer acerca de las* Soledades *que le había remitido para que las viese* (2016).
daria.castaldo@uniroma1.it

DOI 10.14672/1.2023.2185

GIOVANNA FIORDALISO UN MUNDO POSIBLE (O IMPOSIBLE) EN *CUENTO FUTURO* DE LEOPOLDO ALAS, CLARÍN

Università della Tuscia

Resumen

El trabajo analiza *Cuento futuro* de Leopoldo Alas Clarín, publicado en 1886 e incluido en la colección *El señor y lo demás, son cuentos*, de 1893. Se trata de un cuento que la crítica parece haber olvidado y que en cambio se revela muy representativo de temas e inquietudes que el autor expresa en su escritura desde siempre, en este caso a través de la invención de un "mundo posible" en el que se realiza el suicidio universal y la desaparición del ser humano. La reflexión sobre el sentido de la existencia, la espiritualidad y la religión se inserta por eso dentro de la elaboración utópica –o distópica– a la que Clarín contribuye con su propuesta original.

palabras clave: Clarín, *Cuento futuro*, mundos posibles, utopía

Abstract

A possible (or impossible) world in Cuento futuro *by Leopoldo Alas, Clarín*

The work analyzes Cuento futuro *by Leopoldo Alas Clarín, published in 1886 and included in the collection of short stories* El Señor y lo demás, son cuentos *in 1893. Although the text was ignored by critics, it is very representative of topics and techniques that the author always expressed in his works, in this case through the invention of a "possible world" in which universal suicide and the disappearance of human beings take place. The reflection on the meaning of existence, spirituality and religion is therefore inserted within the utopian – or dystopian – elaboration to which Clarín contributes with its original proposal.*

keywords: Clarín, Cuento futuro*, possible worlds, utopia*

Recibido: 24 de junio de 2022
Aceptación definitiva: 17 de diciembre de 2022

En las actuales discusiones sobre los textos literarios como artefactos culturales, han adquirido gran importancia las aproximaciones que se refieren a la realidad referencial y a su relación con la creación de mundos posibles, en el marco de los estudios que se ocupan de la contaminación entre realidad y ficción, verdad e imaginación, o verdad y mentira, "*fait et fiction*" (Lavocat 2016), polarización enfocada no solo desde un punto de vista precisamente literario sino también dentro de una "red interdisciplinaria dinámica" (Doležel 1999: 9).

En la teoría de los mundos posibles que a lo largo de las décadas plantearon Lubomir Doležel (1999), Umberto Eco (1979) y Thomas Pavel (1986), entre otros, destaca la concretización de unos rasgos ontológicos, cualitativos, cuantitativos y de homogeneidad / heterogeneidad en la macroestructura de este tipo de mundos, distintos de otros territorios ficcionales, donde se defiende la autonomía de los mundos de ficción y se estudia la coexistencia de los mundos posibles con el mundo real, así como las formas en que se relacionan con él y entre sí.

Desde que Leibniz desarrolló el concepto de mundos posibles hasta el propósito del estudio de Doležel, eso es desarrollar "una teoría de la ficcionalidad que inspira la semántica de los mundos posibles, pero evita la identificación indefendible de los mundos ficcionales de la literatura con los mundos posibles de la lógica y de la filosofía" (Doležel 1999: 35), las teorías de la ficción apuntan hacia la necesidad de viajar a través de los mundos proporcionados por la literatura para comprender la profundidad que algunos de ellos pueden alcanzar: una reflexión que encuentra su manifestación incluso en el pensamiento de los autores españoles protagonistas de la literatura de las últimas décadas del siglo XIX, en la época del realismo y del naturalismo, cuando los esfuerzos se fijan en la voluntad de actualizar el diálogo entre literatura, ciencia y filosofía.

Con esta premisa teórico-metodológica, nuestra atención se fijará en un texto de Leopoldo Alas publicado en 1886 en revista, e incluido en la colección *El señor y lo demás, son cuentos* pocos años después, titulado *Cuento futuro.*

En su *Introducción* al volumen de *Narrativa completa de Leopoldo Alas* "*Clarín*", Caudet empieza su presentación de la labor cuentística de Clarín mencionando las palabras del autor que, dos años antes de morir, confesaba: "Y de mí sé decir, que cuando se me pregunta qué soy, respondo: principalmente periodista" (Caudet 2010: 13)[1].

Es más periodista, afirma a la vez Botrel,

1 La afirmación se encuentra en *El Español* del 28 de octubre de 1899, como recuerda Botrel en su artículo *Clarín periodista* (Botrel 2001).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 199-218
ISSN 2283-981X

> […] que catedrático, que novelista, que crítico, que cuentista, etc. Y lo cierto es que en la vida y obra de Clarín, el periodismo es el que marca la pauta: la prensa le acompaña desde los tiempos de la adolescencia, cuando enviaba epigramas al *Gil Blas* o al *Cascabel*, hasta los últimos días de su vida, con no poca influencia sobre sus orientaciones narrativas; en la prensa es donde se encuentra la parte más cuantiosa de su producción escrita y la prensa fue para él un oportuno y moderno medio para cumplir con sus compromisos sociales e intelectuales (Botrel 2001).

A estas declaraciones podríamos añadir otras referencias más para enfocar las características peculiares de la escritura clariniana y para identificar sus raíces temáticas y técnicas: la de Lissorgues, quien recuerda la honda relación de Clarín con la prensa, ya que la totalidad de sus cuentos se publicaron en la prensa antes que en libros (Lissorgues 1996); la de Baquero Goyanes, que en su trabajo enfoca a Clarín como "creador del cuento español" (Baquero Goyanes 1949a); la de Sobejano, por el que Leopoldo Alas es "maestro de la novela corta y del cuento" (Sobejano 1985: 77).

Se trata de estudios imprescindibles, ya clásicos en el panorama crítico sobre Clarín y su producción, ahora que, después de una época de eclipse y de olvido, es muy conocida –y reconocida– la aportación del escritor al cuento como género literario, a su elaboración y a su madurez, fruto de una conciencia y de un interés por todo lo que se refiere al arte y a la literatura[2].

Si, como afirma Sobejano, "en todas sus manifestaciones literarias Clarín tendía a la forma breve […] y, sin olvidar las presiones del periodismo, puede verse en esa tendencia un rasgo de su vocación como poeta" (Sobejano 1985: 77), podemos enfocar su escritura, su obra total, a la luz de un radical y profundo dualismo, así como de una continuidad "matizada por variaciones cuyas fechas difieren ligeramente según los ámbitos de pensamiento o de acción" (Sobejano 1985: 29), dentro de tres modos distintos de hacer crítica: "el negativo (satírico), el afirmativo (panegírico) y el interpretativo (exegético)" (Sobejano 1985: 40).

Ahora bien, aprovechando el camino interpretativo en el que se encuentran planteadas, con aciertos fundamentales, las principales problemáticas relativas a la escritura de cuentos, novelas breves o artículos en la producción clariniana, el análisis de *Cuento futuro* puede resultar importante para profundizar aún más en el conocimiento del arte literario del autor, así como para añadir una pieza significativa en el conjunto completo y complejo de su obra cuentística, enfocada según

2 Desde los estudios, ya clásicos, de Baquero Goyanes 1949a y 1949b hasta Albaladejo 1986, Bonet 2002, Caudet 2010, Eberenz 1989, Lissorgues 1996, De los Ríos 1965, Richmond 2000 y 2001, Sobejano 1985.

una doble aproximación: la que se refiere, precisamente, a la teoría de los mundos posibles, a la que se une la reflexión filosófico-existencial de la época del autor.

1. *Cuento futuro* de Leopoldo Alas, Clarín

Cuento futuro es un amargo e "irreverente" (Baquero Goyanes 1949a) cuento en el que Clarín propone su visión de la naturaleza humana entre la sátira y el escepticismo, muy en línea con temas e inquietudes que expresa en su escritura –novelística, cuentística, periodística y crítica– desde sus inicios hasta sus últimos días, de acuerdo con una variedad de temas, técnicas y tonos junto con una fuerte unidad estilística. De apariencia sencilla, el cuento ofrece en realidad una honda reflexión de corte filosófico que, encajada dentro de una cuidadosa estructura narrativa, nos proporciona una ilustración cabal de la evolución del arte literario de Clarín en la década de 1880.

El autor se inventa la desaparición de la humanidad a través de un suicidio colectivo realizado por un hombre de ciencia, el doctor Judas Adambis, tras su aprobación por parte de las asambleas legislativas de todas las naciones del mundo. Al quedarse solo en la tierra con su mujer, Evelina Apple, la pareja de supervivientes se encuentra en el Paraíso terrenal, donde acaba riñendo por causa de la manzana prohibida: Evelina come la manzana, y será por eso desterrada, mientras que Adambis se niega a morder la manzana y va a vivir solo por la eternidad. Cierra el cuento la afirmación: "Así fue como, *al fin*, se acabó el mundo, por lo que toca a los hombres" (Clarín 2010: 505).

Antes de emprender el análisis del texto, cabe recordar unos datos que nos parecen útiles para su correcto enfoque.

Para empezar, hay que considerar las fechas de composición y publicación en revista (1886), antes, y en la colección (1893), después. Afirma Caudet:

> Visto en su conjunto, todo lo escrito por Clarín hasta 1884 […] representa la plasmación y compendio de temas y *topoi* que iría desarrollando y ampliando –también modificando– a lo largo de su posterior obra narrativa. Desde sus años juveniles, había estado buscando una escritura que aspiraba a la concreción genérica: cuento y novela, de un lado; artículos de crítica literaria, cultural y política, de otro. Una concreción que en la praxis de la escritura se solía impregnar, por contradictorio que pueda parecer, de una a menudo vaga indefinición genérica. […] Hay artículos, sobre todo en los primeros años, que están escritos como narraciones breves y que, por tanto, cabe tomarlos […] más como cuentos que como artículos (Caudet 2010: 28).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 199-218
ISSN 2283-981X

Considerando pues la cronología –ya muy estudiada– de la escritura clariniana, si los años 1884 y 1885 son los dedicados a la elaboración y publicación de *La Regenta*, desde 1886, fecha de impresión de la colección *Pipá*, hasta 1891, año de edición de *Su único hijo*, salen en la prensa varios cuentos y capítulos de novelas inacabadas: entre estos, *Cuento futuro*, recogido luego en *El Señor y lo demás, son cuentos*, de 1893.

Una –quizá– indirecta referencia al título de la colección cierra un cuento que Clarín había publicado en *Los Lunes del Imparcial* en 1881, luego en *La Diana* en 1883 y que vuelve a proponer en la colección *Sermón perdido*, de 1885, titulado *Don Ermeguncio o la vocación*, subtitulado *Del natural*.

El protagonista, don Ermeguncio de la Trascendencia, es un pobre y malogrado filósofo que intenta encontrar su estabilidad como escritor y que, después de varios fracasos como corresponsal de un periódico de provincia y autor de dramas, acaba entusiasmando a un editor con un tratado de filosofía. El cuento se cierra con la exclamación del editor Sánchez:

> –¡Esto es escribir, esto es escribir, y lo demás son cuentos. […] Y usted, joven ilustre, flor y nata de los pendolistas, el mejor escritor del mundo, […] usted será mi secretario, mejor dicho mi escribiente… –Trascendencia dudó entre matar a aquel hombre, incapaz de comprender su sistema, o aceptar la plaza que le ofrecía. Y siendo filósofo de veras, por la primera vez de su vida, dijo: –Seré su escribiente de usted (Clarín 2010: 321).

La resignación del aspirante escritor se une en este caso a la sátira de la pobreza del ambiente cultural español de la época: el contraste entre lo que significa escribir y "lo demás son cuentos" en las palabras del editor expresa irónicamente los límites de este mundillo comercial que nada tiene que ver con la literatura.

Como hemos dicho, la tercera colección de cuentos sale a la luz en 1893 con el título, precisamente, *El Señor y lo demás, son cuentos*: se trata de trece textos seleccionados e incluidos según un orden que no se corresponde a su fecha de publicación. Como el autor ya había hecho en *Pipá*, también en este caso el orden de los cuentos parece ser de naturaleza temática, con una progresión que no es nada azarosa: *El señor*, que encabeza la colección, presenta otra variación del personaje del cura enamorado y recoge el tema del amor imposible; *La rosa de oro*, con un parecido tono lírico y espiritual, cierra la antología dando una intención poético-espiritual[3].

3 Afirma Caudet: "El título del libro, que incluye 'y lo demás' y 'son cuentos', marca también un tono, que es menos obvio, porque no se puede saber, hasta leer el libro, si giran todos los cuentos sobre cuestiones poético-espirituales o religiosas […] o si los otros cuentos eran, como es el caso,

Los demás cuentos presentan situaciones entre el escepticismo y el sentimiento de religación a una esencia metafísica: en particular, *Cuento futuro*, el noveno, propone una farsa utópica que se funda en el cruce entre la actitud religiosa, con la busca de una finalidad ultraterrena, y la moral, con el afán de dar con los valores auténticos que justifiquen la conducta de la persona. Pero este tipo de reflexión se relaciona con las páginas que preceden *Cuento futuro*, a las que merece la pena hacer una rápida referencia: *La yernocracia* y *Un viejo verde*.

El primero es un diálogo entre el narrador y su amigo Aurelio Marco, quien le habla de una forma nueva de nepotismo denominada 'yernocracia', que él mismo vive en cuanto padre de una hija, Rosina. Aurelio Marco conduce su reflexión hacia una anécdota personal: la tiranía infantil de Rosina, de tres años y medio, que exige a su padre la promesa de que, si llega a ministro, hará subsecretario a Maolito, su amor de siete años. El texto, que en sus primeros párrafos parece comenzar como artículo, se sitúa en su segunda mitad en el terreno específico del cuento, con un final en que Aurelio Marco pasa de ensayista político monologante a ser humanamente el padre de Rosina.

Un viejo verde es en cambio un cuento de amor idealista, imposible, romántico, en el que se narra el amor de un hombre de treinta y ocho años, admirador de una hermosa y frívola mujer, Elisa.

La colección condensa en estos trece cuentos, la mayoría de ellos de pocas páginas –a parte *El señor* y *Cuento futuro*– situaciones diversificadas de amor, presentación de distintas relaciones humanas en el contexto social, el idealismo y el romanticismo de la desilusión, dentro de una reflexión que intenta establecer una encrucijada entre la verdad, el bien, la belleza, eso es entre la ciencia, la religiosidad y el arte. Enmarcado en este tipo de macrotexto, se puede enfocar *Cuento futuro* como una original propuesta literaria y filosófica, con su alusión a la simbología religiosa, a la exégesis de las Escrituras Sagradas y al papel de la religión y de la ciencia, piezas constitutivas del tejido textual y a la vez punto de arranque para considerar la semántica de la ficción en su interacción con las convenciones literarias.

1.1 *Los protagonistas: la humanidad, Adán y Eva, Jehová*

Dividido en cuatro partes identificables según la numeración romana, el cuento se construye a través de una serie de contraposiciones que, en una continua

de otros temas. […] en tiempos de la dictadura franquista, y en la reedición hecha de este libro en 1944, se censuró en cuento 'El Señor' por considerar poco edificante presentar un cura como el del cuento" (Caudet 2010: 39).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 199-218
ISSN 2283-981X

acumulación y con un dinamismo que apunta de lo general hacia lo individual, culminan en el amargo y desesperante desenlace.

La principal es la que encarna la pareja formada por el doctor Judas Adambis y Evelina Apple, cuyos nombres no hace falta comentar, protagonistas absolutos de la tercera y de la cuarta parte y que, sin embargo, el lector va a conocer poco a poco desde la segunda.

Antes de conocerlos, nos encontramos delante de un mundo caracterizado por el cansancio, en una época indeterminada:

> La humanidad de la tierra se había cansado de dar vueltas mil y mil veces alrededor de las mismas ideas, de las mismas costumbres, de los mismos dolores y de los mismos placeres. Hasta se había cansado de dar vueltas alrededor del mismo sol. Este cansancio último lo había descubierto un poeta lírico del género de los desesperados que, no sabiendo ya qué inventar, inventó eso: el cansancio del sol. El tal poeta era francés, como no podía menos, y decía en el prólogo de su libro, titulado Heliofobe: "C'est bête de tourner toujours comme çà. A quoi bon cette sottise eternelle?... Le soleil, ce bourgeois, m'embête avec ses platitudes...", etc., etc (Clarín 2010: 486).

La sátira de estas primeras páginas se dirige hacia todos los saberes. El arte y la poesía, la ciencia y la filosofía, la religión y sus ministros son los responsables de un cansancio existencial que caracteriza una atmósfera de desilusión y desengaño y en la que se perfila la primera de las contraposiciones: el ser humano frente a la tierra y al universo, con el sol y sus estrellas. Varios son los recursos con los que se concretiza esta contraposición: documentos escritos y publicados en la prensa, versos de poesías, citas del Apocalipsis, expresión y manifestación de un protagonista colectivo en el que se distinguen algunas categorías (intelectuales, hombres de ciencia, obispos, políticos) que no son nuevas en la escritura clariniana.

En esta completa crítica al conocimiento y a la sabiduría, destaca la figura de un "sabio aclamado por el mundo entero" (Clarín 2010: 488), cuyo nombre es no solo connotativo sino también alusivo: el doctor Judas Adambis. El sabio va a tener un papel decisivo en el cuento con una muy ponderada gradualidad: para empezar, expresa su pensamiento en una *Epístola universal*, a la que sigue una invitación al suicidio universal, y luego a través de sus acciones, de sus diálogos con su mujer y de sus monólogos.

En la epístola, Judas analiza la situación en la que se encuentra la humanidad, bajo "las cadenas que la sujetan a este sistema planetario, miserable y mezquino para los vuelos de la ambición del hombre" (Clarín 2010: 488). El

problema que se plantea es la humillación del hombre en un sistema que ata la tierra al sol, por el que solo hay una solución, en la opinión de Adambis:

> Hubo un tiempo, los sabios pueden decirlo, feliz para el mundo: fue el tiempo en que se creyó en el progreso indefinido. La ignorancia de tales épocas hacía creer a los pensadores que los adelantos que podían notar en la vida humana, refiriéndose a los ciclos históricos a que su escasa ciencia les permitía remontarse, eran buena prueba de que el progreso era constante. Hoy nuestro conocimiento de la historia del planeta no nos consiente formarnos semejantes ilusiones; los cientos de siglos que antiguamente se atribuían a la vida humana como hipótesis atrevida, hoy son perfectamente conocidos, con todos los pormenores de su historia; hoy sabemos que el hombre vuelve siempre a las andadas, que nuestra descendencia está condenada a ser salvaje, y sus descendientes remotos a ser, como nosotros, hombres aburridos de puro civilizados. Este es el volteo insoportable, aquí está la broma pesada, lo que nos iguala al mísero histrión del circo ecuestre... No se trata de una de tantas filosofías pesimistas, charlatanas y cobardes que han apestado al mundo. No se trata de una teoría, se trata de un hecho viril: del suicidio universal. La ciencia y las relaciones internacionales permiten hoy llevar a cabo tal intento. El que suscribe sabe cómo puede realizarse el suicidio de todos los habitantes del globo en un mismo segundo. ¿Lo acepta la humanidad? (Clarín 2010: 489).

Se sintetizan aquí unos *topoi* centrales en la reflexión filosófica, que el mismo Clarín elabora en su escritura a pesar del género, del contexto y del destinatario, interesado en las cuestiones universales de la existencia humana. La contraposición que se perfila en este caso es entre dos posturas, o escuelas filosóficas: la que discurre sobre la idea de "progreso indefinido" y la opuesta, que se funda en la repetición de los errores de la humanidad, incluso los de los "hombres aburridos de puro civilizado".

Sin embargo, estas primeras páginas del cuento plantean otro tipo de oposición y las palabras de Adambis en la *Epístola* representan precisamente los síntomas de un viraje fundamental: si los primeros párrafos ponen delante de los ojos del lector un mundo verosímil caracterizado por una realidad referencial conocida –la humanidad y su vida en la tierra, el sol, etc.–, la idea del suicidio universal y, sobre todo, la intervención de la ciencia y de las relaciones internacionales que "permiten hoy llevar a cabo el intento" desplazan al lector hacia un mundo inverosímil que se da a conocer poco a poco y que todavía guarda unos rasgos de verosimilitud, identificables en la relación entre Judas y su mujer Evelina.

Se mezclan en este sentido varias cuestiones, de acuerdo con la aproximación de Pavel sobre "fictional beings":

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 199-218
ISSN 2283-981X

> *metaphysical* questions about fictional beings and truth; *demarcational* questions regarding the possibility of establishing sharp boundaries between fiction and nonfiction, both in theory and in practical criticism; and *institutional* questions related to the place and importance of fiction as a cultural institution (Pavel 1986: 129).

La segunda parte del cuento narra la realización del suicidio universal, en el que "él, Adambis, dictador del exterminio, gracias al gran plebiscito que le había hecho verdugo del mundo, tirano de la agonía, iba a destruir a todos los hombres, a hacerlos reventar en un solo segundo, sin más que colocar un dedo sobre un botón" (Clarín 2010: 491). A partir de este momento, junto a Adambis, el lector encuentra a su lado a su "digna y bella esposa Evelina Apple" (Clarín 2010: 492), ambos en trajes de luto.

A través de la relación entre el hombre y la mujer, con sus distintos puntos de vista, pensamiento, ideología, la tercera y la cuarta parte del cuento se construyen a través del dinamismo que procede de los diálogos entre ellos: la narración de los acontecimientos que llevan al suicidio universal, con su protagonista colectivo, se interrumpe para dejar ver a las dos individualidades, contrapuestas según papeles convencionales y normas sociales establecidas.

En virtud de la alternancia entre realidad referencial y verosimilitud, por un lado, e invención e inverosimilitud, por otro, el texto presenta un desarrollo que establece un camino múltiple considerando el estatuto de la ficción, de la existencia humana y de la del universo.

Como otros cuentos de Clarín, *Cuento futuro* también presenta una tipología de personajes muy frecuente en su escritura: la pareja, maridos y mujeres, son un tópico recurrente "con todo el potencial de escarnio de los primeros y de denuncia de la supuesta maldad de las segundas" (Caudet 2010: 21). Sin embargo, la pareja Adambis-Evelina va a tener en este caso un destino distinto: Evelina, la "mujer Eva" (Caudet 2010: 22), en un primer momento incrédula delante de la idea del suicidio universal y luego con el horror en los ojos al ver el montón de cadáveres, pide a su marido que busquen juntos un lugar de la tierra desierto, en el que no se encuentra "el espectáculo horrendo de la humanidad muerta e insepulta" (Clarín 2010: 498).

Para defender su petición, Evelina utiliza los contenidos de la religión tradicional, que forman parte de su educación, sin manifestar ningún tipo de vacilación interior: "Yo era y soy católica, como casi todas las señoras del mundo habían llegado a serlo. Pero eso no me impedía reconocer que tú, como casi todos los hombres del mundo, tendrías tus razones para ser ateo y racionalista" (Clarín 2010: 497).

El ateo y racionalista Judas, hombre de ciencia, autor del crimen contra la humanidad, empieza en cambio a dudar de sus acciones y de sus convicciones, a tener miedo –afirma– de su conciencia. Es por eso que los diálogos se alternan con monólogos del hombre de ciencia, que intenta buscar en su racionalismo y ateísmo una solución:

> –«¡Si la Biblia tuviera razón! ¿Si todo eso hubiera sido verdad?». ¡Quién sabe! Por si acaso, busquemos. Y después de pensar así, dijo en voz alta: –Ea, Evelina, voy a darte gusto. Voy a buscar eso que pides: una región no habitada que produce espontáneos frutos y frutas de lo más delicado. Y seguía pensado el doctor: Dado que el Paraíso exista y que yo dé con él, ¿será lo que fue? ¿Seguirá Dios haciéndole producir tan sabrosos frutos? ¿No se habrá estropeado algo con las aguas del diluvio? Lo que es indudable, si la Biblia dice bien, es que allí no ha vuelto a poner su planta ser humano. Esos mismos sabios que han discutido dónde estaba el Paraíso no han tenido la ocurrencia de precisar el lugar, de ir allá, buscarlo, como yo voy a hacer. Ellos decían: debió de estar hacia tal parte, cerca de tal otra; pero no fueron a buscarle. Tal vez yo lo encuentre. Y bajando en globo, aunque los ángeles sigan a la puerta con espadas de fuego, no me impedirán la entrada. ¡Oh, sí, busquemos el Paraíso! Paraíso para mí, porque será el único lugar de la tierra desierto: es decir, que no sea un cementerio; único lugar donde no encontraré el espectáculo horrendo de la humanidad muerta e insepulta (Clarín 2010: 497-98).

La larga cita nos permite entender los papeles y la actitud de los dos únicos personajes presentes desde este momento en el cuento: Evelina, quien representa el sentido común y la opinión popular, discute y defiende sus ideas hablando con su marido; Judas en cambio reflexiona y guarda sus pensamientos para después decidir qué hacer en esta nueva condición de soledad completa.

Empieza de esta forma el viaje de los protagonistas a lo largo de la tierra, hasta llegar al paraíso, donde la pareja se encuentra delante de Dios: "–¡Yova Elhoim! ¡Jehová! ¡El Señor Dios! ¡El Dios de nuestros mayores!..." (Clarín 2010: 499).

A través de este encuentro, nos percatamos de un rasgo esencial del cuento: después de la desaparición del personaje colectivo, protagonista de un mundo multipersonal en las secuencias uno y dos, el mundo se convierte en una realidad dual para llegar a ser, en el desenlace, un mundo unipersonal[4] en el que vive solo Judas Adambis, después de la riña con su mujer y de la intervención de Jehová. La soledad del "prudente Adambis" (Clarín 2010: 505) es fruto de sus decisiones, de una conciencia movida por la razón y por un frío intelectualismo, responsables de

4 Cfr. los capítulos I y III que Doležel dedica a los mundos narrativos (Doležel 1999: 65-137).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 199-218
ISSN 2283-981X

la desaparición de la humanidad y por eso de un fracaso completo: al acabarse el ser humano, se cierra cualquier tipo de forma de vida, en todas sus manifestaciones posibles (terrenales, verosímiles, inverosímiles, de pura ficción).

1.2 *El narrador*

No solo las palabras de los protagonistas sino también la intervención directa del narrador en primera persona contribuye a la creación de este mundo (im)posible, fruto entonces de dos niveles ficcionales distintos: por un lado, un mundo que se aleja de la verosimilitud y de la realidad referencial para trasladarnos hacia una dimensión distinta, diríamos hoy virtual, hecha de palabras, textos, reinos donde la humanidad pierde su ontología; por otro, la ficción donde el narrador –el mismo Clarín– toma la palabra y expresa sus ideas.

Ausente a lo largo del cuento, el narrador aparece como sujeto de la enunciación en la cuarta y última parte, con el tono satírico al que el lector de Clarín está acostumbrado:

> El autor de toda esta farsa necesita, al llegar a este punto de su narración, interrumpirla, aunque lo sienta y mortifique a esas pléyades de jóvenes naturalistas en *román paladino*, que no pueden ver sin disgusto que aparezca en la novela o cuento, o lo que sea, la personalidad del escritor. Yo, de buena gana, continuaría siendo tan *objetivo* como hasta aquí; pero no tengo más remedio que sacar a plaza mi humilde personalidad, aunque sea pecando contra todos los cánones y *Falsas Decretales* del naturalismo traducido al *vulga-puck* (lengua universal del vulgo) (Clarín 2010: 499).

La identidad del narrador, que se concretiza a través de sus palabras y de sus ideas, nada tiene que ver con el mundo creado y narrado: ajeno a la ficción que se centra en la idea del suicidio universal, no tiene ningún tipo de papel en los acontecimientos, pero sí en los comentarios y en la ideología presentada.

Con una irónica referencia a la polémica sobre el naturalismo, muy al día en aquellos años, el narrador justifica su intervención para contar lo que sus personajes viven en el encuentro con Dios, operación que le obliga a dejar la objetividad del escritor naturalista:

> Esas pléyades de naturalistas imberbes (y no digo pléyade, en singular, porque pléyades no tiene ni puede tener singular, aunque lo olviden la mayor parte de nuestros periodistas) me dispensarán; pero al presentar en escena nada menos que al *Deus ex*

> *machina* de la Biblia, necesito hacer algunas manifestaciones. Pintar a Jehová (así lo llama el vulgo) tal como es, sin *idealizarlo* ni nada de eso, es empresa superior a mis fuerzas, porque yo nunca le he visto.
> Discuten los sabios si el mismo Moisés llegó a verlo cara a cara; algunos afirman que sólo una vez gozó de su presencia; pero yo, sin ser sabio, me inclino al parecer de los que piensan que ni Moisés ni nadie puso en él los ojos en la vida. Otra cosa es aquello de sentir el Espíritu del Señor que pasa, el soplo divino que hiere el rostro, etc., etc. Eso es posible (Clarín 2010: 499).

Como en la primera secuencia la sátira había incluido todos los saberes, también aquí las palabras directas del narrador envuelven las esferas del poder político, religioso y, por último, cultural:

> Más fácil me sería, una vez presentado en escena Jehová, hacer que su carácter *fuera sostenido* desde el principio hasta el fin, como piden los preceptistas, que de camino son gacetilleros, a los autores de dramas y novelas. Para sostener el carácter de Jehová me basta con los documentos bíblicos, pues se ve en ellos que su energía no decae ni un momento y que en él no hay contradicciones; porque el haber hecho el mundo, y arrepentirse después, no es una contradicción, toda vez que, si a eso fuéramos, ahí está Cánovas, que primero fue revolucionario y después se arrepintió, y la energía de Cánovas, sin embargo, está fuera de toda discusión. Y me alegro de haber citado a este personaje, porque si ustedes quieren buscarle a Jehová, según le presenta la Biblia, un parecido, el mayor que encontrarán en la historia, para tener idea del *Zeus* bíblico, será ese, Cánovas, el *Feus* malagueño (Clarín 2010: 499-500).

Muy conocidos son los comentarios y las opiniones de Clarín sobre Cánovas, escritos en varios artículos[5]: en este caso también el autor introduce la crítica satírica en el nivel ficcional, de acuerdo con cuanto afirma Pavel en su ensayo, al declarar que

> Fiction does not make its relevance felt only through "serious" statements inserted on purpose by the writer. Rather, the mixture of pretended and genuine statements bears a striking resemblance to Quine's notion of theory, wherein "reference is nonsense except relative to a coordinate system". […] Like theories, fictional texts refer as systems, and just as in physics it is often impossible to set apart "genuinely" referential elements from the mathematical apparatus, in fiction one does not always need to keep track of pretended and genuine statements, since global relevance is apparent in

5 Cfr. Oleza 1976 y Sobejano 1985.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 199-218
ISSN 2283-981X

spite of such distinctions (Pavel 1986: 25).

Con este concepto de los mundos posibles de apertura macroestructural, es posible enfocar los niveles ficcionales como componentes de una estructura emergente de orden superior: un mundo ficcional en el que puede caber todo y que se comporta como mundo posible por medio de factores estéticos, sin estar costreñido por los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad. Es por eso que el narrador, con la misma ironía, puede seguir su razonamiento considerando ahora los "timoratos y escrupulosos en materia religiosa":

> Y ahora tengo que entendérmelas con los timoratos y escrupulosos en materia religiosa, que acaso quieran ver ribetes de impiedad en mi cuento. […] Lo que puedo jurar es que respeto a Jehová, escríbase como se escriba, tanto como el que más, y que en este cuento no pretendo reemplazar la religión de nuestros mayores por otra de mi invención. Para significar ese respeto precisamente, prescindo de los procedimientos naturalistas, y en vez de presentar al nuevo personaje obrando y hablando, como quiere la buena retórica, pasaré como sobre ascuas sobre todo lo que se refiere a sus relaciones con Adambis, mi héroe, valiéndome de una narración indirecta y no de una descripción directa y plástica (Clarín 2010: 499-500).

En un tejido textual caracterizado por la acumulación de contrastes y contraposiciones, la intervención del narrador completa una "taxonomía del conflicto" (Doležel 1999: 162) que se configura como una secuencia de acciones en una intriga, la de *Cuento futuro*, que acaba con la victoria/derrota definitiva: el fracaso es de la humanidad, que desaparece; del "héroe" Judas Adambis, con su ambivalente nombre y apellido; del mismo Dios, cuyo proyecto de volver a poblar el mundo va a desaparecer:

> Lo pasado, pasado. Ahora se trataba de reformar la humanidad por segunda vez. Lo de Adán había salido mal; el remedio del diluvio tampoco había probado; tal vez el mal habría estado en dejar vivos a tantos parientes; un mundo que comienza entre suegros y cuñadas, no puede ir bien. Además, lo primero que había hecho Noé, pasada la borrasca, había sido emborracharse... Jehová esperaba más formalidad por parte de Judas Adambis. Judas había acabado con la humanidad... Corriente. Poco se había perdido. El pesimismo era la tontería que menos podía tolerar Elhoim; la humanidad se había hecho pesimista... bien muerta estaba. Ahora se trataba de otro ensayo: Adambis iba a repoblar el mundo, y si esta nueva cría salía mal también, bastaba de ensayos; la tierra se quedaría en barbecho por ahora. El matrimonio de Adambis y Evelina había

> sido hasta entonces infecundo; pero con las aguas del Paraíso, Jehová prometía que la fecundidad visitaría el seno de aquella señora (Clarín 2010: 501).

Sátira, ironía, humor se confunden en esta concepción trágica de la existencia, que encuentra en la ficción una ocasión de rescate a través de lo que Oleza define el "dualismo clariniano":

> Ese dualismo radical y radicalizado, producto de la interacción constante de dos fuerzas: la exigencia de una lucidez crítica llevada hasta sus últimas consecuencias, y el rebrotar irrefrenable de unos impulsos vitales e irracionalistas incapaces de satisfacerse en el puro ejercicio de la inteligencia abstracta (Oleza 1976: 139).

Judas Adambis es uno de los muchos personajes de Clarín por los que el autor expresa "la sátira de un intelectualismo abstracto, incapaz de ceñirse a la vida y de apresarla, que trata de imponerle a la realidad *apriorismos* forjados en la mente, inadecuados a la vida y, por tanto, peligrosos y dañinos" (Oleza 1976: 139). El fracaso que procede de las acciones del protagonista se completa con los matices de este intelectualismo frío, que se nutre de sí mismo, incapaz de ser asumido vitalmente y de acuerdo con una ética social. Judas Adambis, como otros "sabios" de los cuentos de Clarín, actúa según un desagradable papel, en cuanto portavoz de un hiriente mensaje contra un mundo materialista, hipócrita, deshumanizado, en narraciones que proceden de una lectura apasionada, sentida de la vida, expresada en este caso con violencia. Al lado opuesto, su mujer, personaje ilusionado e ingenuo, pero también Dios, con su engaño y su proyecto de volver a poblar el mundo que había creado.

En este sentido, el narrador –portavoz de la ideología del autor– aprovecha la ironía y el sarcasmo, hasta llegar incluso a la crueldad, para caracterizar la ficción al servicio de una pasión regeneradora, en un sentido universal pero al mismo tiempo dirigido al público de la España del tiempo, cuyas conciencias cabe mover.

Si la ficción le permite imaginar la desaparición del ser humano, a raíz de unas causas que se desarrollan a través de las relaciones entre los hombres, y en particular entre un hombre y su mujer, la gigantesca desmitificación religiosa de *Cuento futuro*, su identificación como "farsa" nos muestra el inalienable anhelo de trascendencia que el hombre tiene de sí mismo, así como el principal problema metafísico: su situación en el cosmos.

La pérdida de trascendencia del yo, "su terror ante la amenaza de una sociedad en la que –debido al principio capitalista de la división del trabajo– el individuo se vea reducido a la condición unidimensional del mutilado, a la condición alie-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 199-218
ISSN 2283-981X

nada del hombre transformado en pieza del sistema" (Oleza 1976: 145) son las inquietudes que convierten la ficción en una búsqueda de raíces, de entroncamiento, de reafirmación del pacto que el individuo realiza con lo que le es exterior. Con esta ideología y actitud, Clarín confiere a la literatura el gran valor de configurarse como apuesta por articular cuestiones universales junto a situaciones históricas, reflexionando acerca de las condiciones de la producción del conocimiento y de su significado: un legado importante para las sucesivas generaciones de intelectuales y escritores, comprometidos en la elaboración de una identidad nacional, cultural e histórica con la que interrumpir el retraso con el que España se presenta en el contexto de la modernidad europea[6].

2. *Cuento futuro*, farsa utópica

"Así fue como, *al fin*, se acabó el mundo, por lo que toca a los hombres" (Clarín 2010: 505): las palabras que cierran el cuento merecen unas ulteriores observaciones.

Dado por sentado que en el cuento, género literario, Clarín experimenta y aprovecha las múltiples posibilidades que la ficción le ofrece en términos de verosimilitud e inverosimilitud, dentro de una indeterminación de patrones literarios concebida como cualidad que caracteriza su preferencia por la *brevitas*; profundizando una semántica de la ficción que nos permite descubrir la creación de mundos posibles que invierten, o suspenden, las leyes de la realidad referencial, cabe preguntarse por qué Clarín añade al *puzzle* de su creación cuentística, a su macrotexto, una pieza, un microtexto como *Cuento futuro*, en el que elabora temas e inquietudes de corte religioso-espiritual en una narración de amargura y desolación.

Como siempre ocurre al comentar una escritura tan compleja como la de Clarín, contestar no es algo simple ni banal. Creemos que es necesario, para empezar, contextualizar la propuesta utópica, o mejor dicho distópica, del autor dentro del debate filosófico y literario, al que contribuyó con su voz original, en boga en la década de los 80.

Como nos recuerda José Luis Mora, se trata de un debate filosófico que une el positivismo al krausismo, al que contribuyeron los muchos autores activos en

6 Como afirma Baquero Goyanes, "Por ser Alas un precursor del noventaiochismo, los hombres de esta generación se ocuparon de él. Unamuno le llamaba uno de los educadores de su mente y creía tener con él afinidades de temperamento y educación. 'Azorín' estudia a Alas, como a un escritor excepcional en su época, distinto a sus contemporáneos, a los que superó cualitativamente" (Baquero Goyanes 1949: 158).

aquellos años, destacando el importante papel de la literatura en la vida de un pueblo y "la unidad necesaria entre la literatura reflexiva y la popular" (Mora 2002). Lo que se pone en el centro de la reflexión es una idea renovada de literatura, en el cruce de un diálogo con ciencia y filosofía que insiste en las formas con las que construir las conciencias individuales, colectivas, nacionales. La literatura no podía sino tener un papel propedéutico, incluso dentro de la "crisis del realismo" (Lissorgues 1996) y como consecuencia de una constante búsqueda de explicación para entender lo que España está viviendo, en el complejo contexto europeo.

Muy sugerente en este sentido el comentario de Lissorgues sobre el pensamiento filosófico y religioso de Clarín:

> Si tuviéramos que resumir esquemáticamente lo que puede llamarse la evolución del pensamiento profundo de Alas, diríamos que se pasa, sin fronteras bien delimitadas, de un período caracterizado por el vigor activo de la razón, no atormentada por la conciencia serenamente aceptada del misterio, a otro en el que la exigencia de comprensión total y unitaria del ser y del mundo pone en primer plano todo el vigor activo del sentimiento del misterio, sin que por ello la razón abdique de sus derechos. De la geometría relativamente variable de esta concepción filosófica en torno a los puntos fijos razón y misterio, dimana una serie de valores y convicciones, en gran parte derivados del krausismo, que constituyen un verdadero núcleo que caracterizan al Clarín íntimo o, mejor dicho, que son el Clarín íntimo (Lissorgues 2001).

De esta forma, *Cuento futuro*, con su construcción espacio-temporal que nada tiene que ver con lo fragmentario y sí con un sistema, nos ofrece una clave, una más en el conjunto de la época, que proyecta la ideología del autor, su escritura y su aportación estético-literaria, en una "catarsis liberadora" (Oleza 1976) y hacia una proximidad al modernismo que se funda en el contraste entre ideal y realidad y en la tensión entre poesía y prosa: como afirma González Blanco en su estudio de principios del siglo XX, dando forma a "un sentido de la realidad que se resuelve en doloroso sarcasmo, doliéndose de la impotencia de no mejorarla, y expresando la amargura que esto produce en los espíritus selectos por medio de una especie de alegría triste o de risa mezclada de llanto" (González Blanco 1909: 495).

Pensando en el futuro, la desaparición del ser humano como solución definitiva supone la imposibilidad de realizar un reinado con vida y una construcción social posible. Lo que la experiencia de Judas Adambis comunica es lo que destaca Trousson en relación a la distopía y a su historia:

> Realismo, pessimismo, individualismo e scetticismo appaiono come le quattro

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 199-218
ISSN 2283-981X

> forze distruttrici dell'utopia. […] Non è la critica dell'utopia denunciata come una chimera ma l'utilizzazione, tutta moderna, dell'utopia contro sé stessa, condannata come nefasta. […] La distopia nasce così, nel XIX secolo, non dall'inquietudine per l'eventuale instaurarsi di un regime politico, ma dal terrore suscitato dalle possibilità del macchinismo, delle scienze e delle tecniche; dall'estensione di un materialismo senz'anima che mette in questione il significato di una civiltà edificata a spese dell'umano, e che ottiene la 'felicità' con l'incoscienza e con la meccanizzazione dei comportamenti (Trousson 1987: 25, 27).

El sueño se convierte en una pesadilla; el progreso fortalece la decepción, el aislamiento y el pesimismo.

A pesar de lo que el Clarín juvenil afirma en uno de sus artículos: "Escribo sin pensar en las generaciones venideras, escribo para mis contemporáneos" (Clarín 1971: 19), idea que el autor maduro y envejecido vuelve a proponer insistiendo en que sus escritos no pretendían longevidad sino carácter[7], sus páginas adquieren un tono y un matiz de vitalidad perdurable, herencia esencial para las generaciones futuras.

Cuento futuro es entonces la manifestación de la constante preocupación clariniana por la religión, el espiritualismo y la filosofía, que, nos recuerda Lissorgues, "parece nacer directamente de la vida de las ideas, parece plasmarse a partir de la vital experiencia espiritual, y ensancharse y matizarse incesantemente" (Lissorgues 2001) y que encuentra en el cuento, original recinto de experimentación, su mejor modalidad de expresión.

Bibliografía citada

Alas, Leopoldo, Clarín (1971), *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza Editorial.

Alas, Leopoldo, Clarín (1973), *Palique*, Madrid, Labor.

Alas, Leopoldo, Clarín (2000), *Cuentos Completos*, ed. Carolyn Richmond, Madrid, Alfaguara.

Alas, Leopoldo, Clarín (2010), *Narrativa completa I. Cuentos*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra.

Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

7 Es una idea que expresa en las páginas de *Palique* (Clarín 1973).

Azorín (1943), *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada.

Baquero Goyanes, Mariano (1949a), "Clarín, creador del cuento español", *Cuadernos de Literatura*, 13: 149-70.

Baquero Goyanes, Mariano (1949b), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

Bonet, Laureano (2002), "Clarín ante el canon: hacia una teoría del "oportunismo" literario", *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (2º. 1999. Barcelona), La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, eds. Luis F. Díaz Larios *et al.* Barcelona, Universitat, Promociones y Publicaciones Universitarias: 81-95.

Botrel, Jean-François (2001), "Clarín periodista", *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo* [21/7/2022] <https://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/botrel01.htm>

Caudet, Francisco (2010), "Introducción", Leopoldo Alas Clarín, *Narrativa completa I. Cuentos*, Madrid, Cátedra: 13-71.

De Los Ríos, Laura (1965), *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente.

Doležel, Lubomir (1999), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.

Eberenz, Rolf (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Gredos.

Eco, umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

González blanco, andrés (1909), *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, Sáenz de Jubera.

Lavocat, Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil.

Lissorgues, Yvan (1996), *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas Clarín*, Oviedo, GEA.

Lissorgues, Yvan (2001), "Leopoldo Alas Clarín. Pensamiento filosófico y religioso", *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo* [14/7/2022]
< https://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/lissorgues.htm>

Mora, José Luis (2002), "Filosofía y renovación estética en la segunda mitad del siglo XIX", *Clarín espejo de una época* [14/7/2022] <https://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/mora.htm>

Oleza, Joan (1976), "Clarín: las contradicciones de un realismo límite", *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello: 139-213.

Pavel, Thomas (1986), *Fictional Worlds*, United States, Harvard University Press.

Richmond, Carolyn (2001), "Los relatos de Clarín: una autobiografía ficticia", *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo* [24/7/2022] <https://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/botrel01.htm>

Sobejano, Gonzalo (1985), *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia.

Trousson, Raymond (1993), "La distopia e la sua storia", *Utopia e distopia*, ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo: 19-34.

Giovanna Fiordaliso es profesora titular de literatura española en la Universidad de la Tuscia (Viterbo). Se ocupa de prosa de los Siglos de Oro, en particular de la novela picaresca y sus epígonos y de las colecciones de novelas de Céspedes y Meneses y de Salas Barbadillo; de escritura autobiográfica de escritores (J. Caballero Bonald, S. Puértolas, J. M. Castellet, R. Montero); de novelistas españoles contemporáneos (Martín Gaite, Menéndez Salmón, Muñoz Molina, S. Puértolas, entre otros); de la producción de P. Baroja y de la novela y del cuento españoles del fin del siglo XIX en el contexto europeo.
g.fiordaliso@unitus.it

DOI 10.14672/1.2023.2186

JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ

EL "TOQUE DE QUEDA" Y LA REQUISA DE ARMAS, Y ALGUNOS REFLEJOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

Universidad Autónoma de Madrid / Madrid Institute for Advanced Studies (MIAS)

Resumen

En este trabajo analizo el origen de varias disposiciones legales que tuvieron lugar en Castilla en el siglo XVI con el fin de controlar la posesión de armas en espacios públicos. Como se refleja en los acuerdos de las cortes castellanas, a partir de 1523 se permitió que todo súbdito pudiera portar espada y puñal hasta el toque de queda nocturno. Con matices posteriores, esta normativa predominó en España durante más de dos siglos, como aparece reflejada en numerosos textos literarios.

palabras clave: seguridad pública, control de armas, cortes castellanas, literatura española, siglo XVI

Abstract

The Curfew and the Seizure of Weapons, and some Reflections of it in the Spanish Literature of the XVIth Century

In this paper, I analyze the origin of various legal provisions that were approved in Castile in the 16th Century in order to control the possession of weapons in public spaces. As reflected in the agreements of the Castilian courts, from 1523 all subjects were allowed to carry a sword and dagger until the nightly curfew. With later nuances, this regulation prevailed in Spain for more than two centuries, as numerous literary texts demonstrate.

keywords: public security, control of weapons, Castilian courts, Spanish literature, XVI century

Recibido: 8 de agosto de 2022
Aceptación definitiva: 5 de diciembre de 2022

La España del siglo XVI vio una amplia serie de transformaciones socioculturales, originadas, entre otros motivos, en la nueva y más compleja estructura del Estado puesta en marcha a partir del reinado de los Reyes Católicos, también en su expansión por el continente americano, y en el consiguiente desarrollo urbano que experimentaron numerosas villas. El quinientos es el siglo de la creación de las grandes urbes peninsulares modernas, así como de muchas otras de tamaño medio, pero que en conjunto dieron lugar a la necesidad de regular, de una manera distinta de lo que exigió el urbanismo del siglo XV y épocas anteriores, diversos aspectos de la interacción social. De entre esas reformas, numerosos testimonios jurídicos y literarios de aquella centuria nos dan cuenta de una medida judicial que debió de tener un impacto mayúsculo en las sociedades españolas: el llamado toque de queda y la requisa de armas. A diferencia de lo que este término significa en nuestros días, en los que lo hemos heredado para referirnos sobre todo a la restricción de la libre circulación como medida de seguridad nacional –o incluso de represión política en regímenes dictatoriales–, en la España moderna el toque de queda fue una disposición exclusivamente de seguridad pública, inscrita en parte en el marco normativo de la regulación del uso privado de armas. En estas breves notas observaremos algunos de los principales textos jurídicos con los que se reguló el toque de queda a lo largo del siglo XVI, y también algunos testimonios, sobre todo literarios, que darán cuenta de la entrada en vigor de aquellas medidas, y ofrecerán matices de interés sobre su aplicación, no siempre recogidos en la documentación legal[1].

Cuando hablamos del toque de queda en la España renacentista y barroca, nos referimos por una parte a una medida de control de uso de armas, y por otra en principio a una restricción nocturna de la movilidad de las personas en la vía pública, a juzgar por la letra de ciertas disposiciones. Pero esta segunda cuestión, como veremos, presenta elementos poco claros, e incluso contradictorios, en las sucesivas pragmáticas que la regularon y en testimonios sobre su realidad cotidiana, lo que hace difícil entender cabalmente, a falta de otros elementos, cómo fue su aplicación en las villas y lugares de la monarquía hispana. Aunque hubo importantes antecedentes de este tipo de medidas desde la baja Edad Media, lo cierto es que tenemos que situar el origen del toque de queda, con todos los detalles específicos que serán comunes en su forma moderna, en las disposiciones sobre el uso de armas que se solicitaron y aprobaron especialmente a partir de las cortes generales de Valladolid de 1523, y de Toledo de 1525, ambas en

1 Agradezco a mi colega Clara Álvarez Alonso (UAM) las referencias y recomendaciones que me dio sobre historia del derecho castellano para la elaboración de este trabajo.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

época del emperador Carlos V[2]. En ellas, el texto final extraído de las deliberaciones de las cortes da por hecho la existencia del toque de queda, que suponemos entonces ya habitual en algunas ciudades, y solamente se ocupa de legislar cuestiones referentes a la tenencia y uso de armas en las calles de las poblaciones castellanas, en particular durante el periodo nocturno. Por lo que puede inferir de los textos que revisaremos, el toque de queda era, literalmente, un toque de campana de iglesia, que se ordenaba hacer a los responsables de determinadas parroquias designadas al efecto para señalar una hora en la que el grueso de la población debía permanecer dentro de sus casas, hasta una hora concreta del día siguiente.

Un antecedente local de mucho interés a este respecto lo encontramos en un acuerdo del Consejo Madrileño de noviembre de 1499, en el que el cabildo indicaba específicamente que la queda se debía tocar a las nueve de la noche por razones de seguridad pública, para evitar robos nocturnos, y que cualquier persona que no cumpliera la disposición sería arrestada una o varias noches en la cárcel del lugar (*Libro de Acuerdos del Concejo Madrileño* 1982: 166)[3]. Aquella normativa de la Villa de momento no hacía ninguna alusión a la posesión de armas, y a los tipos de armas permitidos y prohibidos, que será una cuestión central de las reuniones legislativas de pocos años después. También en ese acuerdo del cabildo de Madrid de 1499 encontramos un testimonio temprano de la práctica de hacer rondas de justicia específicamente nocturnas, con el mismo fin de combatir los muchos delitos que al parecer eran comunes en tales horas; estas rondas recibirán asimismo en las cortes castellanas una normativa determinada

2 Cfr. el breve pero detallado recuento de la legislación sobre armas desde el *Fuero Juzgo* y hasta el siglo XVIII que ofrece Miguel Pino Abad (2013). En principio, las legislaciones más antiguas se ocuparon especialmente de castigar el uso delictivo de las armas, incluidas las de fuego. Pero a propósito de nuestro tema encontramos dos antecedentes de interés sobre restricciones a la sola tenencia de armas. El primero aparece en las *Partidas* alfonsinas, en las que se prohibió el portar cualquier tipo de armas a los clérigos, bajo pena de perder todos sus privilegios; y después, en las cortes de Toledo de 1452, donde se prohíbe el porte de armas en lugares con castillos y fortalezas (Pino Abad 2013: 355-56). Cfr. también los breves datos que ofrece López Gómez (2019: 86-87), sobre las distintas normativas locales que regían el porte de armas en público hacia finales del siglo XV, y también su análisis de los permisos particulares para portar armas –muchos de ellos para funcionarios de la justicia– entre 1475 y 1501, antes de la autorización general de 1523 a la que me refiero a continuación.

3 Esta disposición fue ratificada con pocas variantes en los concejos del 27 de marzo de 1504, y del 26 de enero de 1515, antes de las disposiciones generales de cortes castellanas que hemos indicado (*Libro de Acuerdos del Consejo Madrileño* 1987: 151, 326).

en el ejercicio del toque de queda de todo el siglo XVI[4]. Como indicamos, no sabemos con precisión cuál fue el origen del toque de queda y de la ronda de oficiales de justicia durante las noches, ni cuál fue el alcance territorial de estas medidas a lo largo del siglo XV. Sin embargo, en los primeros años del XVI una insuficiente legislación sobre el uso y tenencia de armas, acaso provocada por un aumento masivo del acceso a ellas en los decenios precedentes, llevaron a los procuradores de cortes a plantear en la reunión de Valladolid de 1523 nuevas disposiciones más específicas y estrictas para todas las ciudades del reino[5]. En concreto, los procuradores solicitaban que, a ejemplo de lo que se había hecho recientemente para los casos de Valladolid y Granada, se permitiera en todo el reino para cada persona el portar al menos una espada sin que ello supusiera una infracción ni la requisa de la misma. De la petición se desprende que en varias ciudades ya era entonces habitual el detener a personas por la calle y quitarles las armas que llevaran, y que de ello se derivaban numerosas irregularidades, incluidos sobornos a los funcionarios del orden, lo que origina en principio la petición de mayor certeza jurídica que hacen los procuradores:

> [Propuesta LV] Otrosí, sabrá Vuestra Alteza que sobre el traer de las armas y quitallas hay muy grandes debates y revueltas en las cibdades con los alguaciles e justicias, y porque a unos las quitan, no sería razón, e a otros las dejan traer por dineros y otros cohechos que dan a los alguaciles, y por esto proveyó Vuestra Alteza que en la cibdad de Granada y en la villa de Valladolid pudiese traer cada uno una espada y que no se

4 "Acordose por los dichos señores que, porque el aguacil del dicho señor Corregidor anda de noche rondando, y porque él quiere que de su justicia se quite toda sospecha, e lo que sus oficiales hicieren sea bien fecho e haya testigo de lo que hiciere, que cada noche ande con el dicho alguacil un escribano público de los del número de la dicha Villa, para que el dicho alguacil no pueda hacer ninguna cosa sin que el tal escribano esté presente e que el dicho escribano sea obligado, requerido por el dicho alguacil, de ir con él a la dicha ronda" (*Libro de Acuerdos del Concejo Madrileño* II: 166). Como se ve, no es una disposición que establezca por primera vez estas rondas, sino que parecen ser una práctica entonces antigua y consolidada, pero cuyo primer origen desconocemos de momento.

5 De acuerdo con lo que expone Pino Abad sobre la información de los acuerdos de cortes (2013: 356-357), fue en el reinado de los Reyes Católicos, sobre todo a partir de la *Premática* de septiembre de 1495, que se estableció la obligatoriedad de todos los súbditos de la corona de tener armas de acuerdo a su estado, en principio con el fin de combatir la delincuencia. Por otra parte, remito de nuevo al detallado estudio de López Gómez (2019), que demuestra que en aquellos mismos años (1475-1501) también hubo un aumento notable de autorizaciones individuales para portar armas en vías públicas, todo lo cual debió de traducirse en un incremento de las agresiones y delitos por arma blanca en toda Castilla.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

> la quitasen[6], suplicamos a Vuestra Alteza lo mande así proveer en todo el reino, porque se quitarán grandes cuestiones, cohechos y grandes inconvenientes. [Respuesta] *A esto vos respondemos que cada uno pueda traer una espada, excebto los nuevamente convertidos del reino de Granada, con tanto que los que así la trujeren no pueden traer acompañamiento con armas de más de dos o tres personas, ni traigan las dichas armas en la mancebía, y que en la corte no traigan ningunas armas hombres de pie ni mozos de espuelas, como está mandado* (*Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* 1882: 382).

Esta fundamental medida supuso que, a partir de entonces, cualquier persona podía ir armada en todo espacio público con espada y puñal[7], en todos los reinos de Castilla, un cambio legal que afectaría a la sociedad española durante varios siglos, y que constituye el fundamento, por ejemplo, de la cultura de las armas que observamos en toda la literatura y el teatro del siglo XVII. Sin embargo, como se hizo saber en las siguientes cortes de Toledo de 1525, el hecho de haber concedido aquella importante medida no significó en lo inmediato la solución del problema de los abusos de la justicia, que continuó requisando arbitrariamente las armas, a pesar de que era legal su porte, y exigiendo todo tipo de sobornos: «nos ha seído fecha relación que algunas de las dichas nuestras justicias, sin embargo de la dicha ley, toman las dichas armas a los que las traen, y llevan muchos cohechos, así por dejallas traer de noche y en lugares vedados, como por volvelles las que los toman» (*Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* 1882: 443-44). Así, en aquella importantísima Petición LXXII se estableció no solo la orden estricta de hacer cumplir la disposición de 1523, y la amenaza de multas para las justicias que no lo hicieran así, sino además se abordó otro grave inconveniente adicional, posiblemente derivado de aquella misma disposición o de su conjunción con otras circunstancias: el incremento de los delitos cometidos con armas, sobre todo durante la noche. De manera que el Consejo Real, probablemente siguiendo el ejemplo de otros casos locales previos, como el de la Villa madrileña, decide tomar una medida para todo el reino que terminará de definir en sus aspectos más importantes la normativa sobre porte de armas que será de aplicación

6 No he podido localizar los ordenamientos de cortes o prematicas que aprobaron esta medida concreta para las ciudades de Granada y Valladolid antes de 1523. Pero como señala López Gómez (2019: 90), fueron esas dos las ciudades en las que se estableció el Consejo Real, una vez que este dejó de ser itinerante, lo que de alguna forma debe de ser la justificación para haber sido los primeros lugares en autorizar el porte de armas en público.

7 A la autorización de llevar espada aprobada en 1523 el Consejo Real añadió posteriormente, *motu proprio*, la posibilidad de portar asimismo un puñal, como se declara en la Petición LXXII de las cortes de Toledo de 1525 que cito a continuación.

generalizada durante al menos los dos siglos siguientes, la requisa de cualquier tipo de armas después del toque de queda, que se establece entonces a las diez de la noche:

> e porque somos informados que después de la promulgación de la dicha ley e declaración, a causa de traer de noche las dichas armas, muchas personas revuelven ruidos e quistiones, e se cometen delitos e subceden otros inconvinientes, quiriendo evitar los daños que de se traer las dichas armas de noche se siguen, declaramos y mandamos que persona alguna no pueda traer ni traiga las dichas armas de noche después de tañida la campana de queda en ningún lugar que sea, la cual se taña después de dadas las diez horas de la noche, e que si después de tañida la dicha campana a la dicha hora, persona alguna trujiere las dichas armas, las haya perdido e pierda, y las nuestras justicias se las quiten, excepto si la tal persona o personas llevaren hacha encendida; e mandamos a los corregidores e alcaldes e otras justicias de estos nuestros reinos e señoríos, que ronden de noche y tengan especial cuidado para que no se hagan delitos ni excesos en los lugares do tuvieren los dichos oficios (*Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* 1882: 444).

Con la excepción dirigida a las personas que llevaran luces, como también se había establecido en la disposición madrileña de 1499, con esta premática se consolidó la potestad de la justicia de requisar todo tipo de armas, incluso las autorizadas en las cortes de 1523, una vez dado el toque de queda y durante toda la noche, medida que recibirá algunos matices posteriores, como veremos, pero que en lo general se aplicó con aquellos parámetros durante un amplísimo periodo de tiempo en la España moderna. De ello tenemos, por una parte, el testimonio de las propias cortes y *reportorios* legislativos del resto del siglo, que recogieron de forma estable el texto de 1525 como ley vigente y fueron acumulando disposiciones menores en un marco jurídico común; y por otra, como indicamos antes, de varios documentos literarios que dieron cuenta muy tempranamente de la aplicación del toque de queda con la prohibición del porte nocturno de armas, así como de otros aspectos de su realidad diaria.

Una vez ampliada y corregida la norma en sus aspectos generales, debieron de surgir pocas confusiones o inconvenientes en su aplicación, como lo indicaría el hecho de que la siguiente ampliación legislativa llegó casi diez años después de las cortes toledanas, en las cortes de Madrid de 1534, y se refirió a la concreción de un par de aspectos ciertamente importantes pero menores en el ámbito de operación de la prematica. En las cortes de aquel año, los procuradores solicitaron definir mejor el tipo de luces que se debían de portar de noche para evitar la entrega

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

de las armas a los alguaciles, y la exención para todas aquellas personas que, por necesidad de sus trabajos, tuvieran que salir de madrugada de casa, omisión normativa que seguramente había causado numerosas injusticias y altercados; y finalmente, también solicitaron un mejor registro de las armas que la justicia había tomado durante la noche, acaso para evitar confusiones, extravíos o incluso robos por parte de los alguaciles:

> Otrosí, que la premática de las armas, que dice que no se tomen a los que llevaren hacha encendida, sea y se entienda llevando lanterna o candela, y que no se tomen a los que madrugan para ir a sus oficios y para salir al campo a sus labores y haciendas, so pena de volverlas con otro tanto; y que las que tomaren, luego otro día las manifiesten y escriban ante la justicia para que se sepa cómo y dónde, y a qué hora y a quién se tomaron. [Respuesta] *A esto vos respondemos que nuestra merced y voluntad es que se haga así como nos lo suplicáis* (*Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* 1882: 601).

De esta manera, a partir de las disposiciones adoptadas en 1523 y 1525 el uso de las armas y su control judicial, así como las circunstancias del orden público, especialmente durante la noche, cambiaron notablemente en todos los territorios de la corona castellana, y ello se reflejó poco a poco en distintos textos que nos ofrecen en conjunto una visión complementaria de los textos jurídicos sobre este aspecto de la vida cotidiana del siglo XVI. En textos de ficción, probablemente la representación más temprana de la realidad de aquellas prematicas, y también una de las que coincide más cercanamente con la letra de su normativa, la encontramos en un singular pasaje de la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva (1534), IV Cena, en la que el rufián cobarde Pandulfo y otros criados del galán Felides llevan una serenata y son sorprendidos de noche por la ronda del alguacil. Como se puede observar, por una parte el rufián, tras escuchar el ruido de la posible ronda y huir, decide a continuación esconder las armas que lleva, para no ser arrestado o para evitar la requisa; por otra, cuando en efecto aparece el alguacil, este cumple estrictamente el protocolo nocturno de vigilancia de las armas, hasta el momento en el que exime a los criados, de forma más o menos arbitraria o discrecional, por el mero hecho de ser de la casa del noble Felides:

> Pandulfo. No es tiempo de aguardar, mas de poner pies en polvorosa, que con la vuelta no echarán de ver en mí. Ya que estoy en salvo quiero volver a acechar en qué paró el negocio; quiérome un poco sosegar, que no me alcanza huelgo a huelgo con la priesa que he tenido, y dejaré aquí, tras estas piedras, ascondida la guitarra y el espada y el broquel, porque si fuere el alguacil no me lo tome y, paso a paso, veré lo que ha

sido de mis compañeros. […]
Sigeril. ¿Quién es?
Alguacil. Mas ¿quién sois vos?
Sigeril. ¿Quién es?
Alguacil. Mas ¿quién sois vos?
Sigeril. ¿Quién sois vos que lo demandáis?
Alguacil. Soy el alguacil.
Sigeril. ¡Oh señor!, perdona, que, por Dios, pensamos que eras otro.
Alguacil. ¿Traéis armas? Dadlas acá, y la guitarra que teníades; que a tal hora no es bien andar dando músicas en lugar sospechoso.
Sigeril. Señor, no nos debes de conoscer, que hazernos hías toda cortesía por cuyos somos.
Alguacil. ¿Y quién sois?
Sigeril. Somos criados de Felides, y soy Sigeril, hijo de su ama.
Alguacil. Perdona, señor Sigeril, que no te conoscía. Por ser cuyos sois andad con Dios, y no hagáis más estos alborotos; que si otros fuérades, por vida del rey, desarmados fueran a la cárcel.
Sigeril. Téngotelo en merced, señor, y si mandas que te acompañemos...
Alguacil. No, sino que os vais luego, por amor de mí; y quedad con Dios
(Silva 1988: 143-44).

En pocas ocasiones encontraremos un testimonio tan vivo y tan preciso sobre el trabajo de los alguaciles castellanos en sus rondas nocturnas, pero como indicábamos, varios textos ofrecerán otras informaciones y otras experiencias de carácter personal también de gran valor para reconstruir aquella realidad social y su imaginario en la época. Un ejemplo también interesante sobre esto lo encontramos en un pasaje de la *Historia de los indios de la Nueva España* (*ca*. 1541), de Motolinía, en el que el fraile extrapolaba su visión social peninsular al sorprenderse de la disciplina con que los habitantes de ciertos pueblos americanos se recogían a determinadas horas al final del día, sin necesidad de un toque de queda, solo acuciados por los peligros de los animales salvajes[8]:

Otros pueblos vi yo mismo que los moradores de ellos cada noche se acogían a dormir en alto, que ellos tienen sus casillas de paja armadas sobre cuatro pilares de palo, y en aquella concavidad que cubre la paja se hace un desván o barbacoa cerrado por todas partes, y cada noche se suben allí a dormir y allí meten consigo sus gallinas

8 Eventualmente en los territorios americanos españoles veremos también aplicarse las mismas medidas que en la corona castellana, como ejemplificaremos adelante con dos casos de Quito y Perú.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

> y perrillos y gatos. Y si algo se les olvida de encerrar, son tan ciertos los tigres y leones que comen todo cuanto abajo se olvida. Pero están tan diestros los perros y gatos y aves que, venida la tarde, todos se ponen en cobro, sin que sea menester tañer a queda, porque todos tienen cuidado de ponerse en cobro con tiempo, so pena de la vida y de ser comidos de los leones y tigres (Motolinía 2014: 213).

De vuelta a las escenas de la vida castellana, observamos en otra imitación celestinesca, la *Tercera* de Gaspar Gómez de Toledo (1539), un ejemplo más de las irregularidades en las que los alguaciles poco ejemplares podían incurrir al respecto de la requisa de las armas. En la escena XVII, el alguacil Castaño y su porquerón ('corchete, agente de justicia') Falerdo, en ronda nocturna, lamentan la poca ganancia de armas requisadas que han tenido en los últimos días, en buena medida por su propia laxitud, lo que acaso es una ficción literaria para la caracterización del mundo del hampa en que se mueven Celestina y demás criados, o un reflejo real de los abusos generados en los primeros años de aplicación de la normativa, que se solicitaba resolver en las cortes de 1534 por medio de un registro estricto de las requisas, como vimos. De esta reflexión, el alguacil se promete a sí mismo no ceder en adelante o por amistades o por ruegos la devolución de las armas requisadas, con la intención de tener más ganancias:

> Falerdo. ¡Cuerpo de Dios con quien me parió!, y queda por diligencia de nosotros, o por no rondar desde prima noche hasta el alba, lo que nunca justicia en este pueblo ha hecho; que, por vida del rey, los que me conoscen se maravillan de cómo no me ando durmiendo de día.
> Castaño. Por Nuestro Señor que tienes razón. Mas veo que, mientras con más rigor anda la justicia, menos gana, que el temor hace todo el mundo refrenarse de los vicios.
> Falerdo. Es verdad, mas bien sabes que la semana pasada tomamos veinte y seis espadas y once broqueles y deciséis puñales, y cascos y guantes y tres cotas, que valía a nonada buenos dineros el rescate de todo. Mas como a unos lo des por amistad, y a otros por ruegos, yo juraré a Dios que más gana el sacristán en tañer a queda que tú en coger las armas[9].

9 Al parecer los sacristanes de cada parroquia designada para dar el toque de queda recibían de las autoridades civiles un pago específico por esa labor, como aquí indica Falerdo. Al menos tenemos un caso comprobado de esta disposición en los libros de gastos de la Audiencia de Quito en 1635, que es también uno de los testimonios que nos indica la aplicación de estas medidas de orden público en territorios americanos: «[Gastos de justicia] 35 pesos aplicados en cierta condenación para reparos de la cárcel pública y para los sacristanes que tocan la campana de la queda» (*Relaciones histórico-geográficas de la audiencia de Quito* 1992: 175). Cfr. adelante también el ejemplo de Logroño, 1609, donde se asigna una paga concreta a los pregoneros encargados de la queda.

> Castaño. Yo te doy mi palabra que de aquí adelante no pase la burlería que hasta aquí, que, en fin, mi oficio requiere ser antes tenido por cruel que aprobado por muy benívolo (Gómez de Toledo 1973: 193-94).

A continuación de lo cual observan pasar a los criados Sigeril y Perucho guiando a Celestina encima de una mula, por lo que se acercan a ellos con la intención de encarcelarlos por hallarse en la calle horas después de la queda. Como indicábamos al inicio, la forma de aplicación del toque de queda es difícil de definir a partir de los textos jurídicos y también de otros testimonios, porque todos ellos muestran frecuentemente que las personas podían en efecto estar en la vía pública después del toque sin mayores consecuencias legales, más allá de la restricción del portar armas; pero la escena que sigue a la detención de Celestina y los criados en la *Tercera* de Gaspar Gómez tal vez aporte un poco más de información a este respecto. Si hemos de creer a la ficción, la restricción de movilidad nocturna era de aplicación más estricta en el caso de las mujeres, que es lo que argumenta el alguacil Castaño cuando el racionero Martínez, al pasar casualmente por la calle y observar la detención de Celestina, pretende mediar para que la alcahueta pueda marcharse:

> Martínez. Señor Castaño, ¿qué enojo tienes con esta desventurada que tal llorar hace?
> Castaño. No más de que a esta hora son vedadas las mujeres que anden, pues tiene tiempo en el día.
> Martínez. Ansí es; empero, si se recrece caso no pueden hacer menos de salir. Y no siendo en daño de partes, no debes culpar a la que topares.
> Castaño. Y aun hasta averiguar si causa daño o provecho su camino, la tengo de poner en cobro, que de personas sospechosas, más que esto se ha de temer
> (Gómez de Toledo 1973: 197)[10].

En este periodo central del siglo XVI también tenemos un par de testimonios breves pero curiosos sobre el toque de queda debidos a la pluma de fray Antonio de Guevara. El primero de ellos aparece en el *Menosprecio de corte* (1539), y es una mención, en el párrafo introductorio a su sátira sobre la hipocresía religiosa de los gobernantes, en el que refiere que en la ciudad donde estuviera la corte no se aplicaba la queda, lo que no sabemos si es un simple comentario irónico o si hace referencia a algún tipo de exención legal real de aplicación específica para la corte, pero que en cualquier caso no vemos recogida en ningún texto jurídico:

10 La escena se resuelve a favor de la liberación de Celestina cuando Martínez, ante el celo profesional o mera ambición del alguacil Castaño, hace un hermoso discurso para convencer a este sobre lo que es la verdadera justicia frente a la mera literalidad de la norma (Gómez de Toledo 1973: 197-98).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

> Que en las cortes de los príncipes tienen por estilo hablar de dios y vivir del mundo. En la corte, como no hay justicia que tome las armas, no hay campana que taña a queda, no hay padre que castigue al hijo, no hay amigo que corrija al prójimo, no hay vecino que denuncie al amancebado, no hay fiscal que acuse al usurero, no hay provisor que compela a confesar, no hay cura que llame a comulgar, el que de su natural no es bueno, gran libertad tiene para ser malo (Guevara 1984: 182)[11].

Guevara también recuerda de paso las medidas habituales de seguridad de la noche en la segunda parte de sus *Epístolas familiares* (1542), en la epístola satírica al licenciado Rodrigo Morejón, en la que habla irónicamente de los «males» que se evitará este por estar retraído de la justicia en una iglesia:

> Hame caído, señor Licenciado, en mucha gracia en saber que estáis retraído en esa iglesia, en la cual, aunque no queráis, las misas que dejastes de oír por voluntad las oiréis agora de necesidad. Estando retraído en esa iglesia, gozaréis de otra libertad, y es que no os tomará el alguacil ninguna arma, ni os acusarán que andáis después de tañido a queda (Guevara 1952: 250).

En las cortes de Valladolid de 1548, que fueron las últimas del Emperador en referencia a la regulación de las armas y el mayor control de la seguridad en las ciudades, los procuradores intentaron establecer otros límites a la permisión del porte de armas en vía pública. De lo que se desprende de la petición CVIII de aquellas cortes, sabemos que en algún momento se debió de autorizar la emisión de permisos especiales de posesión de armas, que permitían a sus beneficiarios estar exentos de las restricciones aplicadas en lo general a partir de 1525, especialmente en lo que respectaba a llevar armas después del toque de queda[12]. Como se

11 Desde época bajomedieval hemos visto que algunas disposiciones sobre la posesión de armas tenían ciertas excepciones para ámbitos como la corte, en la que se presuponía o se aseguraba expresamente que el Estado era capaz de ofrecer protección suficiente para los súbditos. Además del ejemplo citado de las cortes de 1523, en que se prohibía en la corte portar armas a hombres de pie y mozos de espuelas, cfr. el testimonio más antiguo que recoge Pino Abad de las cortes de Madrid de 1329, en las que se indicaba que se prohibía portar cuchillos y espadas en la corte, porque «la nuestra corte, como fuente de justicia, debe ser segura a todos los que a ella vinieren y a todos los que en ella estuvieren» (Pino Abad 2013: 355). Sin embargo, numerosos testimonios y leyes darán cuenta, al menos en el siglo XVII, de que la queda tenía la misma vigencia en la corte madrileña que en el resto del reino.

12 Este tipo de permisos ya existía desde finales del siglo XV, como documenta López Gómez (2019), y en efecto eran solicitados mayoritariamente ante una supuesta enemistad o peligro inminente. Sin embargo, seguramente nos encontramos con dos clases de permisos de acuerdo a los

ve asimismo en el texto, los procuradores insinuaban que existía una corrupción generalizada en la emisión de dichos permisos, y que ello se hacía sobre el motivo, falso, de otorgarlos a personas que tenían alguna enemistad conocida y que por lo tanto necesitaban medidas especiales de protección. No sabemos con exactitud si esta petición tuvo algún efecto en la restricción o eliminación de aquellos permisos, o en una vigilancia más estricta de su aplicación, pero al menos es un testimonio muy claro de que la situación de la seguridad pública nocturna en las ciudades del reino había vuelto a ser crítica, a pesar del marco legal existente, gracias al subterfugio de aquellas cédulas reales y de la Inquisición:

> Otrosí hacemos saber a Vuestra Majestad que muchas personas han sacado y sacan cada día cédulas de armas firmadas de V. M. y de su Alteza y de la Inquisición, diciendo ser familiares de ella, para que puedan traer armas, y se ha visto por experiencia que es en gran daño de la república, porque no las sacan sino hombres mozos bulliciosos o gentes de poca arte que con favor procuran de sacarlas, las cuales se les dan so color que dicen que son enemistados, no lo siendo. Antes las procuran para malos efectos, trayendo armas ofensivas y defensivas desvergonzadamente de día y de noche después de la queda. Para remedio de lo cual suplicamos a Vuestra Majestad que no se den las tales licencias, o a lo menos si se dieren sean obedescidas y no cumplidas, y pues se dan a título de enemistados, que se las puedan tomar y tomen en dando la queda, pues a tal hora el que tiene enemigos estará mejor en su casa que no por las calles ni en otros deshonestos lugares. Y que se declare que solamente se dispensa con el que se le diere la tal licencia para que pueda traer armas de día, y que sea una espada y un puñal, y que si esto trajere de noche a la hora vedada, o de día trujere más, que se le pueda tomar, y que cuando presentare la cédula de licencia ante la justicia, dé información de la enemistad que tiene, y que esto mismo se declare para con las [licencias] que están dadas hasta agora, y los de la Inquisición los den a personas que han resumido corona. [Respuesta] *A esto vos respondemos que se proveerá como en lo contenido en vuestra suplicación no haya desorden* (*Las pregmáticas y capítulos… Valladolid* 1549: XXVII-XXVIIV).

La última de las peticiones de los procuradores de cortes al respecto de las irregularidades que se cometían en la aplicación de la queda y la requisa de armas, hasta donde alcanzamos a ver de momento, la encontramos en las cortes de Toledo de

cambios progresivos en la legislación: los que se otorgaron antes de 1525, cuando en principio no estaba permitido portar armas en vías públicas, aunque fuera obligatoria su tenencia domiciliaria; y después, los que eximían al beneficiario de las prohibiciones concretas de 1525, sobre todo en lo que respectaba a llevar armas en la noche después de la queda, y que es a los que se debe de referir la petición de 1548.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

1559, ya bajo el mandato de Felipe II. En la reclamación, los diputados expusieron que para aquella época varios malentendidos y abusos de parte de las justicias se cometían por la falta de claridad en el toque de campana de las quedas, para lo que solicitaron la exagerada medida de que las campanas tocaran durante una hora seguida todas las noches, con el fin de dejar perfectamente claro a la población el inicio de la queda. La respuesta real fue en principio una negativa tajante y una remisión a la legislación vigente, lo que significaría que buena parte de aquellas anomalías continuó ocurriendo de forma regular, pero también es cierto que alguna ley local indica que pudo haberse aprobado después alguna modificación en el sentido de lo que pedían los procuradores en 1559:

> Otrosí, decimos que Vuestra Majestad tiene muy bien proveído lo que conviene que se haga sobre el tomar de las armas de noche especialmente mandando que se toque la campana de la queda y a qué horas: pero, por contemplación de los alguaciles, se hace fraude en el tocar de la dicha queda, y por pereza de los que la tocan, en unas partes dejan de hacerlo y en otras tocan poco, que en la mayor parte del pueblo no se entiende si es la queda o no, de que resultan muchos pleitos y diferencias y aun escándalos, porque los alguaciles las toman en muchos casos que no pueden y pasan otras muchas cosas perjudiciales. Conviene que se establezca que la dicha queda se toque a las horas que está declarado por espacio de una hora entera, y hasta que la dicha hora sea cumplida y cese la campana de la dicha queda no se puedan tomar las armas, y Vuestra Majestad mande que lo que en esto se estableciere y está mandado por capítulos y pregmáticas se guarde y cumpla. [Respuesta] *A esto vos respondemos que en esto se guarden las leyes, y que las nuestras justicias tengan en la ejecución de ellas el cuidado de proveer de manera que cesen fraudes y inconvenientes* (*Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* 1903: 843-44)[13].

Como señalábamos, parece que no hubo mayores modificaciones a esta legislación vigente para las ciudades castellanas durante los siguientes años, y ello coincidirá también con una menor cantidad de testimonios literarios acerca de su aplicación y sus problemas, fuera de meras menciones incidentales, durante la segunda mitad del siglo XVI. Ello tal vez por una menor producción de literatura celestinesca y de carácter realista, a pesar del impacto del *Lazarillo*, en beneficio de los géneros narrativos que dominarían durante el reinado de Felipe II y que estarían más alejados de la referencialidad cotidiana, como la literatura pastoril y

13 En las ordenanzas de Logroño de 1607 se establecía que la queda se debía hacer tocando cajas, en lugar de la campana de iglesia, por cuatro pregoneros, que recibirían un salario específico por ello; y se añadía el dato interesante de que el toque debía de durar una hora entera, «en el invierno de nueve a diez, y en el verano de diez a once» (*Ordenanzas de la ciudad de Logroño* 1981: 12).

bizantina. Al margen de las posibles razones de esa laguna testimonial, veremos que hacia finales de la centuria aparecerán nuevamente algunas escenas de la ficción que nos acercan a la realidad de las rondas nocturnas, como vimos en las imitaciones de la *Celestina*, y en este caso además con una importantísima presencia del teatro comercial que se iba consolidando de la mano de Lope de Vega.

Antes de revisar solo un par de ejemplos tempranos de la comedia barroca, podemos recoger el interesante testimonio de dos chistecillos incluidos en el manuscrito de los *Cuentos de Garibay* que recogió Paz y Melia en sus *Sales españolas*. No sabemos con precisión la fecha de escritura de esta colección, pero de su texto podemos inferir al menos que fue escrito después de 1596[14]. En esta obra, el autor incluyó dos facecias directamente relacionadas con el trabajo de ronda de los alguaciles. El primero de ellos nos muestra la ronda después de la hora de la queda, y a un escudero demasiadamente listo que le hace una broma al alguacil sobre el doble sentido del verbo «quitar»:

> Andaba un escudero después de las diez de la noche por la cibdad, y un alguacil topole, y díjole el escudero: «Señor, ¿sois vos el que quitáis las armas?». Respondió el alguacil: «Yo soy el que las puedo quitar». Dijo el escudero: «Pues hacedme merced de quitarme unas corazas que tengo empeñadas en casa de un pastelero» (*Cuentos de Garibay* 1902: 37)[15].

El segundo chiste, que nos presenta la misma escena de partida, la ronda de un alguacil y un hombre detenido en la calle, es más difícil de interpretar o de dilucidar el equívoco en el que se basa. Pero suponiendo que también estuviera prohibido el llevar vino después de la hora de la queda, la frase final del alguacil podría indicar que, a cambio de beberse su jarro, le perdona una posible reprehensión, sobre el doble sentido de la palabra «vaina»:

> Topando un alguacil después de la queda a un hombre, díjole: «¿Qué armas lleváis?». Respondió: «Un puñal». Llegó a él y descubriolo, y vio que llevaba un jarro con vino. Tomó el alguacil el jarro y bebiose todo el vino, y díjole: «Toma el puñal, que yo os hago gracia de la vaina» (*Cuentos de Garibay* 1902: 39)[16].

14 En uno de los cuentos de la colección el autor se refiere como hechos del pasado al periodo de gobierno de García de Mendoza como virrey del Perú y su vuelta a España, que tuvo lugar en el dicho año de 1596 (*Cuentos de Garibay* 1902: 64).

15 Pues *quitar* también es 'desempeñar', como recoge con ejemplos *Autoridades*.

16 Tal vez para dar sentido a todo el cuento es necesario tener presente la referencia a la frase de

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

Pero como indicamos, es en el teatro del Fénix del periodo entre siglos donde encontraremos representaciones más vivas, a pesar de ser mera ficción, de lo que pudo ser el día a día de los alguaciles y de los arrestados en las rondas. Probablemente el ejemplo más detallado al respecto sea el que nos ofrece en la comedia *El Alcalde Mayor* (ca. 1605-1606)[17], pieza en la que Lope presenta la historia de la dama Rosarda y su paulatino progreso en la carrera de derecho hasta convertirse, en disfraz de hombre, en el Alcalde Mayor de la ciudad de Toledo. En una larga escena del tercer acto, observamos a Rosarda y a su criado, que es alguacil ridículo, haciendo una ronda nocturna por la ciudad del Tajo; aunque se trata de una versión cómica protagonizada por el gracioso, lo cierto es que en toda ella se presuponen con cierta precisión las disposiciones legales sobre las rondas y la requisa de armas que hemos visto vigentes durante todo el siglo XVI. La escena inicia cuando la ronda sorprende al caballero Dinardo, antiguo amante de Rosarda y quien todavía tiene algunas cuentas pendientes con la justicia, y a sus compañeros Mauricio y Urbano, a los que el alguacil gracioso Beltrán terminará requisando sus tres espadas:

Entren de ronda Andronio, Leonardo, alguaciles, y Bernardo, escribano, Beltrán ya vestido de alguacil gracioso, Rosarda de Alcalde Mayor

ROSARDA Llegad presto.
BELTRÁN Llegarán.
ANDRONIO ¡Llegad, Beltrán!
BELTRÁN ¿Solo yo?
LEONARDO ¿Pues quién?
BELTRÁN ¿Son ladrones?
DINARDO No.
ROSARDA Pues bien, ¿qué dicen, Beltrán?
BELTRÁN Dicen que no son ladrones.

la época "Dar con vaina y todo", que significaba reprehender duramente a alguien o tratarlo muy mal de palabra, como recogen Covarrubias y *Autoridades*, aunque también cabe señalar que no hemos podido documentar ningún testimonio de la expresión más allá de la información de los diccionarios antiguos.

17 Cfr. mi introducción a la edición crítica de la obra (en Vega Carpio 2014: 3-5), donde baso la datación en especial en la coincidencia en 1605-1606 como vecinos de Toledo de Lope y del representante Alonso Riquelme, para quien fue escrita la obra originalmente, así como la ubicación del argumento en esa ciudad.

ROSARDA Decid que os den las espadas,
y se recojan.
BELTRÁN ¿Son dadas
las once?
ROSARDA ¡Lindas razones!
BELTRÁN El sor Alcalde Mayor
dice que me den las armas.
MAURICIO ¿A caballeros desarmas?
¡Lindo alguacil!
DINARDO ¡Lindo humor!
BELTRÁN Créanme, y dénmelas luego,
que si me enojo...
MAURICIO (Mirad
que es peligro.)
BELTRÁN ... esta ciudad
no me conoce.
MAURICIO (Yo os ruego
que las deis de buena gana
y nos vamos, que es mejor,
porque el Alcalde Mayor
me las volverá mañana.
Que si él llega, podrá ser
que haya alguno que os conozca.)
URBANO (No dejéis que os reconozca,
que os echaréis a perder.)
DINARDO (De mala gana la doy.)
Tomad, hidalgo, la espada.
BELTRÁN Muestre.
DINARDO Mirad que es dorada.
BELTRÁN ¡Esta noche bueno voy!
¿Él no da la suya?
MAURICIO Sí.
Mirad que me la guardéis.
BELTRÁN ¿Vos para qué os escondéis?
URBANO ¿Yo me escondo? Véisla aquí.
ROSARDA ¿Hay gusto como mirar
rondar a Beltrán? (Vega Carpio 2014: 118-20)

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

Como se ve, por una parte, con el fin de evitar ser identificados, Mauricio sugiere entregar las armas sin mayores discusiones, a pesar de que parece que se sienten agraviados en derecho por ser caballeros, lo que podría ser un reflejo literario de las exenciones especiales que vimos censuradas por los procuradores en las cortes de Valladolid de 1548; y por otra, el mismo Mauricio se muestra demasiado seguro de que el Alcalde Mayor se las devolverá sin problemas al día siguiente, lo que en principio parece acorde con las normas revisadas. También apreciamos una especie de alegría codiciosa de Beltrán, por la presa de una espada guarnecida en oro, y la consiguiente advertencia de Mauricio de que tenga buen cuidado en guardarla. En los diálogos que siguen después y que cierran esta larga escena, sin embargo, Rosarda, en disfraz varonil de Alcalde Aurelio, insistirá para identificar a los tres caballeros y, al reconocer a su antiguo amante Dinardo, se lo llevará arrestado en nombre de sus supuestos delitos, pero con la intención secreta de ayudarlo a salir libre y reencontrarse con él, como sucederá en efecto al final de la obra[18].

Otra escena muy interesante al respecto es la que aparece en la tragicomedia de Lope *La vitoria de la honra*, posiblemente escrita también en los primeros años del siglo XVII[19]. En el segundo acto de la obra, situada en Sevilla, el capitán Valdivia y su criado sorprenden al caballero don Antonio frente a su casa, de noche, sospechando que está ahí para cortejar a su propia mujer, como en efecto estaba sucediendo momentos antes. Para evitar identificarse, lo que podría originar algún grave inconveniente, tanto si lleva a cabo una venganza de honor como si no

18 Como señalo también en el estudio de la obra (en Vega Carpio 2014: 16-18), *El Alcalde Mayor* es una de las comedias más importantes del Fénix al respecto de la descripción de la realidad cotidiana de la justicia en la España de principios del XVII, no solamente con escenas como la ronda, sino a través de una compleja red de motivos argumentales que se distribuyen a lo largo del texto y que en buena medida muestran distintas formas de evadir la justicia. También en *El Alcalde Mayor* vemos una escena breve cómica, protagonizada de nuevo por el gracioso Beltrán, en el que le cuenta a dos esbirros que desde que tiene la vara de alguacil siente un impulso irrefrenable por arrestar a todo el mundo, a lo que le responden que ello es la ambición de las ganancias que se ganan con los arrestos. Un sentido satírico parecido al que habíamos visto en la discusión del alguacil Castaño con Falerdo en el ejemplo de la *Tercera Celestina*: "Esbirro I. ¿No entiende / la razón? Beltrán. ¿Pues hay razón? / Esbirro I. Todos los de esta ciudad / son su pegujar y hacienda: / el usufruto es que prenda. / El mal año es la amistad, / el buen año es la prisión" (Vega Carpio 2014: 130).

19 En mi introducción al texto (en Vega Carpio 2022: 321-323) sugiero que la presencia del III duque de Alba como personaje, y las alabanzas a la casa de Toledo que aparecen en el texto, deben de tener sentido en un momento relativamente cercano al periodo en el que Lope sirvió al V duque de Alba en su primer destierro de Madrid, situado hacia 1590-1595. Por su parte, con base solo en cálculos de métrica, Morley y Bruerton propusieron el periodo de 1609-1612 (Morley, Bruerton 1968: 404-405).

lo hace, Valdivia decide fingir que es un alguacil en ronda. Lo que sigue es un intento de requisa de armas y una breve pero interesante discusión sobre las normas que se debían aplicar a la situación, ya que Valdivia finge ser un alguacil llegado de Madrid, en ocasión de la visita de Felipe II a Sevilla, lo que según don Antonio eximiría a la capital hispalense de la situación de queda, al funcionar temporalmente como la corte:

Valdivia — Fingirme justicia quiero,
por no deslustrar mi honor,
para conocer mejor,
Fernando, este caballero.
¡Tenganse al Rey!

Don Antonio — Nadie aquí
le deja de obedecer,
y más quien lo sabe hacer
con la sangre que hay en mí.

Valdivia — Alguacil de Corte soy,
vengo con Su Majestad:
las armas manifestad.

Don Antonio — Rendidas al Rey las doy,
pero donde el Rey está
es corte, y así, no hay queda.

Valdivia — Sí, pero el andar se veda
sin que se sepa quién va.

Don Antonio — Don Antonio Altamirano
soy. ¿Queréis más?

Valdivia — No, señor,
pero sería mejor
el recogeros temprano,
que esta casa donde habláis
tiene dueño que, por Dios,
que es tan bueno como vos.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

DON ANTONIO Yo pienso que os engañáis,
porque acaso me paré
a hablar con cierta mulata,
porque en la calle me mata
otra cosa que yo sé.

VALDIVIA Idos, señor, a acostar,
y mirad si tenéis gusto
que os acompañe.

DON ANTONIO No es justo,
yo os tengo de acompañar.
VALDIVIA Id con Dios.

DON ANTONIO A Dios.

VALDIVIA A Dios.
(Vega Carpio 2022: 451-52)[20]

Ya habíamos visto que Antonio de Guevara se refería posiblemente a la omisión de la queda en la corte, como acaso también Lope recuerda en estos versos de *La vitoria*. Pero, por otra parte, tenemos por estos mismos años un testimonio verídico sobre la realidad de la ronda y la prohibición de portar armas en la misma corte madrileña. Lo refiere Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones* de la corte, quien cuenta que en junio de 1611 el duque de Sesa se enfrentó e insultó a un alguacil que quiso identificar y requisar un broquel prohibido a sus criados, lo que eventualmente le costó al duque el destierro de la Villa:

20 Como sugiere esta escena, y también el pasaje citado de la *Segunda Celestina* de Silva, parece que era habitual, no sabemos si como mera cortesía o como disposición legal, el ofrecerse a acompañar a un alguacil después de una identificación durante la ronda, sobre todo si se trataba de hidalgos u otros estamentos bajos. En cambio, otros ejemplos muestran que acaso era el alguacil el que debía ofrecerse a acompañar a la persona identificada si se trataba de un noble. Es lo que podría estar en el fondo de la discrepancia que muestran Valdivia y don Antonio al final de la escena citada, y también en la anécdota sobre el marido de doña Rodríguez que se incluye en la segunda parte del *Quijote* (II, 48), ambientada por cierto en la madrileña calle de Santiago. Cfr. por otra parte la escena satírica que aparece en el capítulo IV de *El caballero puntual*, de Salas Barbadillo (1614), en la que un alguacil de ronda en la plazuela de Santo Domingo de Madrid se ofrece a acompañar al impostor protagonista, en traje de hábito de orden, pensando que se trata de un alto noble.

> Mandose a los primeros del pasado que saliese de la corte el duque de Sesa y se fuese a sus tierras, por la necesidad que tenían sus vasallos de gobierno, y por haber tratado mal de palabra cierta noche a un alguacil que iba de ronda y quiso reconocer a los criados que llevaba, porque les vio un broquel que es prohibido para traer de noche, y aunque hubo réplica, a la postre obedeció. Salió a los 8 del dicho hacia Valladolid, a los lugares del estado de Poza (Cabrera de Córdoba 1857: 442).

***

A los documentos jurídicos aquí reseñados seguramente se pueden añadir muchas otras disposiciones adicionales o locales aprobadas durante los siglos XVI y XVII con referencia al toque de queda, también a lo largo del territorio americano[21], que podrían completar las numerosas lagunas que todavía tenemos respecto a las restricciones sobre la circulación de armas y sobre la movilidad nocturna de la población urbana. Sin embargo, no tenemos dudas de que fue en las cortes toledanas de 1525 en las que tuvo origen la normativa básica sobre posesión de armas en espacios públicos en todo el territorio castellano de la Edad Moderna. La masificación de la posesión de armas, posiblemente originada en el reinado de los Reyes Católicos, generó un importante problema de seguridad, sobre todo en las grandes urbes, que fue resuelto en sus aspectos generales con la limitación al porte de una espada y un puñal por persona, y con la prohibición estricta de portar cualquier arma después del toque de campana de queda. Como vimos también a través de algunos testimonios literarios, esta legislación afrontó numerosas dificultades, debidas a la corrupción de los funcionarios de justicia, a la falta de definición de la letra jurídica, o incluso a la pervivencia de los antiguos permisos especiales de porte de armas, entre otros aspectos. Pero los parámetros generales de las cortes de 1525 se consolidarían como el marco básico de comportamiento de las instituciones judiciales que regiría en Castilla durante más de dos siglos, y que generaría así una cultura cotidiana de la espada que se plasmaría en todas las manifestaciones literarias españolas costumbristas de ese extenso periodo.

21 Además del ejemplo de Quito antes citado, vemos en la segunda mitad del siglo XVII que también en el distrito peruano de La Paz se establecía una queda nocturna estricta, con pena de cárcel para cualquier persona que fuera encontrada en vía pública (*Disposiciones gubernativas* 1986: 236).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

Bibliografía citada

Benavente, fray Toribio de, "Motolinía" (2014), *Historia de los indios de la Nueva España*, eds. Mercedes Serna, Bernat Castany. Madrid, Real Academia Española.

Cabrera de Córdoba, Luis (1857), *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España. Desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Alegría.

Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla (1882), Madrid, Real Academia de Historia-Sucesores de Rivadeneyra, IV.

Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla (1903), Madrid, Real Academia de Historia-Sucesores de Rivadeneyra, V.

Cuentos de Garibay (1902), en *Sales españolas*, Segunda serie, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra: 35-67.

Disposiciones gubernativas para el virreinato del Perú (1989), transc. María Justina Sarabia Viejo, introd. Guillermo Lohmann, Sevilla, CSIC, II (1659-1674).

Gómez de Toledo, Gaspar (1973), *Tercera Celestina*, ed. Mac E. Barrick, Philadelphia, University of Pensylvania Press.

Guevara, Antonio de (1952), *Epístolas familiares*, ed. José María de Cossío, Madrid, Aldus, II.

Guevara, Antonio de (1984), *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra.

Libro de acuerdos del Concejo Madrileño (1982), transc. Carmen Rubio Pardos, Rosario Sánchez González, María del Carmen Cayetano Martín, Madrid, Raycar, II (1498-1501).

Libro de acuerdos del Concejo Madrileño (1987), transc. Rosario Sánchez González, María del Carmen Cayetano Martín, Madrid, Artes Gráficas Municipales, III (1502-1515).

López Gómez, Óscar (2019), "Criminalidad, amparo y licencias de armas en la Castilla de finales del Medievo", *Cuadernos del CEMYR*, 27: 81-108.

Morley, Sylvanus Griswold; Bruerton, Courtney (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos.

Ordenanzas de la ciudad de Logroño. 1607 (1981), ed. José Manuel Ramírez Martínez, Logroño, Diputación Provincial.

Pino Abad, Manuel (2013), "La represión de la tenencia y uso de armas prohibidas en la Castilla previa a la Codificación Penal", *Cuadernos de Historia del Derecho*, 20: 353-84.

Las pregmáticas y capítulos que Su Majestad del Emperador y Rey Nuestro Señor hizo en las cortes… en Valladolid, año de 1548 (1549), Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba.

Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito (siglos XVI-XIX) (1992), ed. Pilar Ponce Leiva, Madrid, CSIC.

Silva, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.

Vega Carpio, Lope de (2014), *El alcalde mayor*, ed. José Enrique López Martínez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández, Gredos, Madrid, II: 3-166.

Vega Carpio, Lope de (2022), *La vitoria de la honra*, ed. José Enrique López Martínez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, coords. Ramón Valdés, Gonzalo Pontón, Gredos, Madrid, II: 313-518.

José Enrique López Martínez es Doctor en Filología Española por la Universidad Autónoma de Barcelona. Realizó estancias posdoctorales en la UNAM, la UAB, la ENS de Lyon y la Universidad de Valencia, antes de su incorporación a la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2018. Sus principales líneas de investigación son prosa y teatro español del Siglo de Oro, edición crítica, y literatura y conflictos religiosos. Es Investigador Principal del proyecto "Edición y estudio de veinte comedias de Juan Ruiz de Alarcón", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, España, 2021-2025.

q13puma@hotmail.com

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 219-240
ISSN 2283-981X

DOI 10.14672/1.2023.2187

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

LA LENGUA DE LAS COSAS. SIGNIFICACIÓN METONÍMICA DE ESPACIOS Y OBJETOS EN *NADA* DE CARMEN LAFORET

Universidad de Murcia

Resumen

Desde muy pronto algunos grandes escritores como Juan Ramón Jiménez, Américo Castro y Carmen Martín Gaite señalaron la originalidad de la novela *Nada* de Carmen Laforet. Este estudio se dedica a analizar uno de los rasgos que todos ellos subrayaron: la importancia concedida a los objetos y a los espacios. Lo más importante no es el recorrido por espacios obvios, sino un elemento estilístico nuevo: la significación de espacios y objetos como metonimias semánticas y la constelación de sentido en un orden definido por varios pensadores desde Clarín, R. Barthes, G. Bachelard, Mieke Bal y E. Pittarello.

palabras clave: Laforet, *Nada*, espacios, objetos, metonimia, significado

Abstract

The Language of things. Metonymic significance of spaces and objects in Nada *by Carmen Laforet*

From very early onwards some great writers such as Juan Ramón Jiménez, Américo Castro and Carmen Martin Gaite pointed out the originality of the novel Nada *by Carmen Laforet. This study is dedicated to analyze one of the features that all of them underlined: the importance given to objects and spaces. The most important thing is not the journey through obvious spaces but a new stylistic element: the meaning of spaces and objects as semantic metonyms, and the constellation of meaning in an order defined by various thinkers like Clarín, Barthes, Bachelard, Mieke Bal and Pittarello.*

keywords: Laforet, Nada*, spaces, objects, metonymy, meaning*

Recibido: 17 de junio de 2022
Aceptación definitiva: 16 de noviembre de 2022

A Elide Pittarello

Quienes hemos estado en contacto con varias promociones de estudiantes universitarios en los últimos cuarenta años hemos observado su preferencia por *Nada*, frente a otras novelas que los manuales al uso estudian dentro del apartado de novela de posguerra. También que su lectura y apreciación, fueran o no conscientes de ello, distaba del horizonte de expectativas abierto por aquella historiografía y época. A los jóvenes les gustaba *Nada* por razones diferentes a su representatividad histórica para con unos sucesos y unos ambientes que les quedan tan lejos a ellos como quedan para nosotros los representados en *Il gattopardo* de Lampedusa. Seguramente ocurrirá con *Nada* igual para lectores y/o estudiantes extranjeros. No toda obra literaria traspasa el eje de significación en que es recibida inicialmente y su universalidad depende de que haya podido hacerlo, como es el caso de la primera novela de Carmen Laforet. Me propongo en este estudio asediar un elemento, las metonimias espaciales trazadas por la narradora, que entiendo muy elocuentes para comprender tanto el estilo de esta novela; como la universalidad de sus espacios de significación y proyección sobre los lectores de hoy.

La formidable edición que José Teruel ha publicado de *Nada*[1] (2020) aporta en su estudio introductorio testimonios de su recepción primera. Es especialmente revelador para el estudio que emprendo aquí que dos de los más grandes intérpretes primeros, Juan Ramón Jiménez y Américo Castro, hayan subrayado directa o indirectamente el valor que tal elemento estilístico tiene en la novela. Juan Ramón en una carta abierta enviada a la revista *Ínsula* desde Washington en marzo de 1946:

> A mí me parece que su libro no es una novela en el sentido más usual de la palabra, digo por la anécdota, ni en ese otro más particular de la novela estética […] usted es una novelista sin asunto, como se es poeta de poema sin asunto. Y en esto está lo más difícil de la escritura novelesca o poemática (Jiménez 1948: 1).

1 Las citas del texto las haré según esta edición. La edición que Rosa Navarro hizo para Destino, reproducida luego en Austral, traza en su estudio introductorio (12-29) un recorrido descriptivo de la importancia de los espacios (Laforet 2018).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 241-260
ISSN 2283-981X

Américo Castro escribe a su hija Carmen Castro lo siguiente comentándole la novela: "Qué acierto el de esa cría no usar su poder metafórico para el verso y sí para recrear cosas y gentes" (Laforet 2020: 37)[2].

Sí, en ese poder metafórico sobre cosas y gentes radica uno de los más poderosos rasgos del estilo de *Nada*, que nos conquista más allá del asunto y anécdotas o sucesos contados. De entre las novelistas de su generación, quien mejor supo leerla (como a tantos otros) fue Carmen Martín Gaite, quien en un artículo titulado "La chica rara " se refiere también a que en *Nada* es más importante la mirada de Andrea sobre el mundo opresivo de la calle Aribau que lo que le ocurre a ella, *que no le ha pasado nada*. Pero aparte de este artículo son especialmente reveladoras las palabras que en *Nubosidad variable* Martín Gaite hace pronunciar a su personaje Mariana León en carta a su amiga Sofía:

> Recuerdo que iba llorando de rabia por la calle Aribau, mirando hacia los balcones y acordándome de Andrea, la protagonista de Carmen Laforet […]. Tal vez estaba a punto de volver a aquella casa oscura donde vivían sus parientes, un ambiente opresivo […] y ella llegaba allí después de haber estado deambulando sin rumbo por la ciudad, con su trajecillo raído (Martín Gaite 2009: 393).

En la memoria lectora lo que ha permanecido es el ambiente oscuro de la casa, el trajecillo raído, es decir, espacio y objetos que dicen el mundo y mirada de Andrea. Carmen Martín Gaite no conocía un texto primerizo, escolar, de Carmen Laforet, escrito en 1937 y que como los otros que vengo citando nos brinda la edición de José Teruel. Escribía Carmen Laforet sobre las novelas de Gabriel Miró lo siguiente:

> No son novelescas las novelas de Miró, apenas hay en ellas acción y movimiento, toda su emoción no está en lo que hacen, sino en lo que sienten y piensan sus personajes […]. En general las obras de Gabriel Miró dan la impresión de algo espontáneo, recién creado. Parece que al avanzar la novela se va desenvolviendo improvisadamente el argumento, para explicar una serie de sensaciones y de luminosas pinturas de las cosas (Laforet 1937: 27-29).

De modo que seis años antes de la escritura de *Nada* ya tenía conciencia Carmen Laforet del valor literario de esa "luminosa pintura de las cosas" y de asistir a ellas como algo recién creado. Lo aprendió en Miró y, aunque no es este el momento, podría ayudarnos a replantear la importancia de tradiciones que, como la novela

2 Américo Castro, Carta desde Estes Park a su hija Carmen Castro, 20 de agosto de 1945 (Archivo Agustín Cerezales), recogida por la edición de José Teruel (37).

modernista que Ricardo Gullón había llamado poemática, fueron quizá más importantes que la tradición realista que se había entendido predominante en aquellos años.

Aunque la significación que cobran en literatura los objetos y los espacios va más allá de modernismo o de realismo. Afecta a la línea de flotación del hecho literario, es decir, el modo cómo la escritura literaria se relaciona con eso que llamamos *la realidad*. Roland Barthes advertía que las grandes obras alcanzan a hacer que la vida entorno sea otra cosa que objetos, cosas, espacios o luces, en la medida en que significan más de los que son, incluso en su mismo *estar ahí*, alcanzan otra significación por hacerlo sin necesidad, como le ocurría al barómetro de una escena de un cuento de Flaubert. Todavía el piano que aparece en igual escena podría ser, como le ocurre al piano de la casa de calle Aribau, indicio de nivel de vida anterior de la familia, pero el barómetro no está ahí, como analiza la perspicaz hermenéutica de Barthes, para ninguna contribución al avance de la narración y sus acciones; no tiene función estructural sino semiótica en su sentido lato, como creadora de espacios de sentido que el lector necesita para algo diferente a enterarse de lo ocurre. Ese algo diferente quizá coincida con el estadio primero y más importante de la función simbólica de la literatura, mejor ejecutada en la descripción como ámbito estilístico privilegiado para que tal capacidad simbólica se ejecute. Es lo que Barthes, en su estudio "El efecto de realidad", llama *anotación insignificante* que no desarrolla ninguna funcionalidad de la estructura de acciones.

> Todo ello afirma que lo "real" se considera autosuficiente, que es lo bastante fuerte para desmentir toda idea de "función", que su enunciación no tiene ninguna necesidad de integrarse en una estructura y que el "haber estado ahí" de las cosas es un principio suficiente de la palabra (Barthes 1994: 185).

A la importancia de los objetos y función simbólica dedicó Jean Baudrillard (1968) su libro *Le systeme des objets*. Tras analizar las estructuras de ambiente y los espacios, Baudrillard desarrolla un anexo dedicado precisamente a aquellos que denomina "le monde domestique" (Baudrillard 1968: 92-99). La obra de Carmen Laforet que analizamos sería un ejemplo perfecto de cómo el mundo doméstico se cifra en objetos, según veremos más adelante.

El "estar de las cosas" afirma Barthes, la "luminosa pintura de las cosas" había dicho años antes Carmen Laforet, el poder metafórico para recrear cosas y gentes afirmó como gran valor Américo Castro refieren todos a la capacidad simbólica de la urdimbre objetual según la desarrolla sistemáticamente Baudrillard y que Remo

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 241-260
ISSN 2283-981X

Bodei acertó a denominar, en un conocido ensayo, *La vida de las cosas* (2009).

Tal urdimbre estilística comienza en el antetexto de Juan Ramón situado al frente de su novela y la cruza toda ella, según vamos a ver. Leamos el antetexto, el poema "Nada" de Juan Ramón:

> NADA
> (*Fragmento)*
>
> A veces un gusto amargo
> Un olor malo, una rara
> Luz, un tono desacorde
> Un contacto que desgana,
> Como realidades fijas
> Nuestros sentidos alcanzan
> Y nos parece que son
> La verdad no sospechada.
> (Laforet 2020: 107).

Dominan este poema las metonimias de gusto, olor, luz y tacto (los sentidos que a la realidad alcanzan) como realidades-vía para la verdad oculta, no sospechada que Carmen Laforet hace decir a Andrea desde el comienzo de su narración. Como si espacios y objetos escondiesen la clave de una realidad oculta que es revelada por su mirada atenta y exenta de prejuicios. Las condiciones primeras que al lector llegan, cuando acompaña a Andrea en su llegada a la casa de la calle Aribau, y que quizá por ello permanecen retenidas en su memoria lectora muchos años después, es la naturaleza virginal, como si fuera inocente o infantil, en todo caso espontánea, de sus expectativas, quizá porque esa conexión con el estadio de su memoria cuando niña es trazado de inmediato por la propia Andrea.

Un poco antes, en la primera página de la novela, llega Andrea a la conocida como Estación de Francia, que era lugar en términos objetivos hostil y poco amistoso si, como marca la narradora, "no me esperaba nadie". Pues bien, tal lugar de acceso a la gran ciudad, con tres horas de retraso y de noche provoca esta apreciación de la protagonista:

> El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces, siempre tristes tenían para mí un gran encanto, ya que envolvían todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis sueños por desconocida (Laforet 2020: 111).

Es significativo que atraiga las metonimias sensoriales que figuran en el antetexto juanramoniano (el olor, el rumor de la gente, las luces). Pero más significativo ha sido sustituir el temor o agobio de una chica joven que viene de un pueblo a la gran estación de una ciudad, en medio de la noche, por la afirmación entusiasmada de una *maravilla* que le hace llevar ella misma su maletón cargado de libros según afirma tres líneas más adelante, "con toda la fuerza de mi juventud y mi ansiosa expectación"[3]. Esa actitud expectante, de naturaleza no hollada, virginal, como quien se abre espontáneamente a la vida con toda la fuerza de sus deseos y ensoñaciones tardará mucho en ser abandonada en la novela, y será determinante del modo cómo el estilo va trazando la contraposición entre Andrea y su entorno, siempre a partir de las sensaciones, contiguas metonímicamente a espacios (casa, habitaciones), objetos (mobiliario) y personas (familia y criada) descritas desde la impresión causada por el atuendo o la gestualidad.

No es extraño que en la memoria de todo lector de *Nada* haya quedado grabada la escena desarrollada en el importante capítulo primero de la novela, que narra la llegada de Andrea al piso de la calle Aribau, el encuentro con algunos de sus habitantes y hasta con la ducha que la protagonista tiene necesidad de darse, pese a las horas y al agua fría. En este capítulo y el siguiente quedan inscritas los principales rasgos del estilo de la novela, y en especial el funcionamiento de sus metonimias espaciales. El acierto de Carmen Laforet ha sido sustituir el viejo programa que gobernó la anotación predominante en la novela realista donde cada cosa tenía un sitio y contundencia independiente de la mirada, que se limitaba a registrarla (el espejo stendhaliano a la orilla del camino), por la *vivencia*, es decir, por el proceso de su subjetivación hecho por la protagonista. En tal proceso entra en juego, junto con la mirada actual, el efecto de la memoria, pues Andrea no puede evitar un extrañamiento respecto al albergado recuerdo infantil de su estancia anterior en un piso que entonces era espacioso y noble. Y es precisamente esa dialéctica entre la descripción presente y la albergada en la memoria la que da comienzo a la narración de su llegada a la casa:

> Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo […] Se empezaron a apretar los latidos de mi corazón y oprimí de nuevo el timbre. Oí una voz temblona

3 No me es posible analizar ahora el contraste entre esta llegada en tren a la gran ciudad con la descripción triste y agraz que de ese momento y situación (si bien se trata de Atocha) hacen en sus narraciones autobiográficas Rafael Alberti (*La arboleda perdida*), Carlos Castilla del Pino (P*retérito imperfecto)* y José Caballero Bonald (*Tiempo de guerras perdidas*).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 241-260
ISSN 2283-981X

> "¡Ya va!, ¡ya va!"
> Unos pies arrastrándose y unas manos torpes descorriendo cerrojos.
> Luego me pareció todo una pesadilla.
> Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros como en las mudanzas. Y en primer término la mancha blanquinegra de una viejecita decrépita en camisón, con una toquilla echada sobre los hombros. Quise pensar que me había equivocado de piso (Laforet 2020: 113-14).

En este texto fragua ya el estilo que sostendrá la novela pues la realidad va unida a la percepción, trabada además por el contraste de la memoria, puesto que lo primero que Andrea narra es su extrañamiento respecto a la imagen antigua que tenía. Resulta difícil elegir mejor los adjetivos para los "estrechos y desgastados" escalones de mosaico, como luego para la lámpara, "magnífica y sucia" llena de telarañas, con una única y débil bombilla. Pero lo que me parece decisivo de esta descripción es la anotación "no tenían cabida en mi recuerdo". La descripción (lo real) se ha anudado decisivamente a su precepción (vivencia presente), y esta a su contraste depauperado respecto a la memoria. Tal proceso de subjetivización, que vincula los espacios y objetos a su significación connotativa, es más eficaz por el uso continuo del tropo que mejor define una contigüidad semántica, la metonimia. Los muebles apilados sin orden, vistos en un fondo oscuro, dejan como ninguna otra la huella simultánea de una decadencia y de modo simultáneo el sentimiento de desánimo de la protagonista.

En el proceso estilístico de la historia de la novela se había dado, sobre todo en Flaubert y su seguidor Clarín, la conciencia de que la realidad no podía venir a la literatura con el optimismo previsto en el viejo realismo positivista. El autor de *La Regenta* publicó un ensayo titulado "Del naturalismo" en la revista *La Diana* en 1882, tan sólo dos años antes de la publicación de *La Regenta* e inmediatamente anterior a su redacción (que se presume en 1983). Allí leemos:

> Dice el naturalista que el objeto real no necesita, al pasar a la expresión artística, sufrir más transformaciones que las que necesariamente ha de traer todo remedo humano de la realidad exterior. Es claro que el naturalista que con mayor esmero copia la realidad, no puede hacer: 1º), que el material que él maneja sea idénticamente de la misma materia que copia; la imitación no está en la materia sino en la forma. 2º) Tampoco puede prescindir de las leyes psicológicas que exigen ver siempre de un modo singular los objetos, de una *manera* y expresarlos con un estilo, sin que

> nada de esto sea tomado del exterior sino formas de la personalidad. Con esta sola consideración queda destruido el argumento baladí de la *reproducción fotográfica*, que muchos consideran que es la aspiración suprema del naturalismo (Clarín 1972: 121).

> La vida se compone de influencias físicas y morales combinadas ya por tan compleja manera, que no pasa de ser una abstracción fácil pero falsa en dividir en dos el mundo, diciendo: de un lado están las influencias naturales; del otro la acción propia, personal del carácter en el individuo. No es así la realidad y no debe ser así la novela (Clarín 1972: 141)[4].

Tanto la afirmación de que la imitación de lo real no está en la materia sino en la forma, como ese hermoso sintagma *formas de la personalidad* que Clarín desliza en ese texto como ambición del estilo del novelista, muestran que en la conciencia literaria se había venido persiguiendo un proceso en que, como había advertido la joven lectora de Gabriel Miró en 1937, lo importante no es aquello que los protagonistas hacen, sino lo que sienten y piensan sobre lo que ven.

En la mirada de Andrea que este primer capítulo desarrolla hay una contigüidad entre el espacio de la casa y sus vetustos y desgastados objetos y las personas que la habitan. Antes de caer, gracias a su sonrisa de bondad dulce, en que quien la recibe primeramente es su abuela, ella ha percibido "la mancha blanquinegra de una viejecita decrépita" (Laforet 2020: 114). Entra en escena su tío Juan a quien Andrea describe así: "tenía la cara llena de concavidades, como una calavera a la luz de la única bombilla de la lámpara" (Laforet 2020: 115), para añadir:

> En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido. Al levantar los ojos vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales. Casi sentí erizarse mi piel al vislumbrar a una de ellas, vestida con un traje negro, que tenía trazas de camisón de dormir. Todo en aquella mujer parecía horrible y desastrado, hasta la verdosa dentadura que me sonreía. La seguía un perro, que bostezaba ruidosamente, negro también el animal como una prolongación de su luto. Luego me dijeron que era la criada, pero nunca otra criatura me ha producido impresión mas desagradable. Detrás de tío Juan había aparecido otra mujer flaca y joven con cabellos revueltos, rojizos sobre la aguda cara blanca y una languidez de sábana colgada que aumentaba la penosa sensación del conjunto […] todas aquellas figuras me parecían igualmente alargadas y sombrías, alargadas, quietas y tristes, como luces de un velatorio de pueblo (Laforet 2020: 115).

4 Las cursivas son de Clarín.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 241-260
ISSN 2283-981X

Estilísticamente toda la escena viene narrada como si se tratase de la pintura de un cuadro de figuras espectrales, pues la isotopía semántica del cierre, "velatorio de pueblo", es anticipada por la del tío Juan quien le parece una calavera mal iluminada, continua con el color negro del camisón de la criada (elección rara para un camisón de dormir) acompañada de un perro asimismo negro. Y cuando se salta de ese color al de la joven mujer flaca, se desliza hacia la espectral languidez de sábana colgada, asociada culturalmente a lo fantasmal. Tampoco deja la narradora de señalar la contigüidad entre lo asfixiante del calor en una aire estancado y podrido.

Tras los diálogos que sirven para dar nombre al elenco de figuras femeninas (Angustias, Gloria) que siguen a estas percepciones tiene importancia la escena de la ducha casi al cierre del capítulo:

> ¡Qué alivio el agua helada sobre mi cuerpo! ¡ Qué alivio estar fuera de las miradas de aquellos seres originales! Pensé que allí el cuarto de baño no se debía utilizar nunca. En el manchado espejo del lavabo –¡qué luces macilentas, verdosas, había en toda la casa!– que reflejaba el bajo techo cargados de telas de arañas, y mi propio cuerpo entre los hilos brillantes del agua, procurando no tocar aquellas paredes sucias de puntillas sobre la roñosa bañera de porcelana (Laforet 2020: 117-18).

En esta escena se ejecuta, en el espacio de la ducha, uno de los ejes semánticos que pivotará toda la novela. El que enfrenta lo nuevo y lo viejo, el mundo joven de una Andrea expectante y el viejo de los conflictos familiares, que ella no sabe aún cuánto habrán de determinar la suerte de su destino. Ha elegido Carmen Laforet el objeto del agua fría que se desliza en hilillos sobre el cuerpo de la joven, en contigüidad de esa pureza que contrasta con el sucio hábitat del cuarto de baño, con espejo raído y con telas de araña. Una vez sabemos que venimos de aquel cuadro fantasmal de figuras tal ducha es sentida por la protagonista como una vivencia en que el agua que corre es opuesta al estancamiento del espacio viciado por una dejadez en que lo vetusto y sucio necesita ser limpiado.

Este preceder metonímico es el dominante. Pero quizá su fuerza estribe en la elementalidad universal de los elementos simbólicos, en que el agua y el movimiento sobre el cuerpo son lo opuesto al sucio estancamiento del resto de elementos espaciales. En cierto modo el capítulo de arranque de la novela contiene toda ella, en una red metonímica de los espacios cuya fuerza no radica en la ideología (no hay discurso de Andrea diferente o superpuesto a su percepción elemental del agua purificadora) sino en la naturalidad de la vivencia sensorial, no discutible por tanto, ni abstracta, sino con la concreción de la figura elemental ejecutada en

símbolos que viven alojados en los adjetivos espaciales. De ahí que cada lector de *Nada* llegue por esas notaciones del tropo metonímico a la esfera de su significación honda a través de símbolos culturales (agua limpia sobre cuerpo joven frente a la suciedad del espacio viejo) que exceden el tiempo y el espacio histórico o concreto de guerra civil o de hambre al que iremos asistiendo posteriormente.

Sostenía Bachelard en *La poética del espacio* (1957) que una imagen escapa a la causalidad y que no le es dado al poeta que crea una imagen nueva explicar siempre el inesperado giro que suscita en el alma el proceso de su creación.

> Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación […] ¿Cómo una imagen, a veces muy singular puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? Solo la fenomenología –es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual– puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen (Bachelard 2006: 10).

Al nivel de la imagen poética la dualidad del sujeto y el objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones (Bachelard 2006: 9).

La lengua literaria de Carmen Laforet se pliega a objetos y espacios, que son los que hablan. También el mundo animal, como ocurre con ese gato que Andrea ve directamente contiguo en significación al estado ruinoso de casa y familiares:

> Vi sobre el sillón al que yo me había subido la noche antes, un gato despeluzado que lamia sus patas al sol. El bicho parecía ruinoso, como todo lo que lo rodeaba […]. Me restregué los ojos y volví a mirarle. El enarcó el lomo y se le marcó el espinazo en su flaquísimo cuerpo. No pude menos de pensar que tenía un singular aire de familia con los demás personajes de la casa; como ellos presentaba un aspecto excéntrico. (Laforet 2020: 123).

Y cuando se trata del mundo humano no deja Andrea de señalar que su mirada busca interpretar la psicología desde la impresión que sensorialmente le despierta un detalle, detalle que ella misma busca como modo de reforzar desde la impresión sensitiva el juicio que va tomando. El largo diálogo con la tía Angustias en que ésta va señalándole el rosario de sus imposiciones e intransigencias plagadas de prejuicios sobre la moralidad de la chica, despierta la siguiente observación de Andrea:

> Vi que sus facciones en conjunto no eran feas y sus manos tenían incluso una gran belleza de líneas. Yo le buscaba un detalle repugnante mientras ella continuaba su

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 241-260
ISSN 2283-981X

> monólogo de órdenes y consejos, y al fin, cuando ya me dejaba marchar, vi sus dientes de un color sucio (Laforet 2020: 127).

Para percibir la función estructurante (en el sentido de que arma toda la estructura de señales) de los espacios como áreas de significación bastaría con recorrer la descripción que Andrea hace de las habitaciones de sus dos tíos, Juan y Román, y el juicio que ella va emitiendo sobre ambos ligado a sus respectivos espacios de trabajo. El de tío Juan, descrito en la página 135, es destartalado, sucio, atiborrado de piezas sin sentido, lo que traduce su caos personal pero sobre todo una falta de talento que Andrea ve contigua a las formas de ese lugar. Dos páginas después tan sólo, viene la descripción del estudio de Román. Si en el caso de Juan se acumulaban sin orden ni concierto, libros, papeles, figuras de yeso, y Andrea describe pinturas de bodegones en "tonos estridentes", en el caso de Román:

> Se había hecho arreglar un cuarto en las guardillas de la casa, que resultó un refugio confortable. Se hizo construir una chimenea con ladrillos antiguos y unas librerías bajas pintadas de negro. Tenía una cama turca y bajo la pequeña ventana enrejada una mesa muy bonita llena de papeles, de tinteros de todas épocas y formas con plumas de ave dentro […] también había un pequeño reloj, recargado, que daba la hora con un tintineo gracioso, especial. Había tres relojes en la habitación, todos antiguos, adornando acompasadamente el tiempo. Sobre las librerías, monedas, algunas muy curiosas, lamparitas romanas de última época, y una antigua pistola con puño de nácar (Laforet 2020: 137).

Esta descripción revela bien la ambigua posición que la relación del tío Roman y Andrea tiene desde el principio, ambigüedad que no se da con el tío Juan, siempre primario y directamente rechazado mucho antes de revelarse como un maltratador de Gloria. En cambio, Andrea se ve, si no seducida, sí interesada por la clase que desprende tío Román, cuya conversación y formas de trato le parecen seductoras. Que sea un cínico y que sus valores escondan una doble faz es algo que la novela va desarrollando paulatinamente. Pero, como se ve en los adjetivos que desliza Andrea en la descripción de la guardilla de Román, incluso lo negativo, un reloj recargado se ve asociado a un tintineo gracioso, "especial", dice, y la acumulación de objetos es matizada con adjetivos positivos, librerías, relojes, tinteros ornamentales de todas las épocas, lamparitas romanas; muestran el perfil de alguien que acumula sensibilidad delicada, y también seguramente una historia secreta de vida anterior no convencional que la novela irá desarrollando en su segunda parte. Básicamente lo que separa a tío Juan de tío Román, queda

dicho en los espacios que habitan de un modo más eficaz que cualquier otro. Pero sobre todo queda patente el carácter evidentemente primario del primero frente a la doblez y trastienda de secretos que esconde el segundo, ya visible en los objetos de los que se rodea.

Será precisamente de la lucidez de tío Román de la que se sirva Carmen Laforet para enunciar directamente la poética que viene aplicando al mundo de objetos y espacios de su novela. El texto clave se enuncia de inmediato:

> Aquel cuarto tenía insospechados cajones en cualquier rincón de la librería, y todos encerraban pequeñas curiosidades que Román me iba enseñando poco a poco. A pesar de la cantidad de cosas menudas, todo estaba limpio y en un relativo orden.
> –Aquí las cosas se encuentran bien, o por lo menos eso es lo que procuro. A mí me gustan las cosas– se sonreía–; no creas que pretendo ser original con eso, pero es la verdad. Abajo no saben tratarlas. Parece que el aire está lleno siempre de gritos… y eso es culpa de las cosas, que están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza (Laforet 2020: 137).

Carmen Laforet ha llegado con estas palabras de Román a formular explícitamente, a modo de poética, lo que viene sistemáticamente practicando, por lo que no cabe pensar en el efecto de un momento de lucidez sobre el valor de lo podríamos denominar "la lengua de las cosas" y cuya gramática de ocurrencias he venido recorriendo. Quizá sea el momento de asistir por la vía de los espacios y cosas que rodean a tío Román, pero sobre todo a su *artisticidad,* las contradicciones con que vive Andrea la relación entre ambos. En una misma página encontramos enunciadas tales contradicciones.

> Sin embargo, yo, sentada en la única silla del cuarto, frente a su mesa de trabajo, me sentía muy lejos de él. La impresión de sentirme arrastrada por su simpatía, que tuve cuando me habló la primera vez, no volvió nunca […]. Yo no lo dudaba: me parecía ver en Román un fondo inagotable de posibilidades. En el momento en que, de pie junto a la chimenea, empezaba a pulsar el arco, yo cambiaba completamente. Desaparecían mis reservas, la ligera capa de hostilidad contra todos que se me había ido formando. Mi alma extendida con mis propias manos juntas, recibía el sonido como una lluvia la tierra áspera. Román me parecía un artista maravilloso y único. Iba hilando en la música una alegría tan fina que traspasaba los límites de la tristeza, La música aquella sin nombre. La música de Román que nunca más he vuelto a oír (Laforet 2020: 139).

La sucesión de adjetivos ponderativos, pero sobre todo esa metonimia elemental,

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 241-260
ISSN 2283-981X

básica, de la lluvia sobre el áspero terreno dan idea de un fenómeno, sentido por Andrea, que en la novela va a ir cobrando significación mayor al ser compartido por Ena, como antes lo había sido por la madre de ésta. La cuestión ineludible radica en la artisticidad, esto es las formas del arte que se canalizan por la doble vía de la música y de la literatura, a partir de los libros que las amigas, pero sobre todo Andrea, va conociendo. De tal manera que el conocimiento, establecido como vía de crecimiento, alcanza a ser la almendra semántica de la peculiar *Bildungsroman* de la que habla José Teruel en el estudio introductorio a su edición. En el trazado de tal esfera aparece el mundo masculino a través de las relaciones que Ena y Andrea van teniendo con los chicos de su edad que se les aproximan, y con los que viven, por así decirlo, el fragor de las primarias sensaciones de libertad. Nótese que tales relaciones están asimismo experimentadas en contigüidad con los espacios, esta vez los exteriores, tanto en el bar de la Facultad como en las excursiones al mar en coche, ámbitos de despliegue de una sensibilidad que está muy atenta al significado derivado de esos movimientos, que no es otro que el de libertad. Pero el mundo de los chicos, el masculino, está cifrado en contigüidad con coche[5], salidas, excursiones, y es ajeno al desarrollado por las tres mujeres (Andrea, Ena y su madre) en la segunda parte de la novela, cuyo vínculo está dominado, en las tres, por el significado que la artisticidad va cobrando en la vida de Andrea, como había operado antes en la madre de Ena y como simula tener esta última en su indagación respecto al secreto escondido de Román y su propia historia familiar.

Nótese que he elegido un sustantivo, *artisticidad,* que puede y quiere ser común a las esferas de los libros y de la música porque ambos son sinécdoques. Lo que Andrea percibe o acaso intuye en el expectante estupor de descubrimiento, es que su crecimiento en las dimensiones del arte es fundamental, es lo que puede sacarla de los dos espacios de indigencia (la vida del pueblo) o la mugre del deprimido mundo de la calle Aribau, ambos estadios simbólicamente más potentes que la posguerra (que también está). Crecer para Andrea, tal cosa descubre durante el curso que pasa en Barcelona, reside en entrar en contacto con el arte, con la refinada espiritualidad que exige. Algo que por cierto se eleva respecto al conocimiento instrumental de las asignaturas de la carrera en la Facultad, que no tienen igual parangón, pues pasa ese mundo sin apenas dejar huella. La huella la deja ese arco del violín, esa música, esa literatura de libros nuevos que las amigas se van recomendando.

Hay un momento, inmediatamente posterior, cuando la audición de la música por Andrea, perspectivizada tal visión de Román desde abajo, en contrapicado,

5 Es curioso que el coche sea uno de los objetos en que se fija Jean Baudrillard quien dedica un anexo en su estudio a "La vie domestique et la voiture" (Baudrillard 1968: 92 y ss.).

como si se deslizara la superioridad, en que Andrea adquiere conciencia del significado de la artisticidad en su vida, que ve acumularse todas las cosas del pasado y de presente y deja reducidas en tal audición a una entrega descrita al modo místico, como si su alma se viese anegada. Una muerte que es vida nueva. El mito de la sustitución de lo viejo por lo nuevo, que, sin embargo, no oculta en la angustiosa desaparición de la luz cierto hálito nihilista, existencialista, del que la percepción de la mística carecía.

> El ventanillo se abría al cielo oscuro de la noche. La lámpara encendida hacia más lato y mas inmóvil a Román, solo respirando en su música. Y a mí me llegaban en oleadas primero ingenuos recuerdos, sueños, luchas, mi propio presente vacilante, y luego agudas alegrías, tristezas, desesperación, una crispación impotente de la vida y un anegarse en la nada. Mi propia muerte, el sentimiento de mi desaparición total hecha belleza, angustiosa armonía sin luz (Laforet 2020: 139-40).

Si Román había hablado de la tristeza de las cosas que viven asfixiadas, será Andrea quien acierte a decir en formidable imagen metonímica un poco más adelante el *olor de las historias.* Ocurre en el hermoso fragmento descriptivo del capítulo cuatro, ese que se inicia con la exclamación "¡cuantos días sin importancia!" como concreción del sentimiento de tedio de Andrea, pues los días en la casa le pesaban "como una cuadrada piedra gris en el cerebro" (Laforet 2020: 141).

> ¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. Historias incompletas, apenas iniciadas e hinchadas ya como una vieja madera a la intemperie. Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta nausea… y sin embargo habían llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle Aribau. Me acostumbraba a olvidarme de mi aspecto y de mis sueños. Iba dejando de tener importancia el olor de los meses, las visiones del porvenir (Laforet 2020: 141).

Es consciente Laforet de que todo en Andrea es percepción por los sentidos, pues dice tenerlos abiertos sólo para el olor de las historias e incluso llega a decir "el olor de los meses". Fragua de ese modo la autoconciencia narrativa del eje de significación metonímica que la narración va tranzando con la percepción sensorial de todo cuanto ocurre. Ese texto y capítulo, que contiene el diálogo en que la abuela y Gloria han teatralizado toda la historia precedente y sus rencillas,

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 241-260
ISSN 2283-981X

que por razones obvias no podía Andrea narrar, puede comportarse como un punto de inflexión, que dará paso a lo que podría considerarse segunda parte de la novela, en que, una vez repuesta Andrea de unas fiebres, sale a la calle, es decir, comienza a ganar el espacio de la historia exterior a la familia, que precisa por tanto de otros ámbitos, como la Universidad, y otras gentes, como su compañero Pons, pero especialmente su amiga Ena.

Andrea quiere preservar la separación de los dos espacios, que representan lo viejo y lo nuevo. Quizá la incomunicación de ambos, pretendida por Andrea, pese a la insistencia de Ena en conocer a Román, esconda un mecanismo de autoprotección. Lo singular estilísticamente es que tal contraposición de espacios no está abordada explícitamente, lo que un narrador omnisciente, externo habría dejado claro desde el principio. Si estilísticamente resulta *Nada* tan moderna es porque renuncia al privilegio de la omnisciencia, lo que catapulta el punto de vista interiorizado de Andrea, que no domina, pero tampoco resulta sometida al albur de los acontecimientos, sino que va trazando el mapa de sus intereses y querencias. En esta novela todo se va urdiendo de manera *naciente*, no asistimos a un mundo hecho, como puede ser la de Zola, o Pardo Bazán, sino a la aventura de un conocimiento. En tal sentido esta más cerca de Azorín o de Miró y comunica con otras coetáneas como *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda o las de novelas primeras de Carmen Martín Gaite (*Entre visillos*) o Ana María Matute (*Primera memoria*). No es casual que todas ellas se hayan quiciado sobre la misma estructura de primer conocimiento, un asomarse al mundo o descubrimiento, por parte de chicas en la adolescencia y primera juventud.

El mundo al que se asoma Andrea, el de Ena, es de traje cortado y perfume frente al que ella esconde de "lejía y áspero jabón" (Laforet 2020: 129). Así se establece, por vía de los objetos, la dualidad pobre/rico que gobierna durante la segunda mitad de la novela y que tiene en el regalo que Andrea decide hacer a Ena, el pañuelo de encaje bordado que es toda su riqueza, el punto más elocuente de este estrato de significación. Remito al lector a la sutileza y profundidad hermenéutica con que la profesora Elide Pittarello, en su estudio "Tramas de objetos" (2003), ha recorrido este gesto, y su elocuencia tanto respecto a la dualidad de los mundos, como al profundo significado psicoanalítico que esconde tal desprendimiento por parte de Andrea. Pocas veces en la novela española (y en su crítica) se ha llegado a arrancar a un objeto tanto significado.

> Debajo de todo, envuelto en papel de seda, estaba un pañuelo de magnífico encaje antiguo que mi abuela me había mandado el día de mi primera comunión. Yo no me acordaba de que fuera tan bonito y la alegría de podérselo regalar a Ena, me

> compensaba muchas tristezas. Me compensaba el trabajo que me llegaba a costar, poder ir limpia a la Universidad, y sobre todo parecerlo junto al aspecto confortable de mis compañeros. Aquella tristeza de recoser los guantes, de lavar mis blusas en el agua turbia y helada del lavadero de la galería con el mismo trozo de jabón que Antonia empleaba para fregar sus cacerolas y que por la mañana raspaba mi cuerpo bajo la ducha fría (Laforet 2020: 165-66).

Esa tristeza prendida en las cosas, igual que esa alegría del objeto delicado que regala. Entre objetos y su significación se dirime lo principal de la semántica de *Nada,* de ahí lo afortunado del título dado por la profesora Pittarello a su ensayo. Que vienen además traídos no solo en cuanto son, sino en cuanto significan, también metonímicamente, en su esfera de símbolos reveladores de los conflictos internos que Andrea está viviendo. De ahí que en *Nada* pueda desarrollarse como en pocas otras novelas, el nuevo papel que la descripción opera más allá del otorgado tradicionalmente por la narratología.

En su importante ensayo dedicado a la descripción, la profesora Mieke Bal (2021) señala como uno de los logros del Modernismo, con su doble filosofía de la subjetividad y el azar, es haber llevado la descripción a un estatus totalmente diferente al definido por la narratología que se había edificado sobre modelos del realismo. No solo por vía del Modernismo, que Mieke Bal ejemplifica en Dijuna Barnes, también del *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, se han cuestionado las continuidades sin rupturas entre la percepción y el objeto, dejando inservibles tanto la tradición retórica de la *descriptio* como el lugar ancilar que la narratología estructuralista le había concedido. La función de *desescribir* que la descripción obliga, bien en las obras de Perec, bien en Proust, ha sacado definitivamente la descripción de la zona de focalización cero a la que la habían condenado tratados como el de Genette. La ideología, la subjetividad, las zonas de rabiosa subversión de los principios lógicos por sinécdoques o metonimias, llevan la descripción, por ejemplo en Proust, a un lugar *apodeíctico* en su actividad de mostrar, es decir, que la vez que muestra, señala, argumenta y autoexpone (Bal 2021: 110).

En el desarrollo semiótico de la espacialidad cobra singular importancia el capítulo X de la novela. Por vez primera Andrea camina sola por la calle, por vía Layetana y hacia la Catedral y todo el capítulo acompaña sus reflexiones interiores, puesto que no habla con nadie. Comienza desde la evocación del piso de vía Layetana que acaba de abandonar, donde todavía imagina a la madre de Ena sentada al piano cantando. Es un capítulo en el que Andrea cobra conciencia de su necesidad del arte, veteado de una autoconciencia romántica (así la autocalifica) que encarna la voz de la madre de Ena, como medio de distinguirse frente a la

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 241-260
ISSN 2283-981X

mediocre prisión de la calle Aribau. Este es de los pocos capítulos exteriores, en que el espacio predominante es la calle, pero semióticamente deja sola a Andrea, pues no es una escena donde los viandantes pululen o intervengan. Todos los signos externos espaciales se viven al modo de interiorizaciones.

> Yo, de pronto, me encontré en la calle. Casi había huido impelida por una inquietud tan fuerte y tan inconcreta como todas las que me atormentaban en aquella edad.
> No sabía si tenía necesidad de caminar entre las casas de algún barrio adormecido, respirando el viento negro del mar, o de sentir las oleadas de luces de los anuncios de colores que teñía con sus focos el ambiente del centro de la ciudad. Aún no estaba segura de lo que podría calmar mejor aquella casi angustiosa sed de belleza que me había dejado escuchar a la madre de Ena. La misma Vía Layetana con su suave declive desde la plaza de Urquinaona donde el cielo se delustraba con el color rojo de la luz artificial hasta el gran edificio de Correos y el puerto, bañados en sombras argentados por la luz estelar sobre las llamas blancas de los faroles, amentaba mi perplejidad (Laforet 2020: 206).

Es mucho lo que Andrea sigue describiendo, con iguales puntadas de sinestesias de colores y luces y cuidados cultismos (como "argentar" o "delustrar") cuando la narración recorre su deambular por esa parte de la ciudad que cruza el corazón del barrio viejo hacia la Catedral, barrio cuyas callejas son descritas en uno de los pocos capítulos de exteriores fundamentalmente descriptivos que la novela contiene. "Había –añade– una soledad impresionante, como si todos los habitantes de la ciudad hubiesen muerto." Interesa a Laforet dejar a Andrea sola bajo sus pensamientos, para que su único diálogo sea con ella misma en el curso de su deambular. Apenas un miedo y la aparición súbita de un viejo, que nada supone, logra interrumpir una experiencia íntima de comunicación con la belleza y la asunción decidida de una espiritualidad fundida al arte, que será la forma elegida de su crecimiento, emergente en ella unido al espacio de esa parte de la ciudad de Barcelona.

> Una fuerza más grande que la que el vino y la música habían puesto en mí me vino al mirar el gran corro de sombras de piedra fervorosa. La Catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad se derramaba de la arquitectura maravillosa. En derredor de sus trazos oscuros resaltaba la noche brillante, rodando lentamente al compás de las horas. Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara durante algunos minutos. Luego di la vuelta para marcharme (Laforet 2020: 207).

Otro espacio exterior que la novela recorre es el de la salida al campo, acompañando Andrea a su amiga Ena y a Jaime. Las tres o cuatro instantáneas que de esas excursiones deja la novela inciden siempre en un vitalismo mediterráneo de luces, olores y espacios abiertos, que insuflan optimismo y sobre todo liberación para con los espacios cerrados del piso, respecto de los cuales estas excursiones al exterior, al aire abierto, suponen un contrapunto de contraste. De las varias, en las que se repite esa isotopía del vitalismo sensorialmente aprehendido de manera natural y primaria, elegiré una en que se visualiza la perspectiva diferente de Andrea y Ena ante el paisaje y la naturaleza:

> Ningún día de la semana se parecía Ena a esa muchacha alocada, casi infantil de puro alegre, en que se convertía los domingos. A mí –que venía del campo– me hizo ella ver un nuevo sentido de la naturaleza en que ni siquiera había pensado. Me hizo conocer el latido del barro húmedo cargado de jugos vitales, la misteriosa emoción de los brotes aún cerrados, el encanto melancólico de las algas desmadejadas en la arena, la potencia, el ardor, el encanto esplendoroso del mar.
>
> –¡No hagas Historia!– me gritaba desesperada cuando yo veía en el mar latino el recuerdo de los fenicios y de los griegos y lo imaginaba surcado (tan quieto, esplendente y azul) de naves extrañas.
>
> Ena nadaba con el deleite de quien abraza a un ser amado. Yo gozaba una dicha concedida a pocos seres humanos, la de sentirse arrastrada en ese halo casi palpable que irradia una pareja de enamorados jóvenes y que hace que el mundo vibre más, huela y resuene con más palpitaciones y sea más infinito y más profundo (Laforet 2020: 228).

El que resulta esplendoroso es el estilo, la prodigiosa fuerza de la dicción con que Laforet ha recogido la vivencia que Andrea tiene del paisaje, vinculado finalmente a la fuerza del amor juvenil. Como ocurre y venimos recorriendo a lo largo de este capítulo, la objetualidad, lo exterior, se vive sensorialmente. Es más, ha dejado cifrada Laforet la doble perspectiva que Ena y Andrea tienen de la naturaleza según el origen y procedencia de cada una. Andrea, que viene del campo, tiende a culturalizar la vivencia, mediante contigüidades cultas con la historia de esos lugares. Ena, en cambio, que es urbana y burguesa, sucumbe ante la fuerza primaria del barro húmedo, o el encanto de las algas desmadejadas en la arena. Esta doble perspectiva, que toca el horizonte semántico del ascenso de Andrea por la vía del arte y la historia como modo que ella tiene de adquisición de su nueva naturaleza, queda sin embargo subsumido en este texto, anulado, por la fuerza que los espacios naturales son capaces de imprimir y que retrotraen la mirada de Andrea a la percepción de las vibraciones de las cosas (sonido), de los olores y las palpitaciones,

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 241-260
ISSN 2283-981X

es decir, la vía sensorial al conocimiento más profundo con que una experiencia vital puede ser reconocida. Este texto, por tanto, elegido entre otros varios, toca la línea de flotación de *Nada*, una novela que mas allá de cualquier trama externa, tiene en los espacios y los objetos, según he querido mostrar, el campo desde el que desplegar su trama profunda de conocimiento, edificada sobre la epifanía del mundo abierto a esos ojos ávidos de Andrea, cifra decisiva del juvenil estupor ante un mundo que se despliega a sus ojos, oídos, tacto y olores.

La memoria que los lectores tienen de *Nada*, de Andrea (título significativamente elegido para la edición inglesa) y a la que me refería al comienzo del artículo, sobrepasa la dimensión histórico-social de posguerra que actúa de fondo y desde la que originariamente pudo ser leída. Y ese salto desde una dimensión a otra, que ve potenciada su universalidad, únicamente pueden darlo algunas obras. Convocaba yo arriba que la historia del príncipe de Salina en *Il gattopardo* nos daba una dimensión de la muerte (que la sagaz lectura de Javier Marías ayudó a reconocer) que sobrepasaba el programa de los lugares de la política y aristocracia siciliana en su tránsito al nuevo orden. Igualmente *Nada* nos interroga desde su forma, desde su estilo configurado para aprehender espacios de significación que las sucesivas generaciones van añadiendo, en ese diálogo que únicamente los clásicos sostienen a través de los años, las décadas, quizá los siglos.

Bibliografía citada

Alas, Leopoldo, Clarín (1972) [1882], "Del naturalismo", *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española,* ed. Sergio Beser. Barcelona, Laia: 108-49.

Bachelard, Gaston (2006) [1957], *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bal, Mieke (2021), "Descriptología, viendo lo figural", *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*, ed. Mieke Bal, trad. María José García-Rodríguez, Murcia, Editum: 87-139.

Barthes, Roland (1994), *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós-Comunicación.

Baudrillard, Jean (1968), *Le système des objets*, Paris, Gallimard.

Bodei, Remo (2013) [2009], *La vida de las cosas*, Buenos Aires, Amorrortu.

Jiménez, Juan Ramón (1948), "Carta a Carmen Laforet [Washington, marzo de 1946]",

Ínsula, 25, 15 de enero de 1948:1.
Laforet, Carmen (1937), "Gabriel Miró", *Caleta*, 14: 27-28.
Laforet, Carmen (2018), *Nada*, ed. Rosa Navarro, Barcelona, Planeta.
Laforet, Carmen, *Nada* (2020), ed. José Teruel, Madrid, Cátedra.
Martín Gaite, Carmen (2009), *Obras Completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
Pittarello, Elide (2003), "Tramas de objetos", *Arbor*, 176, 693: 59-83.

José María Pozuelo Yvancos es desde 1983 Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia, de cuya Facultad de Letras ha sido Decano. Ha sido Presidente de la Asociación Española de Semiótica entre los años 1994 y 1998, Presidente de la Asociación de Teoría de la Literatura (2004-2009) y Vocal de la Directiva de la Asociación Internacional de Hispanistas. Es desde 2021 Académico Correspondiente de la Real Academia Española y desde 1999 crítico literario del suplemento cultural del diario *ABC*. Ha sido profesor invitado y conferenciante en Universidades de dieciocho países. Ha publicado veintiséis libros y 240 estudios en revistas y capítulos de libro. Entre los libros destacan: *Teoría del lenguaje literario* (Cátedra, 2018), *Poética de la ficción* (Síntesis, 1993), *Teoría del canon y literatura española*, con Rosa Aradra (Cátedra, 2000), *De la autobiografía. Teoría y estilos* (Crítica, 2006), *Poéticas de poetas. Teoría crítica poesía* (Biblioteca Nueva, 2010), *Las ideas literarias* (en colaboración) (Crítica, 2011), *La invención literaria (Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián)* (USAL, 2014), *Novela española del siglo XXI* (Cátedra, 2017), *Ensayos de historiografía literaria* (en colaboración) (Gredos, 2022).
pozuelo@um.es

DOI 10.14672/1.2023.2188

ADRIÁN J. SÁEZ *TE VI, TE VI, TE VI*: LA FOTOGRAFÍA EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

A partir de unas reflexiones sobre el arte en Luis Alberto de Cuenca, este trabajo examina la presencia y el sentido de la fotografía en su poesía: junto a una serie de presencias menores y ornamentales, se estudian cinco poemas fotográficos ("El rescate", "Vieja fotografía con tebeo", "Recuerdo de Lee Miller", "La chica victoriana de la foto" y "Aquel curso de cómics").

palabras clave: Luis Alberto de Cuenca, poesía, fotografía, intermedialidad, écfrasis

Abstract

Te vi, te vi, te vi*: photography in Luis Alberto de Cuenca's poetry*

Based on some reflections on art by Luis Alberto de Cuenca, this work examines the presence and meaning of photography in his poetry: along with a series of minor and ornamental presences, five photographic poems are studied ("El rescate", "Vieja fotografía con tebeo", "Recuerdo de Lee Miller", "La chica victoriana de la foto" y "Aquel curso de cómics").

keywords: Luis Alberto de Cuenca, poetry, photography, intermediality, ekphrasis

Recibido: 30 de junio de 2022
Acaptación definitiva: 11 de febrero de 2023

Si el sentido de la vista es pura magia como recuerda Barthes (1957: 142), la fotografía –de la mano de su primo el cine– vendría a ser el arte más estupendo, por mucho que tenga algunos peligros contra los que advierte Han (2015 [2013]). En cierto sentido, en la fotografía se pueden distinguir al menos tres tipos de visiones: 1) la mirada inicial, que invita al artista a disparar el *flash*; 2) la captura que marca el reflejo perpetuador; y 3) la evocación (recuerdo o imaginación) con cada contemplación, tres formas de acercarse a la realidad que me permiten jugar en el título con la canción "Un vestido y un amor" (*El amor después del amor*, 1992) de Fito Páez, que sigue con "simplemente te vi": pero una fotografía es más, mucho más, y todavía más si se presenta –de la forma que sea– en un poema.

1. "Viejas fotos de la *belle époque*": otro arte en el arte

Las ricas y variadas relaciones de la literatura con el arte son desde hace mucho tiempo un *topos* de los buenos: ahora, la mayoría de las aproximaciones interartísticas se centran –como es lógico– en la presencia multiforme de la pintura, cuando conviene tener en cuenta igualmente otras variantes tanto clásicas (escultura, música, tapicería, etc.) como contemporáneas (cine, cómic, nuevas artes plásticas), con la fotografía a la cabeza en tanto octavo miembro del canon artístico.

Sontag (1977) y Barthes (1980) son las guías fundamentales manejadas por todos para la fotografía: entre muchas otras cosas, la primera anota para empezar que la fotografía es un arte insaciable y moderno que presenta "a new visual code" que es a la vez "a grammar" y "an ethics of seeing", con el que se puede "collect the world mediante objetos democráticos y misteriosos que constituyen "miniatures of reality" (1-19); a su vez, el segundo pone el acento sobre el *punctum* (o efecto emotivo imprevisto) que –generalmente a partir de un detalle impactante– causa la contemplación de las imágenes, en oposición al *studium* (o curiosidad documental de toda fotografía) (37-96). Ya sobre la "literatura fotográfica", viene de perilla la estupenda brújula de Ceserani (2011)[1]: dentro de un complejo y a veces contradictorio proceso en el que predomina el interés por los "lati più inquietanti", examina la presencia literaria de la fotografía "come tema e come procedimento della rappresentazione" y especialmente se detiene en la "vasta gamma di nuovi campi metaforici" (encuadre, pose, proceso óptico, reproducción, etc.) (10-12 y 47).

Para el caso de la interrelación fotográfico-literaria, ya Sontag (1977: 2) avisa

1 Albertazzi, Amigoni (2008); Miller (2015); Montier, Louvel, Méaux, Ortel (2008).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 261-280
ISSN 2283-981X

que "the photograph in a book is, obviously, the image of an image"[2]. Más en detalle, dentro del marco crítico hispánico se pueden encontrar trabajos sobre la presencia y el sentido de la fotografía en la novela española (Pittarello 2009 y 2015; Candeloro 2021, con ejemplos de Julio Llamazares, Javier Marías y Antonio Muñoz Molina, más Miguel Ángel Hernández) e hispanoamericana (Ansón 2010, sobre Rulfo, Cortázar, Quiroga y otros), así como algún que otro acercamiento al tema en la poesía contemporánea (Aguirre 2015; Alarcón Sierra 2015; Gómez, Sánchez-Mesa Martín 2020; y Rangel López 2020, respectivamente sobre Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, García-Alix y Talens, y Zurita), que siguen los pasos de Baudelaire y compañía[3].

En general, se puede decir que la presencia de la fotografía en los textos literarios conforma un "mestizaje escandaloso" con el que se incorpora directamente tanto la realidad como el punto de vista y se crea un "cortocircuito hermenéutico", en palabras de Pittarello (2009: 95-96). En sus apariciones puede adoptar tres formas: 1) la inclusión de las fotos con o sin comentario, que "restituisce la metafora narratologica del punto di vista alla sua origine sensoriale" (Pittarello 2015: 272); 2) la descripción –a modo de écfrasis contemporánea– de una imagen real o imaginada, que renueva un mecanismo clásico mediante la entrada en el mundo de la intermedialidad; y 3) la simple evocación más o menos detallada con sus aperturas de significado, como en los casos que se verán en el presente trabajo.

En este contexto en crecimiento, se pretende añadir un fotograma más al gran panorama poético-fotográfico con una aproximación a Luis Alberto de Cuenca: de este modo, se completa también el examen de la impronta artística en la poesía cuenquista, luego de otras calas sobre arte clásico (Dadson 2005 [1997]), grabados (Martínez Fernández 2007) y pintura y escultura (Suárez Martínez 2013; Sáez 2018b), amén del cine (Letrán 2015; Bagué Quílez 2018) y los tebeos (Merino 2013 y 2019) que tanto entusiasman desde siempre al poeta.

2. "¿Tiene alma el silencio?": poesía y fotos en Luis Alberto de Cuenca

"Imágenes, imágenes, imágenes" de todo tipo ("Idílicas, obscenas, horrorosas") son capitales en la poética de Luis Alberto de Cuenca: de hecho, "conmigo vais y moriréis conmigo" es el cierre programático del poema parlante "Imágenes" (*Sin*

2 Y añade: "since it is, to begin with, a printed, smooth object, a photograph loses much less of its essential quality when reproduced in a book than a painting does" (2-3).

3 Al margen quedan los estudios sobre fotografías de escritores: ver Pittarello (2021) como botón de muestra.

miedo ni esperanza, 2002). En este sentido, son muy diversas las alusiones, descripciones y técnicas conectadas con el arte, así como las estampas diseñadas con palabras en sus textos. Pues bien, para el caso de la fotografía, conviene establecer un deslinde entre una larga serie de miniapariciones de fotografías distribuidas aquí y allá frente a un selecto grupo de poemas fotográficos:

1. Menciones de fotos: "Hoy he tenido un sueño con amigos" (*El otro sueño*, 1987); "DNA", "Navidades de 1995" y "Demasiado tarde" (*Por fuertes y fronteras*, 1996); "Preguntas en el aire" (*Sin miedo ni esperanza*, 2002); "S'Agaró" (*La vida en llamas*, 2006); "Recuerdos de infancia", "El cuervo" y "Radiografía de la ausencia" (*El reino blanco*, 2010); "Cartas de amor", "Se va haciendo de noche" y "Sueño de Paco Rico" (*Bloc de otoño*, 2018), más uno de los lemas de *El reino blanco* ("La muerte es ese desconocido / que aparece en las fotografías familiares") y los "fotogramas" de "*Die Niebelungen* (1923-1925)" (*La vida en llamas*, 2006) al margen, en tanto remiten ya al mundo del cine.
2. Cinco poemas fotográficos: "El rescate" (*La vida en llamas*), "Vieja fotografía con tebeo" (*El reino blanco*), "Recuerdo de Lee Miller" (*Cuaderno de vacaciones*, 2014) y "La chica victoriana de la foto" y "Aquel curso de cómics" (*Bloc de otoño*).

Amén de la preponderancia lógica de las minifotografías sobre los textos fotográficos, desde una perspectiva cronológica se aprecia una incorporación tardía –y relativamente tímida– de las fotos en la poesía cuenquista: en efecto, la fotografía solo aparece a partir del giro de "línea clara" marcado por *La caja de plata* (1985), para mantenerse en dos poemarios salteados (*Por fuertes y fronteras* y *La vida en llamas*, pasando por encima de *El hacha y la rosa* y *Sin miedo ni esperanza*, 1993 y 2002) y explotar en *El reino blanco* y sobre todo en *Bloc de otoño*, para desaparecer sin dejar rastro en *Después del paraíso* (2021), una tendencia que en cierto sentido revela que la fotografía es especialmente un elemento ornamental en la poética luisalbertiana. Si se quiere, se puede tener por un ingrediente menor, hasta de segunda categoría frente al cine o los tebeos que aparecen un poco por todas partes, pero complementario (otro arte, otro tipo de imágenes) y novedoso (con diferentes estrategias y valores), que –entre otras cosas– demuestra que en la obra cuenquista hay espacio para todo tipo de material.

De buenas a primeras, la fotografía en la poesía de Luis Alberto de Cuenca rompe –o matiza– el juego de representación autobiográfica ficcional, ya que las fotos muestran "le réel à l'état passé" como "un certificat de présence" que demuestra "une présence immédiate au monde", en palabras de Barthes (1980: 130-31 y 135). Así, mientras en muchos otros lugares juega Luis Alberto de Cuenca a

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 261-280
ISSN 2283-981X

mezclar vida e imaginación en una poliédrica ficción autobiográfica (Lanz, 1994 [1991]) y gusta de mezclar toda suerte de referentes, las fotografías evocadas son estampas de realidad que abren a un acercamiento tal vez más cercano.

En este sentido, es significativo considerar tanto la minigalería de fotos de Luis Alberto de Cuenca como las escenas que el poeta recuerda a partir de una memoria fotográfica: las fotos citadas directamente en los poemas en enumeraciones muchas veces caóticas comprenden imágenes de sus dos nietas Genoveva y María de Cuenca Abril (ambas hijas de Álvaro de Cuenca y Ana Abril, "las fotos de Veva y de María", en "Hoy he tenido un sueño con amigos", v. 40) que forman parte de unas genéricas "fotos familiares" ("Se va haciendo de noche"), un posible recuerdo fotográfico de Rita Macau ("nunca volveremos a ver / a nuestra amada muerta, por mucho que busquemos / en las fotografías de entonces", en "El cuervo", vv. 42-45) y una colección de retratos de divas de película ("Una foto de Hedy Lamarr" en "Recuerdos de infancia", v. 6; y la evocación de "fotos / de actrices de los 30 y los 40", en "Sueño de Paco Rico", vv. 8-9)[4]; a su vez, las escenas que el poeta recuerda tienen que ver fundamentalmente con la infancia y el recuerdo de amores y desamores, con mucho de melancolía y tristeza, según se verá dentro de un momento en los poemas 100% fotográficos.

Y es que la fotografía tiene mucho de *memento mori*: a decir de Sontag (1977: 11 y 18), se trata de "an elegiac art" y "photographs actively promote nostalgia", porque, son "both a pseudo-presence and a token of absence" que proveen siempre "some kind of sentimentalism" e, igualmente, se pueden considerar las fotos como "incitements to reverie" según Barthes (1980: 12)[5].

Ya en el fácil juego final de "DNA" se aprecia esta conexión entre imagen, amor y nostalgia: "Dame una foto de tu DNA / tamaño DNI, que me retuerzo / de ganas de mirarla a todas horas" (vv. 10-12). O los retratos robados de un amor de juventud que se evocan entre lágrimas en "Cartas de amor": "vio que algunas de ellas contenían / fotos de la muchacha, polaroids / clandestinas que había conseguido / hacerle por la calle, sin que ella / se hubiese dado cuenta" (vv. 18-22). Ambas poesías fotográficas quedan en el misterio: si en el primer caso el chistecillo final se basa en la costumbre –ya pasada de moda– de llevar una foto de carné de la pareja en la cartera como una prenda de amor portátil, en el segundo las imágenes son complementos de una pasión pasada.

Más claro todavía es "Radiografía de la ausencia", que cierra una lista de mo-

4 Luis Alberto de Cuenca distingue entre Beba (Genoveva García-Alegre, su primera mujer) y Veva (su nieta). Otro tipo de imágenes son las "viejas fotos de la *belle époque*" que sirven de modelo para describir a un grupo de "bañistas" en "S'Agaró".

5 Más al respecto en Sontag (1977: 39-64).

mentos de infancia con un remate desolador: “Como esa foto de alquerías blancas / y montes despiadados y desnudos: / así mi corazón” (vv. 30-32)[6]. Ahora, en este contexto brillan los poemas “Navidades de 1995” y “Demasiado tarde” como una suerte de díptico de la desolación con una pequeña presencia fotográfica:

Tiempo de Navidad, tiempo de angustia. Abro al azar la *Biblia* y lo primero que me viene a los ojos es la historia de una tarde, camino de Emaús (una tarde que nunca viviré). Paso luego a *Proverbios,* al capítulo que habla de la mujer como la Virgen, la Iglesia, el alma humana, todo eso que nunca entenderé. Cierro la *Biblia*. Tú te has ido de viaje, y me pregunto si te has llevado a Dios en tus maletas, porque este año no ha nacido nadie en el pesebre. Nadie. Y en la foto que tengo tuya, de cuando eras joven, la goma de mis lágrimas va borrando tu cara.	Luna de cuernos de oro, y vosotras, estrellas que brilláis como el fuego y a quienes el océano recibe en sus praderas de plata, ¿la habéis visto? Se fue sin dejar rastro de lágrimas o sangre, sin llevarse sus libros, ni la bisutería con que se engalanaba, ni las cartas de amor atadas con un lazo granate, ni las fotos que le hice desnuda. Se marchó y no sé dónde buscarla, pero sé que seguiré buscándola hasta que los sabuesos de mi amor la descubran, cuando ya nada tenga arreglo.

Dentro de un poemario gris marcado por el dolor de la separación traumática de Julia Barella, ambas poesías presentan un lamento por la pérdida de un amor a través de la fotografía: el texto “navideño” –que está mucho más anclado en la realidad– se vale de una metáfora imposible (cancelar una foto con una goma) para marcar el olvido tras la ruptura (“el borrado de la cara”), mientras en el otro las fotografías eróticas son una muestra más del abandono a la carrera de un amor más universal.

Con todo, más interés tienen los cinco poemas fotográficos de Luis Alberto de Cuenca, en tanto son textos centrados totalmente en la descripción de una foto o en la reflexión derivada de su visión: por tanto, son poesías protagonizadas por la fotografía, que alcanza diversos alcances, funciones y sentidos según los casos.

El primero de la serie es “El rescate” (*La vida en llamas*):

6 Se podría sumar una de las “Preguntas en el aire”: “[…] ¿Quién es el tipo / que te acompaña en la fotografía?”

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 261-280
ISSN 2283-981X

Te he sacado de aquella foto
donde vivías prisionera
y te he traído hasta mi casa.
Cuánta inocencia impronunciable
se dibujaba en tu sonrisa.
Cuánta luz de misterio antiguo
fundía soles a tu paso
mientras ibas reconociéndote
en los espejos hechos trizas,
en las ropas hechas jirones.
Te he raptado de aquella imagen
donde vivías fragmentada
en pedacitos de martirio,
y te he traído hasta las ruinas
que algún día fueron mi casa,
a las grietas de mis paredes,
a los restos de mi naufragio.

De entrada, este poema en eneasílabos –forma tan cara a Luis Alberto de Cuenca– tiene un aire épico desde el título[7]: el locutor poético se vale de una metáfora propia de relatos caballerescos o folclóricos (la liberación de una dama prisionera) para representar la contemplación y apropiación íntima del retrato fotográfico de la mujer amada, que, de hecho, apunta a la entrada reparadora y triunfal de Alicia Mariño en la vida del poeta, que renace de sus cenizas con este nuevo fuego.

Muy otro es el caso de "Vieja fotografía con tebeo" (*El reino blanco*), dedicado a su amigo José Luis Chousa, que constituye un primer ejemplo de miniécfrasis fotográfica (ver imagen 1)[8]:

7 Sobre la épica cuenquista: Montaner (2019) y Sáez (2020).

8 Esta imagen se reproduce también en Lafarque y Saval (2013: 182).

No he cumplido dos años. Aparezco sentado
en las escalerillas de entrada al viejo hotel
donde veraneábamos, sumido en la presunta
lectura de un tebeo (parece un *Pulgarcito*,
pero la foto es mínima y está mal conservada).
Mis mejores juguetes, los que aún se dan cita
en el café con velas de mi memoria, fueron
aquellos deliciosos tebeos apaisados
de Maga o Valenciana que valían seis reales.
Los deseaba más que a la vecina rubia
a la que José Luis y yo tanto espiábamos
en misa de once. Eran lo mejor que tenía
para vencer la angustia de ver pasar el tiempo
que me hacía mayor, el antídoto ideal
contra todas las penas. Los leía a la hora
de la merienda, cuando la casa estaba
más tranquila, a la hora del pan con chocolate
o del pan con aceite, que dejaba perdidos
de migas los tebeos. Los leía con pasmo,
con avidez, con miedo de que se terminaran.
Nací con un tebeo delante de los ojos
(lo estaría leyendo, tal vez, la comadrona)
y seguiré leyéndolos hasta el último guiño
de luz, antes de hundirme en la definitiva
noche oscura del alma.

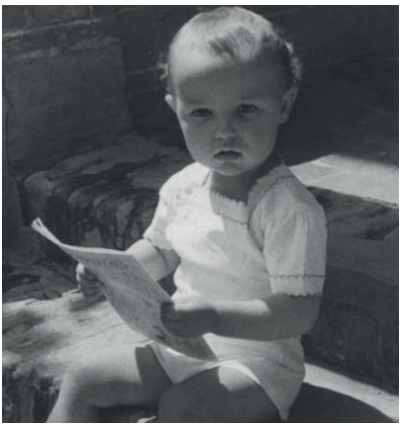


Imagen 1.
Luis Alberto de Cuenca niño, 30 agosto 1952.
© Cortesía del autor.

Es un testimonio claro de la pasión del poeta por el mundo del tebeo (Merino 2019: 512-13), pero primeramente es un tentativo de descripción fotográfica, porque el arranque del poema (vv. 1-5) sirve como estímulo para la posterior declaración de devoción "comiquera" (vv. 6-25), al tiempo que la cándida imagen (de un año y ocho meses, para ser preciso) vale como síntesis de toda la infancia –como tiempo feliz– desde una perspectiva de desengaño (con remite a san Juan de la Cruz de regalo). En otras palabras, es prueba de la "force métonymique" de la fotografía (Dubois 1983).

Un lugar especial merece "Recuerdo de Lee Miller" (*Cuaderno de vacaciones*), poema que saca a relucir varios tipos de presencias fotográficas:

De todas las mujeres de Man Ray
(¡y mira que las hubo!)
me quedo con Lee Miller.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 261-280
ISSN 2283-981X

Hay una foto de ella, titulada *Dibujos*
de sombras sobre el torso de Lee, que me fascina.
Pero Lee no era solo modelo. Fue también
una genial fotógrafa. Como corresponsal
de guerra, en el declive del nazismo,
se hizo un sensacional autorretrato,
desnuda, en la bañera que Adolf Hitler
tenía en Berchtesgaden.
Veo en ella a la Bella frotándose la espalda,
indiferente a todo lo que no sea higiene,
en la guarida de la Bestia.

Más en detalle, el poema apunta 1) al artista (Man Ray), 2) la modelo-fotógrafa (Lee Miller) y 3) dos fotografías (una por cabeza), con lo que se configura una suerte de poema-mosaico que conforma tanto un poema de elogio artístico (de Man Ray, Lee Miller en un doble papel y dos fotos) como una imagen compuesta con un movimiento de acercamiento –casi un *zoom*– del exterior (sujetos) al interior (obras de arte), que se cierra con una conclusión explosiva de los cuentos de hadas sobre la que volveré en breve. Así las cosas, el poemita cuenquista se configura de entrada como una versión renovada del epigrama artístico en honor del arte, el artista, la modelo y la obra a partir del comentario más o menos detenido de dos imágenes[9].

En orden, las dos fotografías del texto son:

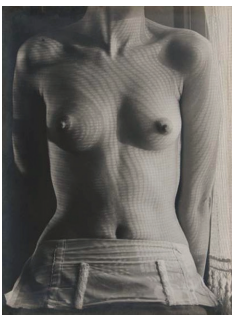


Imagen 2.
Man Ray,
"Shadow patterns on Lee Miller's torso", 1930.
© Man Ray Trust.

Imagen 3.
Lee Miller y David E. Schermann,
"Lee Miller's self-portrait in Hitler's bathtub", 1945.
© Lee Miller Archives.

9 Acerca de este género de origen clásico: Ponce Cárdenas (2013), así como Suárez Martínez (2010) para la impronta de la tradición clásica.

De una a otra se ve la reivindicación de Miller como mujer activa (fotógrafa y reportera más que simple modelo), de acuerdo con el gusto luisalbertiano por la representación de mujeres fuertes y heroicas (Magro en prensa), y cada una presenta un tratamiento propio: la primera imagen es apenas una evocación fugaz por la fascinación seguramente debida al juego de luces y sombras sobre el cuerpo desnudo de la mujer, mientras que la segunda se comenta con mayor detenimiento e ingenio. Tiene su razón de ser, pues, por de pronto, el *self-portrait* de Miller es una foto icónica y perturbadora: realizada en el apartamento de Hitler en Munich (16 Prinzregentenplatz) en los últimos momentos de la II Guerra Mundial ("el declive del nazismo", v. 8), la fotografía tiene en su centro "a classical statue of a woman" que toma un baño entre un retrato de Hitler a la izquierda y unas botas sucias debajo ("stained with the dust of Dachau", campo de concentración visitado anteriormente), de modo que parece "caught between horror and beauty, between being seen and being the seer" (Schappell 2006). Es más: de acuerdo con Antony Penrose (hijo de Miller), vale como una representación de la victoria –y la supervivencia– sobre la tragedia de la guerra (en Parker 2014).

Justamente este brillante y esperanzador juego de contrastes es la base del final epigramático del poema de Luis Alberto de Cuenca: con recurso a una fábula tradicional de origen francés, en el texto se traza una escena de *voyeurismo* con un contraste radical entre la belleza de la mujer en una escena íntima –como nueva Susana en el baño– (la Bella "indiferente") y el terrible ambiente ("la guarida de la Bestia", v. 14) que declara la foto del Führer dentro de la foto[10]. De este modo, el apunte libresco del cuento folclórico añade una dimensión más y refuerza el mensaje positivo de la fotografía, con la ventaja añadida de ser un referente conocido por todos. Así, un poema que empieza como un epigrama artístico (de encomio doble al autor y a la obra) continúa como una celebración intertextual de la belleza y la bondad sobre la desgracia.

Sigue "La chica victoriana de la foto" (*Bloc de otoño*):

> La chica victoriana de la foto
> era de una belleza insoportable:
> delicado perfil, ojos celestes,
> despampanante cabellera rubia,
> cuerpo de diosa de Burne-Jones surgida
> de una página artúrica de Tennyson.
> Jaufré Rudel de Blaya se prendó
> de su princesa al verla en un retrato.

10 Similar es el remate folclórico de la declaración amorosa de "El desayuno" (Sáez 2019).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 261-280
ISSN 2283-981X

Lo mismo me pasó a mí con la chica
victoriana de la fotografía,
tan distante y tan próxima a la vez
como la juventud, como la infancia,
tan esquiva en el mundo de los vivos,
tan dócil en el reino de los sueños.

A diferencia de los anteriores, la imagen del texto procede directamente de alguna de las paleofotos del libro *Victorian erotic photography* (1973) de Graham Ovenden y Peter Mendes, comprado por Luis Alberto de Cuenca durante una visita a Londres en la década de 1970. Echando un vistazo, la descripción inicial de la joven rubia (vv. 1-6) podría estar modelada sobre algún retrato concreto del libro, especialmente ciertas fotos de aire clásico (ver imagen 4) o prerrafaelita (imágenes 5-6), pero no se aprecian bien los detalles indicados en el poema (pelo rubio, ojos azules) por el formato en blanco y negro, y ninguna de las fotos coloreadas (como la imagen 7) responde al erotismo del desnudo que también se evoca ("cuerpo de diosa"):

Imagen 4.
Ovenden y Mendes,
Victorian erotic photography (1973: 28).

Imagen 5.
Ovenden y Mendes,
Victorian erotic photography (1973: 55).

Imagen 6.
Ovenden y Mendes,
Victorian erotic photography (1973: 59).

Imagen 7.
Ovenden y Mendes,
Victorian erotic photography (1973: 77).

Por eso, quizá pueda tenerse por mejor una recomposición a distancia de varias imágenes a partir del recuerdo, que se entrecruza con otros referentes artísticos. Téngase en cuenta con Eco (2013 [2000]: 209) que hay también un tipo de écfrasis oculta que se configura como un "dispostivo verbale che vuole evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più possibile precisa", que, además, puede jugar –como es el caso– con los límites de la descripción imaginaria (o simplemente recordada).

En efecto, con un doble guiño pictórico (a la estética prerrafaelita de Sir Edward Burne-Jones) y poético (Alfred Tennyson) de por medio, en el poema se ofrece tanto una primera *descriptio* de la "chica victoriana" (vv. 1-6) como una declaración de enamoramiento de vista (vv. 7-14), según las prácticas medievales y con recurso a una pequeña historia sobre los amores del trovador Jaufré Rudel (príncipe de Blaia o Blaye) que funciona como gozne entre las dos partes del poemita. Esto es: la contemplación fotográfica traduce –o más bien actualiza– la clásica forma de enamoramiento del amor cortés, en otra reescritura marca de la casa de la poesía luisalbertiana.

Por fin, la serie se cierra con "Aquel curso de cómics" (*Bloc de otoño*), que cifra otra descripción fotográfica:

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 261-280
ISSN 2283-981X

Cada vez voy desconociéndome
de forma más y más intensa. Lo compruebo
a través de unas fotos de un curso de verano
sobre cómics que hace un par de décadas
organizamos en El Escorial
y que la gentileza de Pedro de la Fuente
ha puesto ante mi vista.
Reconozco a Will Eisner entre los que figuran
en esas fotos, ahora recobradas.
Jordi Bernet, Ricardo y Nacho, Antonio
Lara, *Zalín*, los De la Fuente, Alfredo
Arias, Carlos Giménez…: también ellos
salen en las imágenes que Pedro me ha enviado.
Puedo ponerles nombres y anécdotas a todos,
estén muertos o vivos:
han dejado su huella en mi memoria.
Pero ese cuarentón del Lacoste rojo
que parece muchísimo más joven
y que está al lado de una treintañera
rubia que quita la respiración,
¿quién es?, ¿cómo se llama?
¿De qué pasado, de qué sueño emerge,
acompañado de esa criatura
que se mira en sus ojos, arrobada y feliz?
¿En qué otro mundo de ilusiones vanas
le declaró su amor, la tuvo entre sus brazos
y la besó mil veces? ¿En qué planeta muerto
tuvo lugar aquel curso de cómics?

Más en detalle, el poema es una écfrasis compuesta en dos tiempos de varias imágenes del curso de verano *En el centenario del cómic: un mundo de viñetas* organizado por el propio Luis Alberto de Cuenca en El Escorial: cita primeramente a varios participantes del encuentro (de Will Eisner a Pedro de la Fuente, vv. 3-16) presentes en distintas fotos (imágenes 8-9, entre otras), para centrarse acto seguido en una fotografía en la que el poeta aparece con Alicia Mariño (vv. 17-28) junto a la pareja de creadores Ricardo & Nacho (el dibujante Ricardo Martínez y el guionista Ignacio Moreno, que por entonces colaboraban con *El Mundo*, imagen 10):

Imagen 8.
Foto de grupo (Luis Alberto de Cuenca, Will Eisner, con su mujer Ann Weingarten y Gonzalo de Luis) del curso de verano
En el centenario del cómic: un mundo de viñetas, El Escorial, 1997.
© Cortesía del autor.

Imagen 9.
Foto de grupo (Antonio Lara García, Luis Alberto de Cuenca y Pedro de la Fuente) del curso de verano
En el centenario del cómic: un mundo de viñetas, El Escorial, 1997.
© Cortesía del autor.

Imagen 10.
Foto de grupo (Ricardo y Nacho, Alicia Mariño y Luis Alberto de Cuenca) del curso de verano
En el centenario del cómic: un mundo de viñetas, El Escorial, 1997.
© Cortesía del autor.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 261-280
ISSN 2283-981X

A la apertura contemplativa (el desconocimiento progresivo y la pérdida de memoria, vv. 1-2) que tiene mucho de ciclo *de senectute* (Sáez 2022), la revisión de unas imágenes ("ante mi vista", v. 7) despierta una reflexión sobre el paso del tiempo y la pérdida de algunos colegas (vv. 8-16), que deriva en una segunda meditación –un tanto angustiosa– en primera persona (vv. 17-28): comienza con una minipresentación tan distanciada como coloquial de sí mismo ("ese cuarentón", v. 17) y de su bella amada ("una treintañera / rubia que quita la respiración", vv. 19-20), para seguidamente encadenar cinco preguntas de autoconocimiento ("¿quién es?, ¿cómo se llama?", v. 21) y sobre todo de consideración sobre el origen y el desarrollo de su amor a lo largo del tiempo (vv. 22-28). A partir de algunos detalles mínimos (el "Lacoste rojo" del polo de Luis Alberto de Cuenca y el pelo rubio de Alicia, vv. 17 y 20) se pasa a la atención feliz por la alegría compartida en las miradas de los dos amantes ("arrobada y feliz", v. 24). En este sentido, hay una pequeña licencia de interés, ya que, pese a que ambos observan a la cámara, el poema los diseña contemplándose alegremente el uno al otro ("se mira en sus ojos", v. 24) como punto de partida de la felicidad futura (y presente): la magia de la poesía (y del recuerdo).

3. "Pedacitos de martirio": final

Es cierto que en el rico mundo de las relaciones entre poesía e imagen, muchas veces una palabra vale más que mil imágenes, como bien apunta Bagué Quílez (2021: 38) dando la vuelta al dicho. Así ocurre también con la fotografía en la poesía luisalbertiana, que constituye un ingrediente novedoso que se concentra principalmente a partir de la etapa de desengaño (1996-2002) y en sus últimos poemarios como una nueva presencia artística que responde siempre a estampas de valor estético y sobre todo emocional (el *punctum*, que diría el otro).

En un orden distinto de cosas, este conjunto comprende tanto apariciones menores de valor fundamentalmente ornamental diseminadas aquí y allá como cinco ejemplos de poesías fotográficas con otras tantas estrategias, funciones y sentidos: de simple metáfora modernizadora ("El rescate"), el arte de la fotografía puede ser estímulo de una mirada de reflexión de *soi-même* al mundo de la infancia ("Vieja fotografía con tebeo"), combinarse en una renovación postmoderna del género del epigrama artístico ("Recuerdo de Lee Miller"), presentarse como puzle de imágenes recompuestas ("La chica victoriana de la foto") y meditación amorosa con algún claroscuro ("Aquel curso de cómic"), con la distancia que va de la écfrasis directa al montaje distante –y algo imaginaria– a modo de mosaico.

En fin, los textos poético-fotográficos de Luis Alberto de Cuenca son ventanas directas a sus gustos, pasiones y recuerdos con mucho de melancolía, porque son siempre reflejos de impactos visuales en la memoria: como dice en otro lugar y a otro caso, "son imágenes, imágenes que se ciernen sobre nuestras cabezas" ("De y por Manuel Machado", *Scholia*, 1978).

Bibliografía citada

Aguirre, Daniel (2015), "'La fotografía es la misma muerte': ruina, espectro y testimonio de Antonio Machado en *Guerra en España* de Juan Ramón Jiménez", *Hispanic Review*, 83.4: 379-401.

Alarcón Sierra, Rafael (2015), "La relación texto-fotografía en *Viento del pueblo* de Miguel Hernández", *Studia iberica et americana*, 2: 171-211.

Albertazzi, Silvia; Amigoni, Ferdinando (eds.) (2008), *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi.

Ansón Anadón, Antonio (2010), "La fotografía en la literatura hispanoamericana", *Anales de literatura hispanoamericana*, 39: 265-80.

Bagué Quílez, Luis (2018), "'Es solo cine, pero me gusta': el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. Adrián J. Sáez. Sevilla, Renacimiento: 25-47.

Bagué Quílez, Luis (2021), "Una 'écfrasis en acción': pasadizos intermediales en la poesía española actual", *Philologia Hispalensis*, 35.2: 19-39.

Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.

Barthes, Roland (1980), *La chambre clair: note sur la photographie*, Paris, Gallimard.

Candeloro, Antonio (2021), "Imágenes siniestras: *El dolor de los demás* (2018) de Miguel Ángel Hernández", *Revista de Filología*, 43: 57-83.

Ceserani, Remo (2011), *L'occhio della Medusa: fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.

Cuenca, Luis Alberto de (2021 [1998]), *Los mundos y los días (poesía 1970-2009)*, 6.ª ed. corregida y ampliada, Madrid, Visor Libros.

Cuenca, Luis Alberto de (2014), *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros.

Cuenca, Luis Alberto de (2018), *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros.

Cuenca, Luis Alberto de (2021), *Después del paraíso*, Madrid, Visor Libros.

Dadson, Trevor J. (2005), "Arte y distanciamiento del dolor: *La caja de plata* de Luis

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 261-280
ISSN 2283-981X

Alberto de Cuenca y sus antecedentes áureos", *"Breve esplendor de mal distinta lumbre": estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento: 105-39 ["Art and the distancing of grief: Luis Alberto de Cuenca's *La caja* de *plata* and its Golden-Age antecedents", *Revista Hispánica Moderna*, 50.2, 1997: 363-81].

Dubois, Philippe (1983), *L'acte photographique*, Paris, Natan.

Eco, Umberto (2013 [2000]), *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

Gómez, Concha; Sánchez-Mesa Martín, Domingo (2020), "Poesía y fotografía. Defensa de la mirada constructura: un diálogo intermedial de Alberto García-Alix y Jenaro Talens", *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 20: 359-85.

Han, Byung-Chul (2015), *Nello sciame: visione del digitale*, trad. F. Buongiorno, Roma, Nottetempo [*In Schwarm: Ansichten des Digitalen*, Berlin, Matthes & Seitz, 2013].

Lafarque, Antonio; Saval, Lorenzo (eds.) (2013), *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, *Litoral*, 255.

Lanz, Juan José (1994), "La literatura como representación en *Poesía* (1970-1989), de Luis Alberto de Cuenca", *La llama en el laberinto: poesía y poética en la Generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994: 159-71 [Antes en: *Ínsula*, 535, 1991: 24-26].

Letrán, Javier (2015), "El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", *Luis Alberto de Cuenca, un alma de película de Hawks: poemas de cine*, Santander, Creática Ediciones-Aula de Cine de la Universidad de Cantabria: 3-22.

Magro, Marika (en prensa), *"Mi vida es un libro escrito por mujeres": la figura femenina en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.

Martínez Fernández, José Enrique (2007), "Reescrituras: 'El caballero, la muerte y el diablo' de Luis Alberto de Cuenca", *Itinerarios*, 6: 263-81.

Merino, Ana (2013), "El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Alberto de Cuenca con los tebeos", *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, eds. A. Lafarque; L. Saval, *Litoral*, 255: 130-33.

Merino, Ana (2019), "La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca", *"Haré un poema de la pura nada": la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, eds. Adrián J. Sáez; Antonio Sánchez Jiménez. Sevilla, Renacimiento: 511-31.

Miller, Andrew D. (2015), *Poetry, photography, ekphrasis: lyrical representations of photographs from the 19th Century to the present*, Liverpool, Liverpool UP.

Montaner, Alberto (2019), "La épica bizantina de Luis Alberto de Cuenca", *"Haré un poema de la pura nada": la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, eds. Adrián J. Sáez; Antonio Sánchez Jiménez. Sevilla, Renacimiento: 188-229.

Montier, Jean-Pierre; Louvel, Liliane; Méaux, Danièle; Ortel, Philippe (eds.)

(2008), *Littérature et photographie*, Rennes, PUR.

Ovenden, Graham; Mendes, Peter (1973), *Victorian erotic photography*, London, Academy Editions.

Parker, Bat (2014), "Lee Miller: the woman in Hitler's bathtub", *The Telegraph*, 11/02/2014 [08/01/2023]<https://www.telegraph.co.uk/culture/photography/10621799/Lee-Miller-the-woman-in-Hitlers-bathtub.html>

Pittarello, Elide (2009), "Sobre las fotos", *"Allí donde uno diría que ya no puede haber nada": "Tu rostro mañana" de Javier Marías*, eds. A. Grohmann; M. Steenmeijer. Leiden, Brill: 95-113.

Pittarello, Elide (2015), "Che ci fanno le fotografie nei romanzi?", *Le geometrie dell'essere: identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, ed. Augusto Guarino. Napoli, Tullio Pironti: 249-75.

Pittarello, Elide (2021), "Esplugues de Llobregat, verano de 1986 (foto: Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Juan Marsé)", *Ínsula*, 889-890: 44.

Ponce Cárdenas, Jesús, (2013), "'Cebado los ojos de pintura': epigrama y retrato en el ciclo ayamontino", *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, eds. Juan Matas Caballero; José María Micó; Jesús Ponce Cárdenas. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert: 143-66.

Rangel López, Asunción del Carmen (2020), "La mudez innombrable: verso e imagen en la poesía de Raúl Zurita", *Anales de literatura chilena*, 34: 159-70.

Sáez, Adrián J. (2018a), "*A Poet for All Seasons*: las 'mañanas triunfantes' de Luis Alberto de Cuenca", *Las "mañanas triunfantes": asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. Adrián J. Sáez. Sevilla, Renacimiento: 7-24.

Sáez, Adrián J. (2018b), "'Conmigo vais y moriréis conmigo': la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", *Las "mañanas triunfantes": asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. Adrián J. Sáez. Sevilla, Renacimiento: 264-96.

Sáez, Adrián J. (2019), "'Tu risa es una ducha en el infierno': la reescritura de Neruda en 'El desayuno' de Luis Alberto de Cuenca", *Boletín Hispánico Helvético*, 33-34: 413-26.

Sáez, Adrián J. (2020), "La nueva épica de Luis Alberto de Cuenca", en L. A. de Cuenca, *El hacha y la rosa*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Reino de Cordelia: 13-58.

Sáez, Adrián J.; Sánchez Jiménez Antonio (2019), "Poesía de todo y de nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", *"Haré un poema de la pura nada": la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, eds. Adrián J. Sáez; A. Sánchez Jiménez. Sevilla, Renacimiento: pp. 7-28.

Schappell, Elissa (2006), "Look at me", *The New York Times*, 08.01.2006 [08/01/2023] <https://www.nytimes.com/2006/01/08/books/review/look-at-me.html>

Sontag, Susan (1977), *On photography*, New York, FSG.

Suárez Martínez, Luis Miguel (2010), *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto*

de Cuenca, Vigo, Academia del Hispanismo.

Suárez Martínez, Luis Miguel (2013), "Arte y vida en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, eds. A. Lafarque; L. Saval, *Litoral*, 255: 148-51.

Adrián J. Sáez. Profesor de literatura española en la Università Ca' Foscari Venezia (Italia, desde 2018), es doctor por la Universidad de Navarra (2013) y la Université de Neuchâtel (2017), ha trabajado en la Universität Münster y en la Universität Heidelberg (Alemania) gracias respectivamente al Premio Horstmann y a una Mercator fellowship. Se ha ocupado de Calderón, Cervantes, Lope, Quevedo y Luis Alberto de Cuenca, así como de la relación entre la literatura y el arte, la geografía y la diplomacia, entre otras cuestiones del Siglo de Oro. Además, ha sido beneficiario del Programma Rita Levi Montalcini con el proyecto *Canone, poetica e pittura: l'Aretino nella poesia spagnola dei secoli XVI e XVII* (MIUR, 2018-2021). Algunas de sus publicaciones son *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo* (Visor Libros, 2015), *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro* (Cátedra, 2019), *Desde Italia con amor: Aretino en la poesía española del Siglo de Oro* (Iberoamericana, 2021) y *El teatro de Miguel de Cervantes* (con I. García Aguilar y L. Gómez Canseco, 2016), así como diversas ediciones críticas.

adrianj.saez@unive.it

DOI 10.14672/1.2023.2189

GIULIA TOMASI EL EPISODIO DEL ENDRIAGO EN DOS TRADUCCIONES AL ITALIANO DE *AMADÍS DE GAULA* DE MONTALVO. UNA MIRADA DIACRÓNICA*

Università di Trento

Resumen

El artículo presenta el análisis de dos traducciones al italiano del episodio del Endriago del *Amadís de Gaula* de Montalvo (libro III, cap. XI). El estudio se lleva a cabo a la luz de las características de las distintas épocas en las que los traductores producen los textos: Mambrino Roseo da Fabriano da a las prensas su trabajo en Venecia a mediados del siglo XVI, en un clima de fermento editorial; Antonio Gasparetti en 1965, en los albores de la reivindicación del género de los libros de caballerías por parte de la crítica, después de siglos de olvido. El enfoque diacrónico es fundamental para entender las manifiestas diferencias que subyacen a dos textos que surgen de una misma fuente.

palabras clave: libros de caballerías, *Amadís de Gaula*, Endriago, traducción, análisis diacrónico

Abstract

The Endriago episode in two Italian translations of Montalvo's Amadís de Gaula. *A diachronic analysis*

The article presents an analysis of two Italian translations of the espisode of Endriago in Montalvo's Amadis de Gaula *(book III, chap. XI). The study is carried out focusing on the characteristics of the different periods in which the translators produce the texts: Mambrino Roseo da Fabriano creates his work in Venice in the mid-sixteenth century, in a climate of editorial ferment; Antonio Gasparetti in 1965, at the dawn of the revival of the genre of chivalry books by critics, after centuries of oblivion. The diachronic approach is fundamental to understanding the manifest differences underlying two texts that arise from the same source.*

keywords: romances of chivalry, Amadís de Gaula, *Endriago, translation, diachronic analysis*

*Este trabajo se inserta en el macroproyecto italiano PRIN 2017 *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach* (2017JA5XAR), investigador principal Anna Bognolo (Università di Verona).

Recibido: 11 de julio de 2022
Aceptación definitiva: 17 de diciembre de 2022

1. Los libros de caballerías castellanos. Difusión dentro y fuera de España

Los cuatro libros del esforzado caballero Amadís de Gaula de Garci Rodríguez de Montalvo constituyen la obra fundacional del género de los libros de caballerías castellanos que llegan a ser el *best seller* del siglo XVI difundiéndose hasta bien entrado el XVII (Lucía Megías 2002: 46-60). La voluminosa obra del medinés no es totalmente original, sino que es fruto de la refundición de un material narrativo que procede de la Edad Media y se asoma al Renacimiento. En efecto, las hazañas de Amadís se habían transmitido en los siglos anteriores en distintas versiones, como dejan patente unos testimonios que se remontan hasta el siglo XIV[1]. El gusto por los ciclos bretones había favorecido su circulación, alimentando en el público la afición hacia las aventuras maravillosas, los combates y los amores entre damas y caballeros[2]. El regidor de Medina del Campo logra ofrecer a sus lectores un texto enmendado, ampliado, con una nueva estructura y, especialmente, con un nuevo héroe, el hijo de Amadís, protagonista de *Las Sergas de Esplandián*. No cabe duda entre los críticos de que existieran al menos dos ediciones entre finales del siglo XV y 1508, cuando, en el taller zaragozano de Jorge Coci, se publica la que ha llegado hasta nosotros conservándose en la British Library de Londres[3] (*Amadigi di Gaula*[4]: VIII-X; Ramos Nogales 1994: 516-21 y 1999: 220-21; Eisenberg, Marín Pina, 2000: 130). Montalvo interviene amoldando la narración de la ya conocida historia de Amadís y Oriana a un contexto histórico y cultural determinado, en el que la política de los Reyes Católicos se vuelve central. Más allá de colocar los hechos contados en una geografía a menudo imprecisa y en tiempos lejanos, que llega a convertirse en una consolidada convención de este género, el estrecho vínculo con el contexto en el que vive Montalvo se percibe a través de una voz que permea todo el texto y se expresa, por ejemplo, en glosas y

1 En un poema de Pedro Ferruz se citan las proezas de Amadís y su muerte, contadas en tres libros. El poeta, según afirma Cacho Blecua, "floreció durante el reinado de Enrique II (1369-1379)" (Rodríguez de Montalvo 2008: 68-69).

2 Acerca de la circulación de la materia de Bretaña en la Península Ibérica y su posterior reelaboración en el marco de los libros de caballerías cfr. Alvar Ezquerra (2008), Cuesta Torre (1997), Rodríguez de Montalvo (2008: 19-21) y Trujillo (2011: 424-27), entre otros.

3 Localización: C20e6. Para datos más completos sobre las ediciones de *Amadís de Gaula* cfr. Eisenberg, Marín Pina (2000: 130-39) y Lucía Megías (2000 y 2002).

4 Se indica bajo el nombre *Amadigi di Gaula* la traducción de Gasparetti, el título: *I quattro libro di Amadis di Gaula* identifica la traducción de Roseo, mientras que las ediciones del texto que se manejan –la de Gayangos y Cacho Blecua– se indican con Rodríguez de Montalvo 1857 y 2008 respectivamente.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 281-302
ISSN 2283-981X

pasajes moralizantes. *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián* inauguran una gran estirpe de caballeros andantes cuyas hazañas se recogen en espesos volúmenes que inundan las prensas españolas de la época (Lucía Megías 2000). Además del ciclo de *Amadís*, que cuenta con bien doce continuaciones, los textos que tienen más éxito son los que conforman las sagas de *Palmerín de Olivia*, *Clarián de Landanís*, *Espejo de príncipes y caballeros*, entre otros[5] y el corpus completo de los libros de caballerías llega a contar con más de ochenta títulos. Los paladines castellanos logran incluso exceder los confines peninsulares, ya que sus hazañas se difunden por toda Europa, como en el caso de *Amadís de Gaula* que, además de traducirse en Italia, como veremos detenidamente, y Portugal, llega a lograr mucho éxito en los talleres franceses y se imprime en las editoriales alemanas, holandesas e inglesas, entretejiendo una trama de traducciones de traducciones[6], continuaciones y textos añadidos que van solapándose a la ya compleja y vasta red de ediciones originales españolas (Neri 2008).

2. Dos traducciones al italiano de la obra de Montalvo: *Amadis di Gaula* (1546) de Mambrino Roseo da Fabriano y *Amadigi di Gaula* (1965) de Antonio Gasparetti

Distintos documentos dejan patente que en Italia *Amadís* ya era conocido en las primeras décadas del siglo XVI y, además de los testimonios indirectos de tal difusión[7], contamos con unas ediciones del texto en español: la de 1519, publicada posiblemente en Roma, por Antonio Martínez de Salamanca y la que Francisco Delicado corrige para Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, publicada en Venecia en 1533 (*Amadigi di Gaula*: VIII; Bognolo 1984: 1; Lucía Megías 2002: 47). Es, asimismo, en Venecia donde, hacia mediados del siglo XVI, el encuentro entre el editor Michele Tramezzino y el traductor Mambrino Roseo da Fabriano da lugar a una provechosa colaboración a cuyo éxito contribuyen la intuición comercial

5 *Amadís de Gaula* tuvo veinte ediciones hasta 1586, *Palmerín de Olivia* trece entre 1511 y 1581 y su continuación, *Primaleón* (1512), once hasta 1598 (Lucía Megías 2002: 46-56). Algunas de las obras del corpus permanece sin editarse después de la *princeps*, ni da lugar a continuaciones (Lucía Megías 2002: 23). Para un acercamiento a la naturaleza cíclica de los libros de caballerías cfr. Gutiérrez Trápaga (2017), Ramos Nogales (2017) y Demattè (en prensa).

6 Los libros del ciclo amadisiano en alemán proceden de las traducciones al francés y al italiano (Neri 2008: 574).

7 Entre las alusiones a Amadís que cita Bognolo (1984: 1) ,señalamos una carta de Pietro Bembo de 1512 donde se habla de referencia a la lectura de la obra, la referencia a la Ínsula Firme en la primera versión del *Cortegiano* de Castiglione, y el *Amadís* como una de las fuentes del *Orlando Furioso*.

del primero y la inclinación del segundo hacia la traducción y la creación literaria (Bognolo 1984: 20-21). Así pues, de la pluma de Roseo salen las primeras traducciones de libros de caballerías al italiano, encabezadas por *Palmerino d'Olivia* en 1544, que amplifican aún más el público de los aficionados al género en Italia. En efecto, el traductor tiene claro el objetivo de su labor, es decir, facilitarles, también a las personas que no conocen la lengua castellana, el acceso al contenido de estos libros apasionantes[8]. La empresa tiene tan buena acogida que Roseo no puede limitarse a trasladar las obras de una lengua a otra, sino que, para responder de forma eficaz a la incesante demanda de los lectores italianos, añade sus propios libros de caballerías al final de los ciclos originales e incluso entre una publicación española y la siguiente, volviendo a juntar los hilos que habitualmente los autores dejaban sueltos en las últimas páginas de sus obras[9]. Los libros nuevos y las *aggiunte* del traductor italiano se instalan, pues, en los mayores ciclos caballerescos a partir de la publicación de *Flortir* como continuación de *Platir*, en 1554 (Neri 2013: 287). Después de la primera traducción de *Amadís*, los libros italianos que se añaden a sus séquitos originales empiezan a ver la luz en 1563 con *L'aggiunta al quarto libro dell'historia di Amadis di Gaula* (Neri 2008: 566) y la serie acaba más allá de *Silves de la Selva* con el que termina el *Amadís* castellano, ya que Roseo escribe los seis libros de *Sferamundi*, amplificando, de esta manera, la saga original. Estos textos se difunden también en otros países europeos, incorporándose a los ciclos al lado de las traducciones del castellano (Neri 2008: 569)[10]. Es a la luz del fermento editorial de mediados del siglo XVI que ha de entenderse la naturaleza de la primera traducción al italiano de *Amadís de Gaula*, que se configura como una obra destinada a un amplio público, que requería más asequibles momentos de diversión. Como mediador entre dos contextos distintos, el traductor del siglo XVI traslada la obra original con cierta libertad interpretativa y el texto que ofrece

8 En otra traducción Mambrino declara que "potendo noi giovare, e non giovando, con l'aiuto di queste tradottioni, parmi commettiamo non solo cosa empia, ma contra la naturale legge, che il medesimo comanda che facciamo ad altri, che per noi vogliamo" y se pregunta, pues: "perché con simili tradottioni non doviamo cercare di giovare a molti?" (en Bognolo 1984: 18).

9 Otros libros de caballerías que se tradujeron al italiano son: *Cristalián de España* (anónima), *Valerián de Hungría* por Pietro Lauro, *Florambel de Lucea* a manos de Mambrino Roseo, *Belianís de Grecia* por Orazio Rinaldi, *Espejo de príncipes y caballeros* traducido por Melchior Escappa da Villaroel y *Félix Magno* en la traducción de Camillo Camilli. Todos los datos sobre las traducciones se sacan de Demattè (2001: 34-35). Cfr. también https://www.mambrino.it/it/spagnole-romanzerie/altri-libri-di-cavalleria.

10 Es de notar que en Alemania, además de taducirse del francés la serie de *Sferamundi* como continuación del ciclo amadisiano, se prosigue la saga con tres libros más (Neri 2008: 574).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 281-302
ISSN 2283-981X

a los lectores italianos flota entre la traducción y el amoldamiento a un público diferente[11]. No solo el contenido se modifica en aras de la simplificación, sino que también la forma del libro como producto de venta cambia notablemente y en efecto el amplio formato *in folio* de los volúmenes españoles deja el paso a las más prácticas ediciones en octavo[12]. A través de la traducción el texto se transforma[13] para adecuarse a su propio público y, acerca de los cambios que se aprecian en el texto de Roseo respecto a su fuente, Bognolo afirma: "La traduzione italiana si rivolge evidentemente a un pubblico diverso da quello spagnolo della fine del XV secolo, un pubblico che ammette senza sensi di colpa di lasciarsi coinvolgere da una favola puramente mondana e piacevole; un pubblico più laico e borghese […] l'*Amadis di Gaula* in italiano non pretende di porsi allo stesso livello di dignità letteraria dell'*Amadís* di Montalvo" (1984: 16).

Amadís es el padre de una estirpe de héroes que, durante más de un siglo, ocupan la escena editorial de distintos países europeos en lengua original, mediante traducciones más o menos apegadas a los originales castellanos y obras autóctonas que prosiguen las hazañas de los paladines de los textos peninsulares a través de la aparición de un sinfín de hijos, nietos y bisnietos andantes. Ahora bien, después de la eclosión de las aventuras caballerescas encabezadas por *Amadís de Gaula* en el siglo XVI, en la contemporaneidad contamos con algunas ediciones que se deben a la valoración de la obra durante el Romanticismo[14]. En 1838 se publican en Madrid dos tomos que incluyen el libro completo, titulados *Aventuras del invencible caballero andante Amadís de Gaula*. También completos son los cuatro volúmenes de Juan Oliveres publicados en Barcelona en los años 1847-1848, en el marco del *Tesoro de Autores Ilustres*. Un decenio más tarde Gayangos edita los

11 La traducción de Roseo "ha impoverito l'originale, ne ha appiattito lo stile e semplificato i contenuti" (Bognolo 1984: 16). Acerca de la traducción entre España e Italia en el siglo XVI y los cambios de actitud hacia esta tarea cfr. Lefèvre (2018).

12 Leemos en Body Morera y Foti que se trata de libros "più maneggevoli, di consumo" (2007: 263). Otros rasgos propios de los textos originales son los tipos góticos, la página a doble columna y las portadas decoradas. Para profundizar en las características exteriores de los libros de caballerías cfr. Lucía Megías (2000).

13 Tomamos el término del estudio de Rubio Tovar (1997), donde el autor se centra en la práctica de la traducción en la Edad Media, apuntando a casos más extremos de metamorfosis respecto al que nos ocupa. El mismo fenómeno se produce en las adaptaciones de los textos caballerescos italianos que se difunden en España (Rubio Tovar 1997: 238) y en la transmisión de la materia de Bretaña en la Península, como nota Cuesta Torre (1997).

14 Todas las ediciones mencionadas a continuación se sacan de Eisenberg, Marín Pina (2000: 134-35) y de la introducción de Gasparetti a su traducción (*Amadigi di Gaula*: XI-XII).

cuatro libros de *Amadís* para la *Biblioteca de Autores Españoles* basándose en la edición veneciana de 1533 y el quinto, *Las Sergas de Esplandián*, en un volumen que comprende un discurso preliminar sobre los libros de caballerías y un catálogo razonado de la materia caballeresca en España. Entre las ediciones completas de *Amadís* cabe citar la de 1954 por Buendía en *Libros de caballerías españoles*, impresa en Madrid, que se basa en la edición de 1551 de Lovaina. En 1959 y 1962, Place publica los tomos I y II de la obra, a los que agrega los dos últimos antes de 1971, basándose en la primera edición que nos ha llegado, la de 1508. Es, pues, con estas ediciones a su alcance que, en los años 60 del siglo pasado, Antonio Gasparetti comienza su empresa de más reciente traductor al italiano del *Amadís de Gaula* de Montalvo[15]. Acerca de la figura de Gasparetti, tenemos unos datos sobre su intensa actividad de crítico, profesor y traductor de obras clásicas de la literatura española, gracias a un artículo salido hace pocos años en ocasión del análisis del fondo Gasparetti de la Università Cattolica di Milano, fruto de un donativo de la familia del hispanista, en 1989 (Belloni, Crippa 2018: 443). El trabajo nos restituye la imagen de un valioso erudito, que cubrió importantes encargos tanto en Italia como en España, dedicándose especialmente a la enseñanza universitaria, a la investigación sobre el teatro del Barroco y a la promoción de eventos culturales, además de producir contribuciones sobre las traducciones del *Romancero*. La traducción es una constante en su carrera y Gasparetti se dedica a trasladar poemas españoles al italiano y colabora con la colección de Utet para la traducción de los grandes clásicos extranjeros. En los años cincuenta es traductor para la colección BUR de la editorial milanés Rizzoli (Belloni, Crippa: 2018: 439-42). Por su parte, *Amadigi di Gaula* ve la luz en 1965 por la Editoral Einaudi, insertándose en la colección "I Millenni", que se configura como "una collezione di libri classici, fondamentali, da avere in biblioteca come testi da leggere per sempre" y, al mismo tiempo, "sono ogni volta, nel loro modo speciale, delle vere e proprie novità antiche che hanno originato un vasto numero di appassionati collezionisti"[16]. Así pues, el traductor se pone a medio camino entre la difusión del placer de la lectura a través de la evasión hacia mundos apartados y el respeto

15 Otras versiones italianas del texto son: la reescritura poética de Bernardo Tasso y la traducción de 1795 impresa por Albrizzi, que sintetiza la traducción de Mambrino amoldando unos de sus aspectos al contexto del siglo XVIII (Foti 2004: 462-65).

16 <https://www.einaudibologna.it/classici-i-millenni.html>. La colección, que se funda a partir de una idea de Cesare Pavese en 1947, cuenta, entre otros, con Marcial, Boccaccio y Castiglione al lado de Ibsen, Melville y Manzoni, sin olvidar la traducción del *Quijote* de Vittorio Bodini (1957), la de *Tirant* por Paolo Cherchi (2013) y los recientes volúmenes dedicados a *Artù, Lancillotto e il Graal* (2020-2022).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 281-302
ISSN 2283-981X

del origen del texto fuente, cuya alteridad no tiene que ahorrársele completamente al lector contemporáneo. A partir de la introducción a la voluminosa obra, se desprende que Gasparetti es consciente del valor literario del texto. Es así que el estudioso y traductor le dedica un minucioso acercamiento preliminar en el que ofrece datos sobre su transmisión, autoría y fechación, además del resumen de su argumento, sin dejar de un lado la estructura ni referencias exactas a las ediciones antiguas y las más modernas, con un cuadro sobre su difusión tanto en España como en Italia y en otros países europeos (*Amadigi di Gaula*: XIII-XXXVIII)[17]. Otro aspecto que evidencia cierto rigor en el enfoque traductológico es la declaración de cómo se han manejado las distintas ediciones. Gasparetti se basa en la de Gayangos por ser "di gran lunga la più diffusa ed ha avuto innumerevoli ristampe anastatiche; essa riproduce quella che è considerata la migliore tra tutte le stampe antiche" (*Amadigi di Gaula*: XII). El traductor no deja de acudir también a otras ediciones contemporáneas, de Buendía y Place, en "non pochi passi di interpretazione discutibile" (*Amadigi di Gaula*: XLIV). El hispanista ofrece en apéndice una lista de los nombres de personajes y cosas notables que se registran en la obra, con un resumen de sus apariciones y la localización precisa en el texto, además de un árbol genealógico que parte de la pareja Perión-Elisena y acaba con Sferamundi. La traducción queda, pues, limpia de notas al pie de página para facilitar una lectura fluida del texto en lengua meta, sin renunciar a un aparato de nociones importantes para aquellos lectores que fueran interesados en poner la obra en el contexto en el que vio la luz.

Queda claro que las finalidades de las dos traducciones objeto del presente análisis son diferentes. Al mismo tiempo, sin embargo, ambos traductores tienen muy en cuenta el público al que están ofreciendo su trabajo, formado por hombres y mujeres con expectaciones distintas hacia el libro de caballerías que tienen en sus manos. En efecto, Roseo reelabora en gran medida unos pasajes para amoldarlos al contexto de los lectores italianos a los que se dirige[18]. Al contrario, Gasparetti, sin renunciar a proporcionar a su público una lectura ágil, clara y sin

17 Todos los datos que Gasparetti recoge en su introducción fueron acrecentados en las décadas siguientes gracias al interés hacia los libros de caballerías por parte de la crítica. Vieron la luz, pues, nuevas ediciones de gran envergadura, como la de *Amadís* por Cacho Blecua (Rodríguez de Montalvo 2008) y la colección Libros de Rocinante de la Universidad de Alcalá de Henares, donde se publican ediciones modernas de libros de caballerías. Se le dedicaron eventos al quinto centenario de la edición zaragozana de *Amadís*, con la aparición de artículos y proyectos de investigación, también digitales, centrados en este género, que había permanecido en el olvido de la crítica durante siglos (Lucía Megías 2019).

18 Un ejemplo entre otros es el cambio de color de los armamentos originales con otros con los que los lectores italianos fueran familiarizados (Foti 2004: 447).

tropiezos, mantiene intactas unas características que evidencian la alteridad del texto original[19]. Así pues, el enfoque diacrónico del episodio del Endriago que proponemos a continuación pretende hacer hincapié en las fundamentales diferencias de contexto y en las finalidades que animan a los dos traductores, sin por ello producir un juicio de valor sobre los resultados, sino más bien para reconocer sus méritos y potencialidades teniendo en cuenta el distinto marco histórico, cultural y editorial en el que se realizaron las traducciones.

3. Análisis de dos traducciones al italiano del episodio del Endriago: capítulo XI del libro III de *Amadís de Gaula*

El universo de los libros de caballerías suele representar, con pocas excepciones, una imagen maniquea de la realidad, sin que en ella quepan complejidades que puedan fácilmente colocarse entre los dos polos, siempre opuestos, del bien y el mal. Así pues, el objetivo que subyace a la entera trayectoria vital de los héroes es restablecer el orden en toda situación en que este sea amenazado o subvertido. Los enemigos de tal orden son los muchos oponentes que el caballero encuentra en su camino: magas y magos malvados, villanos engañadores, salvajes, gigantes y monstruos[20]. Estos últimos tipos tienen características físicas que exceden la llamada "normalidad" y dejan vislumbrar su intrínseca maldad, acorde al principio según el que lo bello es producto de lo bueno y produce lo bueno –aunque no siempre, como se verá– y lo feo procede del mal y actúa en consecuencia del mismo[21]. Así pues, los salvajes tienen costumbres muy alejadas de la realidad cortesana, tal y como los gigantes quienes, además, son paganos[22]. En línea con estos

19 Sobre el tema cfr. Rega: "l'estraneità che emana da un testo dovrebbe essere per quanto possibile mantenuta, pena un livellamento che non contribuisce certo a far conoscere (ed apprezzare) qualcosa di nuovo" (2001: 61).

20 Un estudio profundizado sobre los monstruos en los libro en caballerías, con especial atención al Endriago como híbrido, se encuentra en Marín Pina (1993).

21 Encontramos una digresión curiosa en *Valerián de Hungría* (1540), donde a través de un diálogo entre dos caballeros, se hace hincapié en estos postulados sobre la belleza. Citamos el título del capítulo XCIV del segundo libro, pues es emblemático: "De cómo andando Brisortes por un valle en el reino de Navarra, halló dos cavalleros que se querían matar por razón del contentamiento que tenían con sus mugeres, y de las razones que cada uno dixo por su parte, siendo el uno casado con hermosa y el otro con fea, y de lo que sobre ello se determinó" (Clemente 2010: 712-13; Tomasi 2019).

22 Existen casos de conversión de gigantes y jayanes corteses, especialmente a medida que el género avanza (Whitenack 1988 y 1993; Campos García Rojas 2009).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 281-302
ISSN 2283-981X

postulados, el enemigo más espantable con el que ha de enfrentarse Amadís es el horrorífico Endriago, un monstruo híbrido, fruto de la relación incestuosa[23] entre dos pérfidos y depravados jayanes: Bandaguido y su hermosa hija, cuya belleza se une a la vanagloria, provocando toda una serie de consecuencias negativas (Cacho Blecua 1979: 32). El enfrentamiento se registra en el XI capítulo del tercer libro[24], cuando Amadís y su compañía están viajando hacia Constantinopla y de repente los sorprende una terrible tormenta al cabo de la que se encuentran náufragos en la Isla del Diablo. El maestro Elisabad cuenta la terrible historia de la procreación del monstruo, el único ser superviviente en aquel territorio. Su engendramiento, vaticinado por los ídolos, le sucede al matricidio, evento que le permite a Bandaguida yacer con su padre, tras eliminar la única figura positiva de la familia[25]. Con el incesto empieza el declive, puesto que la bestia engendrada por intercesión de los demonios mata y emponzoña a todo ser viviente del territorio, cometiendo incluso el parricidio y dejando, pues, la isla yerma e inhóspita. Amadís lucha contra la bestia y la mata en un duro encuentro del que sale agonizante. Gracias al cuidado del maestro Elisabad y tras unos largos días de convalecencia, el caballero puede volver a emprender su viaje habiendo acrecentado su fama mediante uno de los más peligrosos enfrentamientos de toda la obra y tras volver a establecer el orden a través del contraste a lo demoníaco. Cabe subrayar que la lucha contra el monstruo, además de representar la victoria del héroe cristiano frente al poder del demonio, contribuye a enaltecer el amor puro entre los protagonistas, ya que tanto la invocación a Dios como, y sobre todo, el recuerdo de la amada antes del combate –que para Amadís equivale a su presencia palpable (Cacho Blecua 1979: 282-83)–acrecentan el esfuerzo del héroe, guiado por justos valores morales. Si la naturaleza misma del amor entre Amadís y Oriana contrasta con la relación incestuosa de los gigantes, los frutos de tales uniones no pueden ser más antitéticos: de la primera nace Esplandián, el nuevo héroe cristiano y, de la segunda, el Endriago como personificación del diablo (Cacho Blecua 1979: 37)[26].

23 Para la configuración de la Bestia Ladradora de la materia de Bretaña como símbolo del engendramiento monstruoso tras el incesto y las modificaciones del motivo en el relato del Endriago amadisiano cfr. Gracia (1991: 66-80).

24 Mantenemos la numeración de capítulos de Gayangos, que Gasparetti respeta. Sobre los cambios en la numeración de los capítulos en la traducción de Roseo, cfr. Bognolo (1984: 5).

25 La giganta se mostraba piadosa hacia los cristianos, intentando reparar los tuertos que el marido les procuraba.

26 El contraste se hace aún más evidente si conectamos el nombre de Amadís con su origen: "de *amor, amoris* 'amor'. Procede de la raíz 'amor', 'deriva por arte de Amado. Y como amado no es en el nombre de Amadís participio pasivo de amor, sino activo, Amadís significa 'El que ama', 'El

Haciendo hincapié en las más evidentes dicotomías que subyacen al entero episodio[27], vamos a abordar a continuación un análisis comparado entre la traducción más antigua de *Amadís de Gaula* y la de época contemporánea. La edición de *Amadís* que utilizamos para el cotejo es la fuente directa del traductor moderno, es decir, la de Gayangos (1857). No dejamos de apoyarnos también en la más reciente de Cacho Blecua por su valioso aparato de notas y comentarios. Por lo que atañe a la traducción más antigua, consultamos la digitalización del ejemplar de la edición de 1592 conservado en la Biblioteca Civica di Verona (Cinq. E 350 1-2)[28]. Como expone Bognolo (1984: 3-4), el traductor se basó posiblemente en una edición del texto publicada en Sevilla, de la que se anotan unas diferencias respecto, por ejemplo, a la de 1508[29].

En el episodio objeto del presente análisis, la dicotomía básica entre el bien y el mal se matiza a través de la alusión a varias parejas de polos opuestos, como el de la vida y la muerte, lo bello y lo feo, amor puro e incesto, virtud y pecado, a las que tenemos que añadir el contraste entre los cristianos y los idólatras, explicitado mediante la invocación a Dios, la intervención divina en situaciones de peligro y las glosas moralizantes sobre los peligros de los deseos ilícitos y el pecado que "tiende a reproducirse, […] arrastra a otro mayor" (Gracia 1991: 80). El mismo contraste se nota en los matices semánticos de los términos con los que se apela al monstruo y se describe su entorno. Ahora bien, observamos cierta coherencia en la práctica traductora de Roseo, que responde a los objetivos que persigue, es decir, entre otros, el de ofrecer a sus lectores un libro exento de digresiones morales graves en virtud de una diversión más despreocupada (Bognolo 1984: 15-16). No se omiten del todo las reflexiones religioso-morales (Foti 2004: 453, nota 44), sino que se reducen notablemente para otorgarle una mayor unidad al relato. Entre otros ejemplos, se omite completamente la referencia a la pasión de Cristo al apuntar al arrepentimiento por los pecados "que le faze ser perdonado de aquel alto Señor que por semejantes yerros se puso despues de muchos tormentos

que tiene amor'"(DINAM: http://dinam.unizar.es/ver/id/68.html).

27 Cacho Blecua habla de "fondo ideológico" (1979: 34) del episodio, acorde al que "los hechos futuros son consecuencia del pecado primero" (1979: 34).

28 Puede conultarse la digitalización en la página web del Progetto Mambrino al enlace siguiente: https://www.mambrino.it/media/CIVICA/1_4_2.pdf.

29 Cacho Blecua menciona la última parte del epígrafe, por ejemplo. Las distintas ediciones dejan de coincidir también en otros puntos del capítulo, como en la descripción del héroe enfrentándose al monstruo "como león sañudo" (Rodríguez de Montalvo 2008: 1143), que se convierte en un simple "con saña" en la edición de Gayangos (Rodríguez de Montalvo 1857: 231), perdiéndose uno de los típicos paralelos animalísticos de los libros de caballerías.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 281-302
ISSN 2283-981X

en la cruz, donde como hombre verdadero murió é fué como verdadero Dios resuscitado" (Rodríguez de Montalvo 1857: 228). Acorde a la habitual elusión del nombre de Dios (Foti 2004: 449-50), Roseo reduce el papel que desempeña la intervención divina en la curación de las heridas del caballero tras el enfrentamiento con el monstruo, que en el libro que nos otorga Montalvo desempeña un papel preponderante. Así pues, Elisabad dice:

> Señor cavallero, mucho me plaze de os ver con tal conoscimiento, porque de aquel que vos pedis merced, os ha de venir la verdadera melezina, y después de mí, como de su siervo, que porné mi vida por la vuestra, y con su ayuda yo vos daré guarido, y no temais de morir esta vez. (Rodríguez de Montalvo 1857: 232)

En la traducción de Roseo se resume notablemente el pasaje, transformado en una oración indirecta:

> il maestro li disse, che li piaceva, che egli si raccomandasse a Dio, perché da lui veniva la vera medicina, ma che non temesse di morire per quella volta. (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 383v-384r)[30]

Gasparetti, por su parte, amplifica el pasaje:

> Signor cavaliere, assai mi piace vedervi così obbediente alla volontà di Dio, poiché solo da Colui al quale chiedete pietà e misericordia potrà venirvi la vera medicina; e soltanto in seguito vi potrà venire da me che son suo servo fedele e darei volentieri la mia vita in cambio della vostra. E con il suo santo aiuto mi comprometto a vedervi del tutto risanato. Non abbiate dunque timore di morire, per questa volta. (*Amadigi di Gaula*: 795)

Pocas líneas más abajo se describen detenidamente las acciones del médico:

> el maestro nunca dél se partió, curando dél é poniéndole tantas cosas necesarias á aquella enfermedad, que así con ellas como principalmente con la voluntad de Dios, que lo quiso, vio conocidamente en las llagas que lo podria sanar (Rodríguez de Montalvo 1857: 232)

30 Roseo quita al menos diez discursos directos, renunciando, de tal manera, a representar las voces de los personajes que se expresan a través de exclamaciones e invocaciones directas.

Y el último traductor, como es su costumbre, hace más larga la frase:

> E il maestro non lo lasciò un solo istante, occupandosi continuamente di lui e adoperando nella cura tante e siffatte medicine particolarmente indicate per quell'occasione, che sia in grazia di quelle, sia principalmente per la santa volontà di Dio che lo volle, finalmente riconobbe dall'aspetto delle piaghe che sarebbe riuscito a risanarlo. (*Amadigi di Gaula*: 796)

La convalecencia del caballero adquiere una notable relevancia en las obras castellanas, ya que este recurso contribuye a ensalzar al héroe, haciendo hincapié en la peligrosidad de sus llagas, que pueden sanarse tan solo gracias a la intervención del mejor médico del mundo, sin que este pueda prescindir de la ayuda de Dios. Roseo omite sistemáticamente esta mediación, tal y como ocurre al sanar casi completamente el caballero, el cual está agradecido a Elisabad, pero especialmente

> á Dios porque así me ha querido guardar de tal peligro, mas por la su santa piedad, que por mis merecimientos; é al su gran poder no se puede comparar ninguna cosa, porque todo es permitido é guiado por su voluntad, é á él se deven atribuir todas las buenas cosas que en este mundo pasan. (Rodríguez de Montalvo 1857: 233)

El traductor moderno se acoge a la redundancia que en otros pasajes caracteriza el discurso del texto original[31] y añade: "tutte le cose *e azioni* che *si trovano* e avvengono in questo mondo" (*Amadigi di Gaula*: 798, cursiva mía). Se percibe en este pasaje el tono sermonario asociado a la humildad del protagonista, cuyas gloriosas hazañas se posibilitan gracias a Dios, o alternativamente debido a la valentía que le causa la memoria de su amada, pero nunca en relación con sus únicas fuerzas.

En su traducción Roseo suele disminuir la carga semántica de los términos que en el original contribuyen a representar al Endriago como una criatura extremadamente horrorífica de origen demoníaco: "el Endriago casi está identificado con las fuerzas diabólicas, y está poseído por ellas. En la misma denominación de la isla, se confunden las dos personalidades" (Cacho Blecua 1979: 285). El primer traductor subestima el valor del solapamiento entre el monstruo y lo demoníaco utilizando adjetivos o denominaciones más débiles y neutras que no conllevan las mismas connotaciones. En el epígrafe de la primera traducción italiana, la presentación del animal pierde los matices explícitos de salvaje y carnívoro que se

31 Por ejemplo, Bognolo menciona las numerosas hendíadis que se aprecian en el original (1984: 9; 11). Cfr Domingo del Campo (1984: 239-40).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 281-302
ISSN 2283-981X

aprecian en la descripción "bestia fiera" (Rodríguez de Montalvo 1857: 227) en el original, siendo sustituida por dos adjetivos menos precisos: "quella strana e terribile bestia" (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 376r). Gasparetti, por su parte, decide traducir el nombre de la bestia, que se vuelve Drago, con mayúscula. Tal nombre tiene cierta coherencia con el marco narrativo de referencia, asociando el monstruo a otro animal fantástico que, sin embargo, no comparte todas las características físicas del Endriago amadisiano, que son muy precisas y se explicitan en el texto del capítulo. En efecto, este ser híbrido es un raro y horripilante conjunto de distintos animales, cuyos rasgos son imprescindibles para explicar lo descomunal del personaje y las fuerzas que detiene. En su creación contribuyen tres ídolos, cada uno de los que, de acuerdo a su propio aspecto, le concede un don[32]. El primero le da el "albedrío de los hombres, que todas las bestias carecen", el segundo quiso "dotarle de gran braveza é fortaleza, como los leones lo tenemos" y el último, que tiene forma de grifo le otorga "alas é uñas é ligereza sobre cuantas animalías serán en el mundo" (Rodríguez de Montalvo 1857: 229). Roseo omite la referencia al albedrío del que está dotado el monstruo, mientras que mantiene casi inalteradas las otras descrpciones y Gasparetti vuelve a marcar, en cambio, la discrepancia entre el Endriago y los demás animales añadiendo al albedrío también "intelligenza" (*Amadigi di Gaula*: 786). Tras escuchar la historia del monstruo, Amadís queda maravillado "d'esto qu'el maestro le contó de aquel diablo Endriago llamado, nascido de hombre y de muger, é la otra gente muy espantados" (Rodríguez de Montalvo 1857: 229). Tal reacción se reduce en la primera traducción a "si meravigliò molto, che di huomo e di donna fusse un così fatto animale nato" (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 378v), silenciando el paralelo con el demonio y el espanto del resto del auditorio. Gasparetti por su parte traslada: "Assai si stupì il Cavaliere della Verde Spada di quel che il maestro cerusico gli narrava di quella creatura demoniaca che aveva nome Drago, generata da un uomo e da una donna, e che tanto terrore seminava tra tutte le genti" (*Amadigi di Gaula*: 785). La referencia de la última traducción al miedo que la bestia provoca en general, aleja el enfoque de los sentimientos de los personajes que presencian al cuento de Elisabad. En la obra original encontramos, por un lado, el espanto de los hombres que acompañan al héroe y, por el otro, el arrojo de Amadís, quien, desdeñando el peligro, decide acometer contra el monstruo a pesar del terror que la historia le ha provocado y este recurso es un motivo más de exaltación del héroe.

32 En el *Motif-Index* se registra el motivo: *F 312.1 Fairies bestow supernatural gifts at birth of a child* (Thompson 1975: 3, 60). Como señala Cacho Blecua "el sistema supone la inversión de las cualidades de Esplandián, del cual es perfecta antítesis" (Rodríguez de Montalvo 2008: 1136, nota 30).

La comparación directa entre los términos que se refieren al monstruo ejemplifica la tendencia del primer traductor a hacer más blandas las descripciones[33]:

Rodríguez de Montalvo 1857	***I quattro libri di Amadis di Gaula***	***Amadigi di Gaula***
diablo (229, 231*, 231)	bestia (378v)/ quella bestia infernale (381v)/il quale (381v)	creatura diabolica (785)/ diavolo (791, 791)
mala y endiablada bestia (229)	terribile e fiera bestia (379v)	malvagia e diabolica bestiaccia (787)
criatura (229)	bambino (379r)	creatura (786)
mala y desemejada bestia (230)	bestia (380r)	Perfida e deforme bestiaccia (788)
Endriago (231, 231, 232, 233)	bestia (381v)/egli (381v)/quella bestia (384r)/ quella fiera bestia morta (384v-385r)	Drago (791, 791, 796, 797)
tan gran diablura (233)	questa bestia (385r)	sí tremenda diavoleria (797)

En la identificación del monstruo con el diablo[34] es evidente la cooperación de las oscuras fuerzas de los ídolos en su engendramiento y este matiz se pierde casi del todo en la primera traducción italiana del texto. Estos cambios confirman lo que subraya Foti al notar que en el texto traducido "costante è l'eliminazione della parola *diablo*" (2004: 451). Sin embargo, hemos de notar que en el episodio que aquí se analiza encontramos los términos "diavoli" (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 381r) para designar a los ídolos y "quel diavolo" (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 382r), o aún "gli uscì visibilmente il diavolo di bocca" (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 382v), y "questo crudel Diavolo" (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 384r) con referencia al Endriago. Podemos llegar a suponer que la identificación tan preponderante del monstruo con el demonio no le permite al primer traductor seguir prescindiendo de la palabra *diablo*. El sustantivo "bambino" en referencia al monstruo recién nacido altera la sensación de otredad y repugnancia que produce este ser malvado, bien expresada a través de la polisemia de la palabra "criatura" (Rodríguez de Montalvo 1857: 229) en el original, que Gasparetti

33 Las páginas señaladas con un asterisco (*) indican que las palabras forman parte de un discurso directo en el original, que Roseo convierte en una oración indirecta, como es su costumbre en muchas ocasiones.

34 Gracia afirma que "El Endriago es diablo porque el texto insiste en la idea de que éste interviene en su nacimiento, y porque, en ocasiones, el propio personaje es identificado como tal" (1991: 79).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 281-302
ISSN 2283-981X

mantiene. En efecto, a pesar de tratarse de una traducción correcta, el vocablo italiano remite a una imagen de la niñez de la que la bestia queda muy distante. Pese a no traducir el nombre del monstruo, Roseo a menudo omite el muy reiterado apelativo "Endriago", optando por términos como "bestia" y los pronombres personales, que no ayudan a connotar el monstruo.

Tal y como en la primera traducción se censuran muchas referencias tanto al poder divino, como al demoníaco (Foti 2004: 449), de la misma manera se quita toda mención directa al suicidio (Foti 2004: 456). Así pues, las palabras que Elisabad le dirige a Amadís antes de que parta en busca del Endriago nos hacen pensar en la disuasión de que acometa una misión suicida, ya que el maestro dice: "las semejantes cosas siendo fuera de la natura de los hombres, por no caer en homicidio de sus ánimas se habian de dexar" (Rodríguez de Montalvo 1857: 230). Sin embargo, todo caballero tiene que "superar la muerte presagiada en múltiples aventuras contra personificaciones del mal para acercarse a su amada y con ella a la sociedad" (Cacho Blecua 1979: 284). Así pues, se vuelven a juntar los pilares de muerte, vida y amor. Roseo traduce el pasaje en un discurso indirecto en el que habla de: "pericolo dell'anima" (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 380r), con un referente, pues, mucho más diluido. La pérdida del vínculo entre vida y muerte rebaja la misión del caballero y hace borrosa la dicotomía en la que se rige el pasaje.

El aura mortífera que permea el territorio se explicita a través referencias precisas a lo yermo, lo despoblado e inhóspito. En la plantilla se aprecian las diversas soluciones que los traductores adoptan para transmitir tales sensaciones mediante el paisaje:

Rodríguez de Montalvo 1857	*I quattro libri di Amadis di Gaula*	*Amadigi di Gaula*
ínsola que del Diablo se llamava, donde una bestia fiera toda la habia despoblado (228)	— (376v)	l'Isola del Diavolo, ridotta a un vero deserto dalle scorrerie di una immensa bestia feroce (781)
entrando en él, falláronlo yermo, sino de las aves, é vieron que habia dentro buenas casas, aunque algunas eran derribadas (230)	entrando non vi trovó persona viva (380r)	ed entrati che vi furono, lo trovarono deserto e popolato soltanto da stormi d'uccelli. Videro che c'erano dentro alcune stanze in buone condizioni, anche se molte erano romai diroccate (788)
en un valle de brava montaña y peñas de muchas concavidades (230)	fra valli alte poste fra aspre montagne (381r)	in una valle circondata da rupi scoscese e da profondi anfratti e oscure caverne (790)

Notamos la costumbre de omitir y reducir los pasajes que caracteriza el estilo de Roseo y, al contrario, la de amplificar algunos períodos y descripciones de Gasparetti, quizás para acercarse a la abundancia del texto original a la hora de modificar su sintaxis. En la obra original, el paisaje no queda relegado al fondo del episodio, sino que se vuelve el escenario de la afirmación de la superioridad moral del héroe frente al monstruo, que se refuerza en el capítulo sucesivo, cuando nos enteramos de que "pues aquella ínsola era ya libre de aquel diablo […], mandase poner en ella remedio cómo se poblase; y […] que la mandase llamar la ínsola de Santa María" (Rodríguez de Montalvo 1857: 234). La restauración de la isla en una óptica cristiana constituye, pues, el broche de oro de la empresa heroica (Rodríguez de Montalvo 2008: 1152-1153 nota 3).

4. Conclusiones

No es novedosa la idea de movimiento asociada a la traducción, como ya un erudito del siglo XVII, Charles Sorel, veía "el texto traducido como un objeto vivo susceptible mejorarse en versiones sucesivas" (Arredondo 1991: 550). A este planteamiento cabe añadir el movimiento que le corresponde también a la obra de referencia, que según afirma Buffoni (2015) ya no puede considerarse como "un rigido scoglio immobile nel mare" sino más bien como "una piattaforma galleggiante, dove chi traduce opera sul corpo vivo dell'opera" (2015: 67), pues la misma es el fruto de correspondencias intertextuales y citas. Nada más acertado para el *Amadís* de Montalvo, cuyas relaciones con literaturas anteriores y distintas versiones de una misma historia ya se han apuntado. La perspectiva hacia la obra se hace aún más compleja si pensamos en los libros de caballerías como un género que ha sido acogido de formas diferentes según se sucedían las épocas e incluso por parte de distintos lectores. Entonces notamos el extraordinario éxito del siglo XVI (y XVII), sobreviviendo a las detracciones de algunos de sus contemporáneos (Sarmati 1996), pasamos por el declive e incluso el olvido por parte de la crítica debido en parte a las erróneas lecturas del *Quijote*, hasta llegar finalmente a la reivindicación de la importancia de los libros de caballerías en el panorama de las letras hispánicas durante el siglo pasado[35]. En el cauce de esta larga trayectoria se incrementa la distancia respecto al *Amadís* de Montalvo, ya que además del espacio, a las alturas de la segunda traducción al italiano, también el tiempo nos separa de él. Tal doble lejanía se enriquece de diferentes perspectivas hacia

35 Entre los primeros enfoques hacia la difusión europea de los libros de caballerías tenemos el texto de Sir Henry Thomas que se publica en 1920.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 281-302
ISSN 2283-981X

el texto y la faena del traductor. En efecto, la dignidad literaria que la crítica ha vuelto a asignarles a los libros de caballerías y a *Amadís de Gaula* especialmente, lleva Gasparetti a hacer como los traductores que "prima di iniziare a tradurre, passano un gran tempo a leggere e rileggere il testo, e a consultare tutti i sussidi che possono consentire loro di intendere nel modo più appropriato passi oscuri, termini ambigui, riferimenti eruditi" (Eco 2004: 247)[36]. Puede observarse, pues, que la traducción más cercana en el tiempo al *Amadís* de Montalvo, produce un texto más lejano del original y la que más se le aleja a nivel diacrónico, persigue más de cerca su primer sentido, sin renunciar del todo al estilo que caracteriza la fuente, ni a su principal finalidad: la de deleitar a sus lectores.

Así pues, al considerar el primer pasaje al italiano de *Amadís de Gaula*, hay que tener en cuenta que el objetivo editorial que animaba al impresor veneciano Michele Tramezzino debió de influir en la labor de Roseo. El primer traductor parte de un libro de gran tamaño y prestigio, cuyo estilo corre pareja con su imagen exterior para llegar a ofrecer al público italiano un libro en octavo, más económico y manejable, con la evasión como objetivo final. El contenido, entonces, cambia acorde al diferente producto que el traductor busca otorgar a su auditorio. Este principio se acompaña a la diferente concepción de la labor traductora del siglo XVI respecto a la que se ha ido configurando con el paso del tiempo. Por su parte, Gasparetti no procura escamondar el discurso que caracteriza el texto original y consigue, pues, en mayor medida mantener su riqueza léxica y los diferentes estratos de significación del episodio analizado. Sus intervenciones están finalizadas a esclarecer los pasajes sintácticamente más oscuros amplificando algunos pasajes con añadiduras explicativas, para brindar a los lectores un clásico con el que puedan deleitarse[37].

Por un lado, tenemos a un traductor que, a través una elección deliberada, prescinde de partes fundamentales de la obra original en virtud de la condensación y la ligereza que su público exige y, por el otro, Gasparetti consigue más fácilmente mantener el efecto de alteridad del texto de Montalvo. Esta diferente actitud traductora depende del papel que desempeña la obra en los contextos en los que vuelve a proponerse: de la búsqueda de evasión, a la renovada dignidad

36 El análisis de la biblioteca de Gasparetti permitió echar luz sobre sus principales intereses académicos: la literatura del Siglo de Oro y la traducción de obras españolas (Belloni, Crippa 2018). Es lícito hipotizar que estos hayan influenciado su labor de traductor.

37 Leemos en la página web de la colección las palabras de Giulio Einaudi, según el que "I millenni danno al lettore la sensazione di leggere un classico con piacere vero" (<https://www.einaudibologna.it/classici-i-millenni.html>).

literaria que procede de la pátina del tiempo[38]. Así pues, en los casi sesenta años que nos separan de su última traducción, *Amadís* ha seguido iluminándose mediante nuevos enfoques críticos que hoy día consideramos imprecindibles para la comprensión de las bases en las que se funda la novela en sentido moderno[39] y todo traductor que en el futuro se anime a medirse con el texto, podrá contar con estas claves para obtener una lectura en lengua meta que pueda renovarse según ha ido amplificándose el conocimiento acerca de la fuente y su lenguaje.

Bibliografía citada

Alvar Ezquerra, Carlos (2008), "La Materia de Bretaña", *«Amadís de Gaula»: quinientos años de libros de caballerías,* ed. José Manuel Lucía Megía. Madrid, Biblioteca Nacional de España/ Sociedad española de conmemoraciones culturales: 19-46.

Amadigi di Gaula: Rodríguez de Montalvo, Garci (1965), *Amadigi di Gaula*, trad. Antonio Gasparetti, Torino, Einaudi.

Arredondo, María Soledad (1991), "Problemas de la traducción en los siglos XVI y XVII: soluciones y teorías de Charles Sorel", *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, eds. María Luisa Donaire; Francisco Lafarga. Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones: 541-50 [7/07/2022]. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16d7>

Belloni, Benedetta; Crippa, Francesca (2018), "Il patrimonio del fondo Gasparetti dell'Università Cattolica di Milano e l'importanza della sua eredità culturale per

38 Para ahondar en el tema de la "lontananza spazio-temporale" entre traducción y texto fuente cfr Rega (2001: 61-89).

39 Entre otros estudiosos y proyectos, cabe mencionar especialmente Cacho Blecua con el grupo de investigación Clarisel de la Universidad de Zaragoza, Lucía Megías y Alvar Ezquerra para las ediciones modernas de libros de caballerías (Universidad de Alcalá) y numerosos estudios sobre el género editorial, el Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca de la Universidad Nacional Autónoma de México y el proyecto *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach* (2017JA5XAR), en el que se unen distintos grupos italianos que enfocan la literatura caballeresca desde varios puntos de vista: los motivos de los libros de caballerías originales castellanos, las primeras traducciones al italiano de las obras, la reelaboración de motivos, episodios y personajes en el teatro del Barroco, hasta llegar a las reescrituras caballerescas contemporáneas (Bognolo, Bazzaco 2019: 32-33; Tomasi 2022). Para un amplio enfoque hacia el lenguaje de la obra cfr. Domingo del Campo (1984).

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 281-302
ISSN 2283-981X

l'ispanismo italiano", *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias, (Università degli Studi di Milano, 25-28 novembre 2015)*, Roma, AISPI Edizioni: 437-49 [7/07/2022] <https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib_02/02_437.pdf>

Body Morera, Enrique; Foti, Vittoria (2007), "Edizioni italiane dei *libros de caballerías* nella Biblioteca Nacional de Madrid. Ciclo di *Amadís de Gaula*", *Cuadernos de Filología Italiana*, 14: 259-74 [7/07/2022] <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0707110259A/16888>

Bognolo, Anna (1984), "La prima traduzione italiana dell'*Amadís de Gaula*: Venezia 1546", *Annali di Ca' Foscari*: 1-29.

Bognolo, Anna; Bazzaco, Stefano (2019), "Tra Spagna e Italia: per l'edizione digitale del Progetto Mambrino", *eHumanista/IVITRA*, 16: 20-36 [7/07/2022] <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume16/3.%20Bognolo.pdf>

Buffoni, Franco (2015), "Per una teoria soft della traduzione letteraria", *Il traduttore visibile. Rime e viaggi*, eds. Teresina Zemella; Sandra Maria Talone. Parma, MUP edizioni: 61-75.

Cacho Blecua, Juan Manuel (1979), *Amadís heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa.

Campos García Rojas, Axayácatl (2009), "Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías: *Flor de caballerías*", *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, eds. Jesús Cañas Murillo; Francisco Javier Grande Quejido; José Roso Díaz. Cáceres: Universidad de Extremadura: 489-98 [7/07/2022] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3234857>

Clemente, Dionís (2010), *Valerián de Hungría*, ed. Jesús Duce, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Cuesta Torre, María Luzdivina (1997), "Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías", *Revista de poética medieval*, 1: 35-70 [7/07/2022] <http://hdl.handle.net/10017/4265>

Demattè, Claudia (2001), "Dal *Félix Magno* al *Felice Magno*: note sulla traduzione italiana di un libro di cavalleria cinquecentesco spagnolo", *Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, Università di Pavia, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne 35: 31-49.

Demattè, Claudia (en prensa), "Ciclos de caballerías hispánicos *versus* libros de caballerías 'únicos' y 'sueltos': una propuesta de nueva clasificación", *Libros de caballerías: aproximaciones a la poética de un género literario*, eds. Daniel Gutiérrez Trápaga; María Gutiérrez Padilla. Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Domingo del Campo, Francisca (1984), *El lenguaje del «Amadís de Gaula»*, tesis de doctorado dir. por Rafael Lapesa Melgar, Complutense de Madrid, Lengua Española, Teoría de la Literatura, Literatura Comparada, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Eco, Umberto (2004) [2003], *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

Eisenberg, Daniel; Marín Pina, María Carmen (2000), *Bibliografía de libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Foti, Vittoria (2004), "Mutamenti semantici nelle traduzioni italiane dell'*Amadís*", *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*, eds. Javier Gómez Montero; Bernhard König; Folke Gernert. Salamanca, SEMYR: 443-66.

Gracia, Paloma (1991), *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, Colección Héroes y Dioses, 4.

Gutiérrez Trápaga, Daniel (2017), *Rewritings, Sequels and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry*, Woodbridge, Tamesis.

I quattro libri di Amadis di Gaula: Rodríguez de Montalvo, Garci, *I quattro libri di Amadis di Gaula*, trad. Mambrino Roseo da Fabriano, Venezia, Girolamo Polo, 1592, 2 vols, 2. [7/07/2022] <https://www.mambrino.it/media/CIVICA/1_4_2.pdf>.

Lefèvre, Matteo (2018), "Hombres de letras y hombres de imprenta. Unas notas sobre traducción e ideología en el siglo XVI", *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas, Traducción y rescritura(s)*, 12: 69-86 [22/06/2023] <https://doi.org/10.14672/0.2018.1490>.

Lucía Megías, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.

Lucía Megías, José Manuel (2002), "Libros de caballerías: textos y contextos", *Edad de Oro*, 21: 9-60.

Lucía Megías, José Manuel (2019), "Los libros de caballerías en la floresta digital: aventuras jamás contadas ni imaginadas", *Historias Fingidas*, 7: 5-34 [7/07/2022] <https://historiasfingidas.dlls.univr.it/article/view/151/pdf>

Marín Pina, María Carmen (1993), "Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles", *Actas IV Congreso AHLM, Lisboa, 1991*, coords. Aires Augusto Nascimiento; Cristina Almeida Ribeiro. 4: 27-33 [7/07/2022] <https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas4.4/03.pdf>

Neri, Stefano (2008), "Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos XVI-XVII)", *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. José Manuel Lucía Megías; María del Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares - Madrid, Centro de Estudios Cervantinos: 565-92.

Neri, Stefano (2013), "Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)", *Palmerín y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González; Axayácatl Campos García Rojas; Karla Xiomara Luna Mariscal; Carlos Rubio Pacho. México D.F., El Colegio de México - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: 285-314.

Ramos Nogales, Rafael (1994), "Para la fecha del *Amadís de Gaula*: «Esta sancta guerra que contra los infieles començada tienen»", *Boletín de la Real Academia Española*, 74, 263: 503-21.

Ramos Nogales, Rafael (1999), "La transmisión textual del *Amadís de Gaula*", *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-27 de setembre de 1997)*, eds. Santiago Fortuño Llorens; Tomás Martínez Romero. Castelló de la Plana, Ediciones de la Universitat Jaume I, 3 vols., 3: 199-212 [7/07/2022] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3006581>

Ramos Nogales, Rafael (2017), "Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías", *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, eds. David Alvarez Roblin; Olivier Biaggini. Madrid, Casa de Velázquez: 121-43 [7/07/2022] <https://books.openedition.org/cvz/3332?lang=it>

Rega, Lorenza (2001), *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET.

Rodríguez de Montalvo, Garci (1857), *Amadís de Gaula*, ed. Pascual de Gayangos, *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, 40, Madrid, Rivadeneyra.

Rodríguez de Montalvo, Garci (2008) [1987], *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2 vols.

Rubio Tovar, Joaquín (1997), "Algunas características de las traducciones medievales", *Revista de Literatura Medieval*, IX: 197-243 [7/07/2022] <http://hdl.handle.net/10017/5254>

Sarmati, Elisabetta (1996), *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini.

Thomas, Henry (1920), *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula and his Extension and Influence Abroad*, Cambridge, Cambridge University Press [7/07/2022] Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpz5s7>.

Thompson, Stith (1975) [1955-1958], *Motif-Index of folk literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington – London, Indiana University Press, 6 vols., 3.

Tomasi, Giulia (2019), "Dal duello allo scontro verbale. La disputa tra Pacífico e Cupidio nel *Valerián de Hungría* (1540)", *Rassegna Iberistica*, 42 (111): 9-26. [24/06/2023] <https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/001>.

Tomasi, Giulia (2022), "Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de MeMoRam", *Historias Fingidas*, Número Especial 1 Humanidades Digitales y estudios literarios hispánicos: 271-88. [7/07/2022] <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1098>.

Trujillo, José Ramón (2011), "Los nietos de Arturo y los hijos de Amadís. El género editorial caballeresco en la Edad de Oro", *Edad de Oro*, 30: 415-41 [24/06/2023] <https://repositorio.uam.es/handle/10486/670663>

Whitenack, Judith A. (1988), "Conversion to Christianity in the Spanish Romances of Chivalry (1490-1524)", *Journal of Hispanic Philology*, 13, 1: 13-39.

Whitenack, Judith A. (1993), "Don Quixote and the Romances of Chivalry once again: Converted Paganos and Enamoured Magas", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 2: 61-91 [7/07/2022] <https://www.h-net.org/~cervant/csa/articf93/whitenac.htm>

Páginas web citadas

[24/07/2023] Coduras Bruna, María DINAM. Diccionario de nombres del ciclo amadisiano: <http://dinam.unizar.es/principal.html>

[7/07/2022] Bognolo, Anna; Neri, Stefano; Progetto Mambrino: <https://www.mambrino.it/it>

[7/07/2022] Punto Einaudi Bologna <https://www.einaudibologna.it/classici-i-millenni.html>

Giulia Tomasi es Doctora *cum laude* en "Le forme del testo" por la Università di Trento. Dedicó su tesis doctoral a los motivos y los personajes secundarios de libros de caballerías. En la actualidad trabaja en el campo de la investigación post-doctoral en esta misma Universidad, con un proyecto que se enmarca en el PRIN *Mapping Chivalry: Spanish Romances of Chivalry form Renaissance to XXI Century, a Digital Approach* (PI: Anna Bognolo, líder de la unidad de investigación de Trento: Claudia Demattè). Sus estudios se centran en la literatura española del Siglo de Oro, con especial atención a los libros de caballerías, y en las Humanidades Digitales. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas, además de editar la comedia "Don Florisel de Niquea" de Juan Pérez de Montalbán, que se incluye en el volúmen 2.2 del *Segundo tomo de comedias* (Kassel, Reichenberger, 2020). Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales dedicados a la literatura hispánica de la Edad Media y el Renacimiento y a las Humanidades Digitales. Es miembro del comité de redacción de la colección *Medievalismi* (Alessandria, Edizioni dell'Orso) fundada por Roberta Capelli (Università di Trento).
giulia.tomasi.2@unitn.it

RESEÑAS

Alonso de Ercilla, *La Araucana*, edición crítica y estudio
de Luis Gómez Canseco (Ignacio García Aguilar)
Antonio Chas Aguión (ed.), *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: lecturas y relecturas* (Caterina Russo)
Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca* (Salomé Vuelta García)
Antonio Machado, *Poesie*, a cura di Matteo Lefèvre,
con testo spagnolo a fronte (Ida Grasso)
Laura Dolfi, *Un paese sognato: la Spagna di Vittorio Bodini* (Manuel Carrera Díaz)
Elena E. Marcello (coord.), *Umoristi spagnoli a teatro/1* (Rocío Luque)
Gracia Morales, *N.I. 12*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena (Giovanna Fiordaliso)
Andrea Baldissera; Paolo Pintacuda; Paolo Tanganelli (a cura di),
"*Con llama que consume y no da pena". El hispanismo integral de Giuseppe Mazzocchi* (Francesca Ferri)

Alonso de Ercilla, *La Araucana*, edición crítica y estudio de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2022, 1468 pp.

ISBN 9788467064834

Ignacio García Aguilar
Universidad de Córdoba

La Araucana de don Alonso de Ercilla contaba con varias ediciones notables, entre las que destacan la preparada por José Toribio Medina en cinco volúmenes entre 1910 y 1918, la de Marcos Augusto Morínigo e Isaías Lerner para Castalia de 1979 y la que el mismo Isaías Lerner preparó para la editorial Cátedra en 1993. Quiere ello decir que no se trataba de un texto olvidado ni abandonado por la crítica. Todo lo contrario, pues, por su temática en torno a la conquista de Chile por parte de los españoles y por las posiciones que aseguraba mantener su autor, despertó un vivo interés desde muy pronto. Por eso mismo, lo mejor que puede decirse de esta edición que Luis Gómez Canseco ha publicado en la colección *Biblioteca Clásica* de la Real Academia Española es que significa, sin el menor margen de duda, un avance absoluto respecto a casi todo lo anterior.

Comencemos por el propio texto crítico, seña de identidad de esta serie académica. La versión que Gómez Canseco ofrece del poema se basa nada más y nada menos que en el cotejo de cincuenta y nueve ejemplares de treinta ediciones distintas, lo cual implica la revisión de un buen número de ejemplares de alguna de ellas. La transcendencia de esa ímproba tarea queda reflejada en el aparato crítico, que se ofrece en el texto en una versión reducida a los lugares más problemáticos, al tiempo que remite a la web de la Real Academia para una versión completa del trabajo. Aun así, la pauta textual la han marcado las ediciones que sabemos preparadas y revisadas por el autor; en concreto, las que salieron de las prensas de Pierres Cossin en 1569; de Domingo Portonaris en 1574; la segunda parte de Cossin en 1578, en 4º y en 8º; la de la viuda de Alonso Gómez en 1585; y, por último, las estampadas por Pedro Madrigal en 1589 y 1590. Este esfuerzo ha permitido al editor ofrecer el mejor texto posible de *La Araucana* y, desde luego, el más próximo a la voluntad del autor del que pueden disponer los lectores del siglo XXI.

La anotación que acompaña a ese texto es voluntariamente sucinta, pues se limita a la explicación del sentido literal, a referencias históricas o geográficas precisas para la recta comprensión de la obra y al enunciado de algunas fuentes directas. La erudición –desplegada muy considerablemente– se reserva, como es común en la BCRAE, a las notas complementarias, donde el estudioso o lector atento encontrará todo un mundo de información histórica, cultural y bibliográfica, que le permitirá ahondar en el conocimiento del poema. Especialmente acertado resulta el uso de imágenes y mapas en esas notas complementarias, que ayudan, entre otras cosas, a visualizar

la compleja geografía del poema.

El estudio que sigue a la edición no es un mero acarreo de información conocida, ya que Gómez Canseco ofrece una profunda relectura del poema y ha puesto sobre la mesa un importantísimo número de datos, fuentes y lecturas hasta ahora desconocidas. Ya el primer capítulo de ese estudio, "Ercilla en su laberinto", lleva a cabo una reconfiguración del personaje que Ercilla había creado de sí mismo y que ha sido aceptada incluso por la gran mayoría de la crítica contemporánea. Frente a la santificación del autor como defensor de los indígenas, se subraya su mantenido interés en conseguir un repartimiento de indios y, una vez fracasado en ese empeño, su dedicación a la usura como medio de enriquecimiento. Queda claro incluso que se sirvió de su epopeya como un instrumento de negocio y como un mecanismo de autopromoción en la corte española.

La segunda sección de este estudio se centra en las lecturas que sirvieron como punto de partida para la construcción de *La Araucana* y, sobre todo, en las fuentes de las que Ercilla se sirvió. Son estas algunas de las páginas más deslumbrantes del libro, pues Gómez Canseco ha identificado un importantísimo número de fuentes directas, que habían sido hasta el momento ignoradas. Merece la pena recordar por su importancia la *Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo* de Paulo Jovio, en la traducción castellana que Gaspar de Baeza publicó en 1562, que Ercilla siguió para la geografía del orbe; el *Epítome* de Floro, que Francisco de Enzinas incluyó en su traducción de *Todas las décadas de Tito Livio* (1553) y alimenta el episodio de Dido; el *Tratado de la guerra y el duelo* compuesto por su padre, Fortún García de Ercilla, en 1528, y que nos ha llegado manuscrito; o la *Recopilación del derecho del rey nuestro señor al reino de Portugal*, un documento anónimo de propaganda política a favor de la corona española, que sirve como fuente directa para el canto XXXVII de la tercera parte de la obra, consagrada a la anexión de Portugal. Son todos textos que el poeta siguió a la letra en un mero ejercicio de versificación de sus fuentes en prosa.

En "Lindes y deslindes de lo épico", tercera sección del estudio, se revisa la particular concepción del género que se plasma en *La Araucana*, prestando una especial importancia a la presencia del propio Ercilla como personaje y narrador, con todo lo que ello implica en cuanto a las relaciones entre ficción e historia. La cuarta sección, "Construcciones y reformas", analiza la disposición estructural del poema, su juego entre unidad y variedad, las reflexiones metaliterarias que el autor va introduciendo a lo largo de su relato y la caracterización de los principales personajes. En el quinto capítulo se ofrece una lectura política de la obra opuesta a la interpretación dominante entre la crítica más reciente, que hace de Ercilla una suerte de opositor político de la monarquía y del propio Felipe II. Canseco demuestra que, por el contrario, el texto, con su buscada ambigüedad, es en esencia un encomio del mismo monarca del que el poeta fue paje en su juventud. El estudio se cierra con una extensa sección sobre la

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 305-307
ISSN 2283-981X

composición y la complejísima transmisión de la obra, que se explica y se pone en pie con sabia puntualidad.

Por si fuera poco, el texto viene acompañado por la edición de las dedicatorias, aprobaciones, poemas de encomio, licencias, privilegios y tasas de las distintas ediciones publicadas en vida de Ercilla, por una detallada cronología de su vida, un utilísimo resumen del poema por cantos e incluso con un estudio específico sobre la geografía, que firma Alfonso Doctor.

No cabe sino concluir que Ercilla y *La Araucana* han tenido la suerte de caer en manos de un editor cabal como Luis Gómez Canseco, que nos ofrece con esta edición un verdadero monumento a la filología. Cabe preguntarse cuánto tiempo habrá que esperar para que algún estudioso se atreva a afrontar una nueva edición crítica del poema, pues se tendrá ante sí un reto más que considerable, a la luz del trabajo que la Real Academia ha puesto a nuestro alcance.

DOI 10.14672/1.2023.2190

Antonio Chas Aguión (ed.), *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: lecturas y relecturas*, Berlin, Peter Lang, 2022, 290 pp. ISBN 9783631882412

Caterina Russo
Università di Pisa

El preciado volumen que la editorial Peter Lang acaba de brindarle al lector, rubricado con el título de *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: lecturas y relecturas,* nace del intento de compaginar una serie de investigaciones concebidas a raíz del proyecto de investigación «La poesía de cancionero en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: textos, contextos, ecos y relecturas», llevadas a cabo por un equipo internacional de académicos que opera en el ámbito de la literatura medieval española.

La obra consta de catorce ensayos (el primero es de carácter prologal, y se debe a la mano del coordinador del volumen, Antonio Chas Aguión) que abarcan unas coordenadas cronológicas dilatadas –del siglo XV al XXI– pero ceñidas a un único elemento aglutinador que marca un perímetro histórico y sociocultural bien definido, a saber, el entorno palaciego de la Corte de los primeros Trastámara.

Con vistas a reconstruir, con indisputable rigor metodológico, una panorámica de conjunto sobre la época y sobre sus relecturas, que abarca las tendencias estéticas y compositivas de la aurisecular a la edad contemporánea, los autores se remontan a la segunda mitad del siglo XV y plantean una serie de temáticas, por medio de sus incursiones en las producciones literarias de ese concreto álveo cultural.

Cada una de las contribuciones aborda un preciso segmento literario, complementándose con puntuales referencias textuales (de la poesía cancioneril al teatro, pasando por la novela) y centrándose en personajes emblemáticos como Enrique III

el Doliente y su esposa Catalina de Lancaster.

Los primeros siete ensayos se centran en la poesía cuatrocentista; en cambio, en la que conceptualmente puede considerarse como la segunda y última sección del volumen, se ahonda en el tema de la pervivencia de una serie de motivos literarios (actualizados y acoplados a las necesidades de cada época), como es el caso de la propia figura del rey Enrique III. Desde esta perspectiva, el apartado hace balance de los reverberos de dichos motivos en determinadas manifestaciones literarias.

Por ello, el *usus* poético cancioneril es un detalle que se convierte en todo, a saber, en el medio prodigioso de expresión de la cultura del tiempo, puesto que nos brinda una panorámica de conjunto relativa a esta precisa coyuntura histórica.

Es también preciso hacer hincapié en el carácter heterogéneo del volumen que se está reseñando, un rasgo que, lejos de restarle mérito, se lo añade. De ahí que, no solo se abordan cuestiones ecdóticas y de carácter filológico-lingüístico, sino también de corte político e histórico.

En su ensayo de carácter programático, el coordinador Antonio Chas Aguión resalta el papel del *Cancionero de Baena* en tanto que punto de referencia en el contexto de los siglos XIV-XV. Asimismo, destaca el papel del rey Enrique III de Castilla quien, pese al infausto epíteto que se le asigna por su condición enfermiza, fue mecenas y promotor de la cultura cortesana.

Por su parte, Ana M. Gómez-Bravo individua la reincidencia del lema 'raza' en la producción literaria en las postrimerías de la Edad Media. En este sentido, el *Cancionero de Baena* parece configurarse como el testimonio textual más inmediato. A tal propósito, la estudiosa alega una serie de lexemas recurrentes (entre otros: 'raza', 'defecto' y 'mancha') que, como muestra de lo expuesto, le permiten abordar, a partir de lo semántico, una cuestión candente desde el punto de vista social.

Tras contextualizar la relevancia de la obra del poeta Villasandino en el marco de la poesía cancioneril recogida por Baena, Andrea Zinato y Martina Brufani apuntan a una serie de tópicos, en virtud de cierto convencionalismo vigente en la praxis poética de la época. Además, aducen la existencia de una 'maniera' en la poesía amorosa, de la que Villasandino sería uno de los mayores cantores. De hecho, el poeta, en tanto que emisor lírico del rey Enrique II (58), propició la reafirmación de una tendencia lírico-amorosa de legado trovadoresco, al utilizar unos patrones estético-formales y unos tópicos –con las debidas variaciones– que permitieron la recuperación de un esquema amatorio archiconocido.

Sandra Álvarez Ledo, especialista de la poesía cancioneril, a partir de la recopilación de Juan Alfonso de Baena, lleva a cabo una pesquisa en otro entorno cultural, más concretamente, el del cenobio del monasterio de San Clemente en Sevilla, donde la persona de Fray Lope del Monte destaca en tanto que protagonista no solo de la vida religiosa sino también del entorno sociocultural sevillano. También hace hincapié en la cuestión del mecenazgo que la élite sevillana dispensaba, buscando su legitima-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 307-310
ISSN 2283-981X

ción social, gracias a una red de cenáculos literarios.

Por otro lado, en su ensayo Lesley K. Twomey, experta en versos marianos y en la poesía sagrada en general, intenta demostrar cómo los versos marianos en el *Cancionero de Baena* responden a un intento propagandístico por parte de la dinastía Lancaster, poniendo de manifiesto un esquema doctrinal de fondo, tanto en los tópicos mariológicos como en los sermones examinados.

En su contribución, María Luzdivina Cuesta Torre se centra en la figura de Francisco Imperial, cuya poesía fue recogida en el cancionero baenense. Fue poeta de la Corte de los primeros Trastámara (en particular, bajo la monarquía de Juan II) y adalid castellano de la corriente alegórico-dantesca: el interés por su obra estriba, sobre todo, en las alusiones a personajes históricos y literarios.

Permaneciendo en el ámbito de la poesía cancioneril, Ana Caíño Carballo vuelve a la figura de Juan Alfonso de Baena, antólogo y personaje destacado en la Corte; efectivamente, reconoce la estudiosa, los poemas seleccionados por Baena funcionarían como reflejo de la política del tiempo, como se evidencia en la evidente jerarquía de destinatarios. A este propósito, señala la autora, una figura que aparece profusa y reiteradamente es la de Don Álvaro de Luna, cuyo protagonismo es de atribuirse a sus 'malhumores' con Juan II y al perfilarse de la guerra entre lunistas y aragonesistas.

Además, Virginie Dumanoir nos propicia un índice de personajes, acotando el terreno de investigación y centrándose sobre una determinada cota literaria, es decir, la poesía de Romancero. Los datos onomásticos y toponímicos, así como una serie de referencias a acontecimientos históricos del tiempo, permiten profundizar las relaciones de poder vigentes en la sociedad de referencia.

En el ámbito de la reescritura y la recepción de los motivos cuatrocentistas, Renata Londero nos brinda un ensayo enfocado en la alusión –en el teatro aurisecular– a acontecimientos históricos relativos a los tiempos de los Trastámara, donde Enrique III *El Doliente* aparece como personaje-motivo (junto con otros personajes de su Corte, a saber, la reina consorte Catalina y el condestable Dávalos). En una serie de dramas áureos, el rey Enrique III de Castilla aparece como soberano justo y, coherentemente con la visión barroca, en función de *deus ex machina*, juez supremo de conflictos de honor y pendencias entre monarquía y nobleza. La historia funciona, en ese caso y de acuerdo con la hispanista, como *magistra vitae*, al 'utilizarse' en pro de revalorizar el componente doctrinal.

Asimismo, el ensayo de Alejandra Fátima Gómez Alonso nos ofrece otra muestra de reescritura de la figura del tercero de los Trastámara, cuya vida edificante y cuyo buen gobierno se revitalizan en la reescritura de la *Leyenda del gabán*. Se trata de una relectura de otro cariz, pues se inscribe en el ámbito de la pedagogía infantil. Efectivamente, las antologías de leyendas españolas publicadas entre el siglo XVIII y el XXI de-

stacan por su vertiente lúdica a la vez que didáctica.

Maria Ceide Rodríguez analiza el valor de la kinésica y de la proxémica en puestas en escena románticas, a la hora de diseñar el trasfondo ideológico de los dramas, estableciendo paralelismos entre la fase declinante de la Corte Trastámara y la crisis dinástica coeva.

En su contribución, Montserrat Ribao Pereira se ocupa de la reescritura decimonónica de Enrique III como motivo literario, revitalizado en lo concerniente a la cuestión de la legitimidad dinástica. De hecho, según evidencia la investigadora, la aparición del rey en los relatos breves en prosa, romances narrativos, dramas y novelas históricas parece correr pareja con el discurso político sobre el reinado de Isabel II.

María Teresa del Préstamo Landín analiza la imagen falsamente historiográfica del siglo XIX, en *El rey hambriento* (1874) del novelista hispalense Manuel Fernández y González, donde las referencias a la Castilla de Enrique III parecen representar el trasunto literario de los conflictos nacionales de su propio tiempo. Sin embargo, bien mirada, la obra no deja de ser un discurso ficcional tan solo ribeteado de historia.

En el ensayo que cierra el volumen, Cristina Almeida Ribeiro se centra en las novelas históricas de Isabel Stilwel, autora contemporánea que intenta rescatar del olvido a las damas del entorno cortesano cuatrocentista, sobre todo en los retratos de Felipa de Lancaster y de Isabel de Portugal.

En suma, *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos* constituye un valioso instrumento para adentrarse en un discurso poético al mismo tiempo que, imprescindiblemente, histórico. Además, se trata de una obra marcada por el rigor de la investigación y la claridad expositiva, en que se adopta una mirada fructífera sobre la relevancia –tanto coeva como posterior– de la dinastía Trastámara, gracias a un entramado de «lecturas y relecturas» donde la Corte actúa como epicentro cultural de la Castilla pre-nacional. Facilita, por añadidura, unos análisis precisos que restituyen el alcance del intercambio recíproco entre cultura y política, sobre todo en perspectiva sincrónica.

DOI 10.14672/1.2023.2191

Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno editrice, 2020, 362 pp. ISBN 9788869734960

Salomé Vuelta García
Università di Firenze

La amplia monografía que Fausta Antonucci dedica a Pedro Calderón de la Barca en el marco de una colección editorial que recoge la biografía literaria de grandes escritores de la literatura universal, ofrece un panorama completo de la dramaturgia de un autor sobre el que todavía hoy en día influyen prejuicios ideológicos y críticos de varia índole y cuyo desconocimiento supone una grave pérdida cultural que limita la plena comprensión del teatro europeo del siglo XVII por parte del

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 307-310
ISSN 2283-981X

mundo intelectual italiano. Como declara la estudiosa en la breve premisa introductiva, el criterio adoptado para examinar el corpus dramático calderoniano es el recorrido a través de las diferentes tipologías genéricas empleadas por el dramaturgo a lo largo de su dilatada carrera teatral. El estudio de la taxonomía en una óptica diacrónica, a pesar −como señala Antonucci− de los límites que pueda comportar un orden conceptual efectuado *a posteriori*, es, a nuestro modo de ver, un gran acierto crítico que permite adentrarse adecuadamente en el variopinto y complejo mundo teatral de Calderón. Así lo destacaron Santiago Fernández Mosquera y Javier Aparicio Mayden en la presentación del volumen celebrada el 22 de noviembre de 2021 en el Instituto Cervantes de Roma y como tal queda registrado en las numerosas reseñas publicadas tanto dentro como fuera de Italia −Carlo Basso (*Artifara*, 21.1, 2021); Amy Bernardi (*Hipogrifo*, 10.2, 2022); Enrico Di Pastena (*Anuario Lope de Vega*, 28, 2022) y Javier Rubiera (*Anuario calderoniano*, 15, 2022), entre otras−. Gracias a la competencia de Antonucci en el ámbito de la taxonomía teatral española −cuyo desarrollo en las últimas décadas ha producido clasificaciones genéricas más puntuales y pertinentes que en el pasado−, sobresale, en efecto, la constante experimentación dramática que Calderón llevó a cabo desde sus inicios, las innovaciones aportadas en subgéneros bien codificados por entonces.

Tras una presentación de las características que definen el teatro del Siglo de Oro y del perfil vital de Calderón (parte I, caps. I y II), útil tanto para el lector avezado como para aquel poco familiarizado con el autor madrileño, el volumen aborda la dramaturgia calderoniana desde el ámbito de la tragedia (parte II, caps. III y IV), considerada, durante mucho tiempo y sin razón, ajena a la praxis de la Comedia nueva. Antonucci expone pertinentemente la teoría sobre el género trágico vigente a finales del siglo XVI y los experimentos en este campo de los tragediógrafos filipinos y (posteriormente) de Lope, antes de detenerse en delinear las diferentes etapas que conforman el universo trágico calderoniano: las primeras experimentaciones de un joven Calderón que, entre 1623 y 1629, tiene problemas para conjugar −según la fórmula acuñada por Lope− el elemento cómico con el paradigma trágico de raigambre medieval, procedente de Donato y otros gramáticos de la Antigüedad tardía, que se caracterizaba por la presencia de personajes de alto rango social, repentinos cambios de fortuna y múltiples presagios, contenido épico o histórico, estilo elevado y final infeliz, y se decanta, en piezas como *La gran Cenobia*, por el modelo compositivo de la tragedia *morata* o "tragedia a finale doppio, felice per i personaggi buoni, infelice per i malvagi" (56); la redacción, en torno a 1628-1630, de *La vida es sueño*, que supone la consagración de Calderón como dramaturgo, capaz de construir, en virtud, ahora, de los preceptos aristotélicos, "un intreccio complesso, nel quale nessun filo rimane slegato, ricco fino alla fine di peripezie e agnizioni, nel quale la componente amorosa si integra perfettamente nella tematica alta e pienamente tragica che innerva tutta la vicenda" (76) y las grandes tragedias de la

madurez, donde, a través de una pluralidad de enfoques dramáticos, Calderón "cerca di suscitare nel suo pubblico quell'identificazione necessaria alla produzione delle emozioni tragiche" (159) con piezas bien conocidas por la crítica como *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *El alcalde de Zalamea*, *El mayor monstruo del mundo* y *La hija del aire,* entre otras.

La evolución trágica de Calderón se manifiesta a través del análisis puntual de numerosas comedias del dramaturgo. Junto a una sinopsis detallada y a la presentación de las complejas dinámicas de los personajes, Antonucci ofrece referencias constantes sobre su puesta en escena y abundantes pasajes que destacan por su belleza e impacto emotivo. Este método, que concede una atención privilegiada a las tragedias calderonianas frente a la explicación teórica en abstracto (sin por ello abandonar este último aspecto; más bien, integrándolo armoniosamente con el primero para propiciar una lectura amena y sabiamente sencilla) es constante a lo largo de todo el volumen (se aplica, también, en efecto, al ámbito cómico) y permite que el lector conozca el teatro de Calderón tal y como este fue, con todas sus contradicciones, delineando una historia "sinuosa e organica" de la dramaturgia calderoniana, como subrayó una fina comparatista francesa, Enrica Zanin, en la presentación del volumen que celebramos en la Universidad de Florencia el 6 de abril de 2022. Si, como constataba Zanin en tal ocasión, la tragedia es un género que se transforma a lo largo del tiempo y del espacio, la tercera parte del volumen, dedicada a la tragedia "disattivata", lo muestra en toda su variedad y complejidad. A partir de 1650, "quando la stagione delle grandi tragedie –e dell'attività di drammaturgo per i *corrales*– si è ormai esaurita per Calderón, che si dedica sempre più esclusivamente a comporre testi per il teatro di corte, oltre ad *autos sacramentales*" (173-174), el autor madrileño compone una serie de dramas −en la acepción establecida por Joan Oleza− que Antonucci ordena en tres grupos: los históricos y celebrativos (cap. V), los religiosos (cap. VI) y los mitológicos (cap. VII). Los primeros ponen en escena, con evidente intención didáctica, tramas centradas en un uso del poder guiado por la justicia y el dominio de las pasiones que se concluyen felizmente. Es el caso de *Darlo todo y no dar nada* o de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, con su atmósfera fantasiosa que la acerca a otros subgéneros, como la comedia caballeresca o el drama mitológico, o bien de las piezas *El segundo Escipión* y *Las armas de la hermosura,* donde las mujeres ejercen un rol protagonista que hace "difficile comprendere come si sia potuto fare di Calderón l'alfiere di una società patriarcale e maschilista, reazionaria e retrograda, se non supponendo una lettura molto parziale, nonché ideologicamente partigiana, della sua drammaturgia" (194). Los dramas religiosos resultan estructurados en dos grupos: aquellos en que la acción dramática se articula en bloques distanciados en el tiempo y a veces en el espacio, como *El purgatorio de san Patricio* o *La aurora de Copacabana*, y aquellos de construcción más compacta cuya acción gira en torno a la figura de un hombre o una mujer que, tras una profunda

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 310-316
ISSN 2283-981X

reflexión, se convierte al cristianismo, como en el caso de *El mágico prodigioso*, *El José de las mujeres* o *Los dos amantes del cielo*. Antonucci señala como peculiaridad típica de algunos de estos últimos el antagonismo entre el padre pagano y el hijo o hija cristianos, que constituye "una diversa manifestazione di quel conflitto paterno-filiale che tanto spazio aveva trovato nelle tragedie giovanili" (206), como muestra magníficamente *La vida es sueño*. Los dramas mitológicos de Calderón, en fin, compuestos exclusivamente para su representación en la corte, destacan por su cantidad y calidad. Antonucci traza su evolución a lo largo de tres períodos: los años treinta, con piezas como *El mayor encanto amor*, que trata los amores entre Ulises y Circe, o *Los tres mayores prodigios*, centrado en los mitos de héroes como Jasón, Teseo y Hércules; los años cincuenta, en que Calderón experimenta nuevas formas dramáticas que combinan la acción escénica con la música y el canto, como en *El golfo de las sirenas* o *La púrpura de la rosa*; y los años sesenta, en los que compone dramas célebres, como *Eco y Narciso*, *Ni amor se libra de amor*, *Fieras afemina amor* o *Fineza contra fineza*, cantadas parcialmente. En todos ellos el material mítico adquiere una complejidad tal que incita a "letture semanticamente stratificate (letterale, allegorica, morale), che il drammaturgo sfrutterà con grande abilità anche negli *autos sacramentales*, nove dei quali sono di tema mitologico" (211). Además −subraya la estudiosa−, "le vicende di questi drammi, al di là della loro componente magica o spettacolare, catturavano anche per i significati secondi che vi si potevano leggere in filigrana, in un esercizio intellettuale gradito al pari della meraviglia visiva e uditiva che si sprigionava dalle messe in scena spettacolari".

La parte cuarta del volumen, dedicada al universo cómico calderoniano, revela claramente la complejidad de matices y la variedad de tonos que caracterizan las comedias del autor madrileño, así como el afán de experimentación que guió a Calderón también en este terreno. Antonucci lo articula en tres subgéneros, que citamos según su orden de aparición en el libro: comedias novelescas (cap. VIII), palatinas (cap. IX) y de capa y espada (cap. X).

Las comedias novelescas incluyen las de tipo caballeresco y las bizantinas (muy raras, a diferencia de cuanto ocurre en Lope), que Calderón, en los años cincuenta, a la par de los dramas anteriormente citados, desarrolló prevalentemente para un contexto escénico cortesano. Las caballerescas presentan un enredo complicado, con gestas amorosas y caballerescas, y contienen elementos mágicos y fantásticos; las bizantinas, en cambio, escenifican, como era requerido, la peregrinación de la pareja protagonista y las numerosas peripecias a las que deben someterse los dos jóvenes amantes. El detallado análisis de dos piezas pertenecientes a este primer grupo, *El conde Lucanor* (1653) y *Hado y divisa de Leonida y Marfisa* (1680), en el que se muestran las conexiones que presentan con otras obras calderonianas y de Lope así como con numerosas piezas palatinas, corrobora la dificultad de encasillar en un único subgénero las comedias novelescas, pues, al igual que las palatinas, revelan la centralidad

que cobra el espacio dramático de la corte y las dinámicas que este último genera en el desarrollo del enredo y comparten con éstas un buen número de motivos y situaciones dramáticas a causa de su origen literario común. Además, Calderón introduce en estas piezas elementos nuevos e inéditos, haciendo que el protagonista de *El conde Lucanor*, para alcanzar su objetivo, se guíe por la astucia y la disimulación en lugar de por la fuerza militar, y, en el caso de *Hado y divisa de Leonida y Marfisa*, uniendo en una sola pieza dos modalidades de enredo: una colma de elementos exóticos, fabulosos y mágicos, protagonizada por Marfisa, y la otra, que atañe a Leonido, caracterizada por un contexto amoroso cortesano en el que se celebran torneos, duelos y empresas valorosas. De hecho, como subraya Antonucci, la conveniencia de delimitar genéricamente el espacio de la comedia calderoniana se debe, sobre todo, al deseo de "recuperare le condizioni di ricezione coeve, poiché certamente i drammaturghi giocavano con l'orizzonte d'attesa del loro pubblico, condizionato da un'enorme competenza teatrale e, per i più colti, letteraria" (244).

Las comedias palatinas calderonianas, que determinaron el precoz éxito del dramaturgo en los tablados de los corrales de comedias españoles y fueron muy apreciadas en Europa, se distinguen del modelo lopesco. Calderón se concentró mayormente en las dinámicas amorosas de los personajes aunque retomó elementos propios de este subgénero, como son el abuso de poder en el ámbito amoroso y la ocultación premeditada de la identidad con las complicaciones que esta generaba. Dichos elementos, que por lo general aparecían entrelazados, dieron origen, en Calderón, a dos distintos tipos de trama. La primera está protagonizada por un trío amoroso formado por un potente (masculino o femenino) y una pareja de enamorados de rango inferior, uno de los cuales se convierte en el objeto de deseo de aquel, lo que origina "una vasta gamma di reazioni: dalla dissimulazione ingegnosa all'uso scaltro della sostituzione di persona e del nascondiglio, fino all'opposizione aperta che potrebbe sfociare (ma naturalmente non sfocia, visto che siamo in territorio comico) in tragedia" (253). Es el caso de *Amor, honor y poder*, *El galán fantasma* y *El secreto a voces*, piezas que Antonucci relaciona con algunos textos trágicos del autor y con comedias palatinas y de capa y espada de Lope en las que se inspiró Calderón. La segunda está causada por los problemas derivados de la ocultación de la identidad y se caracteriza por un enredo palatino complejo, lleno de golpes de escena, que acerca estas piezas a las comedias de capa y espada. Es el caso, por ejemplo, de *La selva confusa* y del célebre *El alcaide de sí mismo*, que tanto atrajo a los dramaturgos europeos de la época. En todas ellas −refiere la autora− destaca el papel del criado, infiel y movido siempre por su propia conveniencia, que aparece como la antítesis del señor o señora a quien sirve, subrayando, de este modo, por oposición, la perfección aristocrática de los protagonistas.

Las comedias de capa y espada, por último, se analizan haciendo hincapié en la esfera cómica en la que se inscriben, frente

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 310-316
ISSN 2283-981X

a aquellas lecturas que, durante bastante tiempo, las incorporaron al teatro trágico del autor madrileño. Antonucci delinea el desarrollo de este subgénero en Calderón desde sus inicios, en los años veinte y treinta del siglo XVII, con piezas caracterizadas por una elevada comicidad, como las populares *El astrólogo fingido, La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*, hasta la mayor complicación de la trama que reflejan las obras más tardías, como *Cada uno para sí, El maestro de danzar* o *También hay duelo en las damas*, entre otras. Subraya, además, la maestría compositiva de Calderón, que lo convirtió, ya en su época, en uno "tra i massimi creatori di questo tipo di comedie, se non il più grande in assoluto" (278), y resalta las peculiaridades que presentan: el hibridismo, pues el dramaturgo jugó conscientemente con las convenciones del género, introduciendo elementos propios del universo cómico palatino; la presencia de protagonistas convertidos en agentes de comicidad (la burla y el engaño se convierten en motivos válidos para paliar cualquier tipo de actitud que implique un control); el dominio del tiempo y del espacio, que, al estar muy circunscritos, determinan la concentración de los acontecimientos, rayando en la inverosimilitud, y el recurso a comentarios metateatrales como marca de comicidad.

Con este universo cómico entronca tanto la comedia burlesca como el teatro breve profano de Calderón (parte V; cap. XII), a los que Antonucci dedica un breve pero incisivo espacio en las últimas páginas del libro. En la primera, como se observa en el análisis de *Céfalo y Pocris* (único texto conservado de esta tipología), se retoman situaciones de precedentes piezas calderonianas con una óptica experimental, mientras que los entremeses muestran el parentesco que los une a las escenas de las que son protagonistas los graciosos de las comedias calderonianas y se caracterizan por la importancia de la gestualidad actorial y por una comicidad basada en específicos usos y registros lingüísticos.

Los autos sacramentales, género 'breve' en el que Calderón sobresalió, muestran la extraordinaria capacidad inventiva del autor, capaz de crear "allegorie 'continuate' che funzionano lungo tutto l'arco dell'intreccio da lui ideato mettendo in relazione gli elementi drammatici con altrettanti concetti teologici, senza che per questo il gusto dello spettacolo diminuisca e il peso didascalico sia eccesivo" (309), como se observa en el análisis de *El verdadero Dios pan*.

Si no cabe duda, en fin, de la relevancia que posee la monografía de Antonucci para el conocimiento cabal de un dramaturgo de la talla de Calderón por parte del mundo intelectual y académico italiano así como su utilidad en la enseñanza y el aprendizaje del teatro clásico español, cabe subrayar, además, su fundamental importancia para el avance de los estudios sobre la recepción italiana del teatro calderoniano en la época moderna, que debe afrontarse también desde la perspectiva crítica originada por el análisis de la taxonomía. Gracias a otros ensayos de Antonucci conocemos, en efecto, la predilección que mostraron los actores profesionales italia-

nos de la época por las comedias de capa y espada calderonianas, así como la mayor inclinación de los dramaturgos académicos por algunas piezas palatinas del autor, pero queda por descubrir y analizar en detalle en qué moldes genéricos unos y otros vertieron sus reelaboraciones. En el lejano 1738, el actor y dramaturgo italiano Luigi Riccoboni, sugirió algunas vías posibles en sus *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* que el estudio de Antonucci ayudará a confirmar o negar:

> Il y a ordinairement des soubrettes comiques dans les pièces espagnoles que l'on nomme *de capa y espada*: ces pièces sont du même genre que *La Dame invisible, ou l'Esprit follet* du théâtre français; et que *La Maison a deux Portes*, comédie jouée a l'impromptu sur le théâtre italien, toutes deux prises de Calderón. Le théâtre espagnol possède un nombre infini de ces sortes de pièces, dans lesquelles les auteurs de toutes les nations peuvent trouver des sources inépuisables: celles qui sont d'un genre plus élevé, tant par la noblesse des personnages qui y sont introduits, que par la qualité de l'intrigue et les incidents, peuvent servir de modèle pour la tragicomédie et pour la tragédie, et c'est ce dont les Italiens et les Français ont beaucoup profité en les traduisant, ou en les imitant (82).

DOI 10.14672/1.2023.2192

Antonio Machado, *Poesie*, a cura di Matteo Lefèvre, con testo spagnolo a fronte, Milano, Garzanti, 2022, 413 pp. ISBN 97888116040829

Ida Grasso
Università della Calabria

Desde hace algunos lustros el variado y multifacético panorama de la traducción de la poesía hispánica contemporánea se ha enriquecido gracias al considerable aporte de la producción de autoras y autores del siglo presente. Contando con el apoyo y la labor de válidos traductores y valientes editoriales, las voces ibéricas e hispanoamericanas más significativas de nuestro tiempo llegan casi en vivo al público italiano; voces que, por un lado, contribuyen a ampliar el conocimiento de una actualidad difícil de abarcar en su totalidad, aportando a la vez nuevas perspectivas y cambios de paradigmas literarios y, por el otro, tácitamente impulsan una renovada interpretación de los fenómenos históricos y culturales de la modernidad, sobre todo por lo que se refiere, en ámbito literario, a la compleja cuestión del canon, de los modelos y de las genealogías poéticas. En el marco de la recepción de la lírica española contemporánea, hoy en día tan atento a los diferentes matices que caracterizan el escenario reciente, adquiere, por lo tanto, aún más relevancia cada una de las aportaciones que nos desplaza hacia el siglo XX, un pasado 'reciente' que, sin embargo, se redescubre también por su valor arqueológico y de fundamento de la

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 310-316
ISSN 2283-981X

inquieta y móvil realidad vigente.

La nueva edición italiana de una significativa selección antológica de la obra de Antonio Machado, publicada por la colección *I Grandi Libri* de la editorial Garzanti, al cuidado de Matteo Lefèvre, se presenta, ante todo, como una penetrante operación de replanteamiento y de actualización no solo de la lírica de uno de los autores más destacados de la literatura española contemporánea, sino de un modelo de poesía que no cesa de ser un clásico. En su detallado estudio introductorio –que no por casualidad se titula *Ritrovare Machado. Ritradurre Machado*–, Lefèvre reflexiona sobre la oportunidad y la necesidad de volver a encontrar hoy la poética del gran autor sevillano, que sigue siendo un "modello di una lirica dagli accordi variabili eppure sempre sinceri, portatrice di sofferenze e verità meditate che disvelano un tragitto definito nel tempo e anche nello spazio" (60): una dimensión poética fuertemente marcada por un lirismo intenso y cultivado, que es todavía capaz de hablar a quien desea reapropiarse del "territorio dello spirito, sul limitare del tempo storico". Se comprende por qué entre los principales propósitos de la antología de Lefèvre está la voluntad de entregar la obra poética de Antonio Machado a un público lo más amplio posible, en el que se sientan a gusto tanto los "lettori 'forti' […] che resistono comunque in tempi minacciosi come i nostri" como "coloro che si affacciano per la prima volta all'universo […] dell'autore" (71). A este conjunto idealmente variado de destinatarios Lefèvre ofrece instrumentos claros y útiles para orientarse por un recorrido poético amplio y bien logrado, en el que están representadas todas las etapas de la lírica de Machado: desde *Soledades* (en su articulado proceso de reescritura a lo largo de las dos principales ediciones, 1903, 1907) hasta *Campos de Castilla*, libro emblemático de un revolucionario cambio de poética y de estilo; desde *Nuevas canciones* hasta *De un cancionero apócrifo*, o incluso en sus últimas poesías, se va dibujando una poética que con razón Lefèvre define una "geografia reale e intellettuale di una vita" (61). Consciente de los riesgos subyacentes a cada operación de antologización en la que "il gusto del critico […] si sovrappone quasi naturalmente alle esigenze dell'interprete, alla vocazione dello studioso" (61), el editor de *Poesie* selecciona un rico y nutrido conjunto de poemas con las que se hace patente su intento de valorización del rasgo más distinguido de la expresión lírica machadiana, un lirismo (e integralismo) ético donde la palabra se convierte en encuentro, abertura, conversación cordial del sujeto individual con los otros sujetos (en palabras del mismo poeta).

Sesenta años después de la aparición de la pionera edición de la obra poética machadiana al cuidado de Oreste Macrí (Lerici, 1959), Lefèvre vuelve a presentar al lector italiano, en una nueva traducción, tanto las líricas más conocidas del autor sevillano, que cuentan también con el juicio favorable de la crítica por incorporar destacados elementos de poética, como poemas que representan, en la vertiente lírica, "le sue prove migliori dal punto di vista dell'e-

stro e dell'intensità, quelle che danno vita agli affreschi più tersi o accesi" (61). No sorprende, por tanto, que en su selección de textos Lefèvre otorgue un espacio generoso a los poemarios *Soledades* y *Campos de Castilla*, que además de representar los testimonios más palpables de la gran notoriedad que el poeta tuvo en vida, están reconocidos por el crítico como los más emblemáticos de la "istanza comunicativa" (61) que, a lo largo de la trayectoria poética machadiana, atraviesa el monumental proyecto lírico de *Poesías completas* (en sus cuatro ediciones).

Por otro lado, a la recuperación de la integridad de una poética, que ya en su tiempo destacó por unicidad, contribuye en la antología Garzanti la eliminación del aparato de las notas críticas y explicativas de los poemas reunidos. Fiel a los recursos del sistema poético machadiano, que se sostiene por un calibrado juego de isotopías semánticas y dispositivos formales que vehiculan cohesión y unidad en cada libro de poesía, Lefèvre brinda al lector italiano una traducción de poemas que se presenta como un núcleo orgánico y coherente, en el que se recuperan palabras e imágenes cargadas de una fuerte "dimensione simbolica" (67). Esta adherencia no solo al vocabulario temático del autor de *Poesías completas* sino también, y más en general, a las estructuras de su discurso lírico (desde la sintaxis hasta la versificación) está sometida al intento de reproducir, aunque a escala reducida con respecto a la totalidad de la obra poética machadiana, un "sistema compiuto di significanti e significati, di un discorso che cerca di essere allo stesso tempo, a seconda dei casi, snello o foltissimo, trasparente o involuto, dipanato in più sequenze o condensato nella sintesi epigrammatica" (68). Por lo que se refiere, más específicamente, al aspecto métrico (otra cuestión de máximo relieve en el caso de un autor que experimentó incansablemente a partir de los metros tradicionales nuevas y complejas estructuras rítmicas) Lefèvre opta por guardar "la metrica e le melodie specifiche della poesia di partenza, e ciò indipendentemente dagli scarti rispetto alle consuetudini della nostra tradizione" (69). Con respecto al texto original, el editor de la antología Garzanti intenta potenciar en su traducción el ritmo de los versos pese a una absoluta correspondencia de la métrica, que en algunos casos puede implicar hasta una limitación en el encuentro con la voz auténtica del poeta. Es más, el traductor acercándose a "la dinamica interna e […] storica di un testo", en un imaginario diálogo con el autor, penetra en su fragua artística, se acerca a los mecanismos constructivos de la obra y a su estilo impulsado por un intento de militante testimonio histórico.

Esta orientación traductológica, que encuentra su anclaje en las teorizaciones de Henri Meschonnic, citado por el mismo autor de la antología machadiana a la hora de subrayar la oportunidad de recuperar "la storicità radicale di un testo" (69), aborda también la controvertida cuestión de la retraducción de un clásico. De hecho, si para un traductor que se acerca a autores y obras ejemplares de poesía siempre se

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 316-319
ISSN 2283-981X

encuentra implícita una comparación con las versiones precedentes, en el caso del edificio poético de Machado los modelos traductológicos con los cuales es preciso confrontarse, además de no ser pocos, son a la vez muy prestigiosos y, como la ya citada traducción de Oreste Macrí. todavía son un punto de referencia ineludible. De esto se muestra consciente el editor de *Poesie*, que encuentra en "la possibilità di rinfrescare in parte – nell'idioma di arrivo – il peculiare linguaggio del poeta sivigliano" (66) otra de las finalidades de su trabajo. Con respecto a las traducciones de uno de los más destacados representantes de la *Terza generazione*, y a las otras versiones de autores que, como Macrí, actuaron en el difícil contexto histórico marcado por los efectos de la guerra (Bo, Tentori Montalto, Solmi), Lefèvre se muestra interesado por hacer hincapié en un proyecto cultural distinto, que se enfoca en la urgencia de una actualización de la obra de Machado a fin de "recuperare forma e sostanza dell'espressione originale, l'essenzialità del verso, persino i suoi ripiegamenti, dall'altro parlare comunque al presente, di ricorrere alla parola dell'oggi" (67). En coherencia con el principio de fidelidad a la poética autorial, fundada en un ideal de cordialidad y de comunión de la palabra lírica "in grado di raggiungere un auditorio vasto e plurale", Lefèvre opta por valorar en su traducción la franqueza del lenguaje machadiano, y su "impianto fortemente comunicativo" (67), convencido de que "ritradurre poesia è un rischio per chi traduce, nel suo agire e nel suo esporsi, ma è anche la dimostrazione di quanto un testo possa continuare a vivere attraverso i secoli e i luoghi" (64).

Reflexionando sobre la necesidad de recuperar en los "tempi minacciosi" del presente una nueva mirada hacia el pasado (y hacia el futuro), la antología Garzanti redescubre la unicidad de una obra poética que, al intentar superar la circunstancia ocasional en aras de un anhelo ético de ambición universal, nos invita a "ritrovare lo spazio dell'uomo" (5).

DOI 10.14672/1.2023.2193

Laura Dolfi, *Un paese sognato: la Spagna di Vittorio Bodini*, Nardò (LE), Besa Muci Editore, 2021, 355 pp. ISBN 9788836292349

Manuel Carrera Díaz
Universidad de Sevilla

Que Vittorio Bodini (1914-1970) ha sido, como acertadamente lo definió Vincenzo Consolo, un "sommo ispanista", está fuera de toda duda. Y así se ha venido reconociendo y confirmando en los últimos años, a través de distintos eventos académicos y de la publicación de volúmenes de actas de congresos y seminarios, así como de artículos y monografías, donde se da cuenta de su multifacética personalidad y su prolífica actividad.

España fue para Bodini un ámbito de estudio, pero también una pasión y el objeto de una atracción y curiosidad insaciables. Al poco de llegar a Madrid, en 1946,

ya escribía a Italia diciendo que "la Spagna è un paese meraviglioso", calificativo que para él nunca llegó a desmerecerse, hasta el punto de terminar percibiéndola emocionalmente como su segunda patria. Y ese sentimiento se combina con su intensa actividad de estudio y escritura en torno a la cultura y a la literatura española de los Siglos de Oro y del XX. Esa combinación de pasión y escritura es lo que analiza con todo detalle en este libro la conocida hispanista Laura Dolfi, ciertamente no nueva en estas lides, y autora de otros trabajos anteriores sobre la figura de Vittorio Bodini.

De las tres grandes partes en las que idealmente se divide el libro de acuerdo con su índice, la primera comienza con la descripción del inicial acercamiento de Bodini al Madrid y a la España de los años cuarenta tal como el propio autor lo presenta a través de sus artículos y publicaciones al respecto en revistas italianas de la época o en su correspondencia privada. Llama la atención, en primer lugar, su absoluta falta de referencias a las dramáticas condiciones de vida en aquel Madrid de la inmediata posguerra y, en segundo lugar, su capacidad y su voluntad de huir de tópicos y folklorismos baratos entrando en la esencia de los hechos y manifestaciones que llaman su atención. Laura Dolfi va pasando revista en esas primeras páginas a los planteamientos y juicios de Bodini sobre los toros, interesándose siempre por entender el mundo taurino; sobre el flamenco, del que se convierte en experto aficionado; sobre los cuadros de Goya, Velázquez, Murillo o Zurbarán; y sobre los grandes escritores españoles como Baroja, Cela, Unamuno, Lorca y otros, y se cierra este primer apartado con un grupo de fotografías sobre esa temática realizadas por la propia autora.

El apartado siguiente ("Traduzione e poesia") da cuenta de la intensa actividad de Bodini como traductor de grandes obras y autores de la literatura española, lo que lo convierte en uno de los estudiosos que más ha contribuido en el siglo XX a difundirla y darla a conocer en excelentes versiones traducidas: el teatro de García Lorca, el *Quijote*, obras de Juan Goytisolo, Salinas, Aleixandre, Alberti, Quevedo, Larrea, Neruda, a lo que habría que añadir su conocida antología sobre *I poeti surrealisti spagnoli*. Y no solo: en ediciones póstumas, de 1972, el *Lazarillo*, los *Intermezzi* de Cervantes y obras de Moreno Villa y Alberti. Y se hace referencia, a continuación, a la pasión poética de Bodini y a la fascinación que le suscitaron poetas como Góngora, García Lorca y a la presencia, en sus propias composiciones poéticas, de elementos o paisajes castellanos.

Un aspecto muy relevante del trabajo de Laura Dolfi en este libro es su capacidad para seguir de cerca, y con el apoyo de una nutrida documentación, reflejada en las numerosas, completas y precisas notas a pie de página, el devenir de los proyectos literarios a veces solamente ideados y otras oportunamente completados y cumplidos por el autor. No son solo las anotaciones de Bodini, sino su correspondencia entre otros con su amigo Oreste Macrí o con sus editores, además de otra documentación complementaria, lo que permite a la auto-

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 319-323
ISSN 2283-981X

ra recorrer y revivir esos largos meandros que llevan –a veces no– a la deseada publicación de la obra literaria. De esa manera, presenta y reconstruye los proyectos de antologías, traducciones o publicaciones que a lo largo de los años van ocupando el pensamiento y la agenda del hispanista. Especial atención merece para la autora, y muy justamente, la historia de la planificación y elaboración de la que sería una de las obras más difundidas de Bodini, la antología de *I poeti surrealisti spagnoli*. Nació de un proyecto que Bodini venía acariciando desde antes de instalarse en Madrid y para el que ya desde el principio había solicitado la colaboración de Macrí, que la había aceptado y con el que al respecto mantuvo una frecuente y duradera correspondencia, aunque al final acabará publicándose solo con las traducciones y la firma de Bodini; en principio sería una antología del surrealismo europeo, pero luego se redujo su ámbito a los poetas españoles; a lo largo de los años Bodini y Macrí se escribieron para repartirse el trabajo, asignarse los textos y autores que correspondían a cada uno, fijar las características de la edición y tratar sobre los posibles editores para que al final Macrí abandonase el proyecto, publicando su propia antología y Bodini diese a la prensa la suya con el título mencionado (Torino, Einaudi, 1963).

Amplia y minuciosa información, extraordinariamente documentada, ofrece Laura Dolfi en la segunda parte del libro, dedicada enteramente a dar cuenta de la historia de la realización de la traducción italiana de la *Versión celeste* de Juan Larrea (en aquel entonces profesor en la universidad argentina de Córdoba), otro de los poetas preferidos de Bodini. La autora analiza la nutrida correspondencia que mantuvieron ambos autores (y que se publica como anexo al final de este capítulo), lo que permite conocer de primera mano los criterios y parámetros poéticos y personales de Larrea, así como las vicisitudes y dificultades de la traducción, aumentadas por el hecho de que parte de los poemas habían sido originalmente escritos en francés. La edición italiana, que se publicó en 1969, llegó incluso a anticiparse por un año a la española, que salió de las prensas de Seix Barral en 1970.

La tercera parte del libro se abre con un capítulo de tono biográfico con un título que anuncia claramente su contenido: "Incontri e amicizie". Como señala Laura Dolfi con abundancia de datos y confirmaciones documentales, tras su llegada a Madrid a mediados de los años cuarenta Bodini intensifica su contacto con el mundo español y con los autores más representativos de la literatura española del momento. De lo primero dan prueba, en primer lugar, los artículos que envía a revistas italianas y en los que describe cosas, hechos, acontecimientos o costumbres de la España del momento; y, en segundo lugar, sus dibujos –la poliédrica personalidad de Bodini incluía también un notable talento para el dibujo–, que describen gráficamente, con estilizados trazos filiformes, personajes del mundo del flamenco o la tauromaquia. Pero lo que realmente llama la atención es la capacidad de Bodini para, en poco tiem-

po, establecer contactos, relaciones e incluso amistades con los más importantes escritores y personalidades del mundo cultural de aquel tiempo: Aleixandre, Gerardo Diego, Ridruejo, Panero, García Nieto, José Luis Cano, Dámaso Alonso, Buero Vallejo, Carlos Bousoño, los hermanos Goytisolo, etc. Y esas relaciones llegan no solo a los escritores que podía conocer directamente en el Café Gijón, por ejemplo, sino a otros que se encontraban exiliados, como Salinas, Cernuda o Larrea; o que vivían en Italia, como María Zambrano o sobre todo Rafael Alberti, con el que estableció una amistad casi familiar. Las distintas vicisitudes que propiciaron la realización de estos encuentros y las características y peculiaridades de las relaciones que se configuraron a raíz de cada uno de ellos, y sobre todo en relación con Rafael Alberti, aparecen detalladamente reflejadas en este capítulo.

Pero Bodini no fue solo un excelente traductor literario, sino como es claro también un fino y preciso estudioso y crítico literario. Al análisis de esta faceta dedica Laura Dolfi los dos últimos y densos capítulos de la última parte del libro. El primero de ellos se centra en uno de los grandes campos de interés de Bodini, el Siglo de Oro, tanto por lo que se refiere a sus traducciones como a las monografías críticas ejemplificadas por sus estudios sobre Calderón o Góngora, de las que se analiza también la repercusión y el juicio valorativo generado en el mundo literario de la época (en boca, por ejemplo, de Jorge Guillén, Fernando Lázaro Carreter y otros), o por escritos más breves, algunos de los cuales se agruparon para dar lugar a volúmenes que tuvieron una notable repercusión en la crítica literaria española, como fue el caso de su *Estudio estructural de la literatura española*, que suponía una novedad en el panorama de la crítica literaria más tradicional vigente en aquel momento en España.

El otro gran campo de interés de Vittorio Bodini fue la literatura española del siglo XX, aspecto al que se dedica el último capítulo del libro. Se destaca, para empezar, la extraordinaria importancia que tuvo, dentro de su labor difusora de la literatura en Italia, la atención que dedicó a García Lorca, y que se plasmó no solo en las casi seiscientas páginas de la traducción de su teatro, sino lo que esta supuso como impulso para la puesta en escena en Italia de dramas lorquianos en forma de representaciones teatrales o incluso de una ópera, así como para el lanzamiento al mercado de discos con grabaciones sonoras de textos del poeta granadino.

Fundamental en la labor de traducción y crítica literaria de Bodini es también su ya citado volumen *I poeti surrealisti spagnoli*, que se publicaba en 1963 con una mole de quinientas páginas para la traducción y más de ciento veinte para la introducción, seleccionando textos de nueve poetas contemporáneos, entre los que se daba especial preferencia a Alberti y Lorca. Laura Dolfi, en su análisis, presta atención no solo al contenido del libro, sino también a sus aspectos gráficos, y, sobre todo, a su repercusión entre los críticos y literatos italianos y españoles (con el elogio, incluso, de Menéndez Pidal, que lo alaba en lo que

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 319-323
ISSN 2283-981X

tiene de más vidrioso una antología, es decir, el criterio de selección de los autores: "Excelente agrupación ha hecho Ud."), e incluso en el mundo anglosajón. El amplio volumen de más de seiscientas páginas que contiene la traducción de obras de Rafael Alberti −del que Bodini casi se consideraba traductor oficial− merece también especial atención por parte de la autora, al igual que la antología con la poesía de Pedro Salinas, publicada en 1958.

Como señala la autora del libro, al lado de la poesía en menor medida le interesó a Bodini la prosa española de la época. Tradujo para Einaudi en 1959 *Fiestas*, de Juan Goytisolo, y mostró interés por la obra de Cela, Ganivet o, pasando al ámbito hispanoamericano, Neruda. Y termina Laura Dolfi su análisis señalando la nada fácil situación de quien debía ocuparse de autores y obras que podían no ser gratos al régimen político de la época y, en una última referencia a Bodini, la importancia no solo de sus libros y artículos, sino también de sus textos breves publicados en periódicos y revistas, aún no suficientemente estudiados y ni siquiera completamente inventariados.

Este trabajo de Laura Dolfi es, por su exhaustividad y documentación, un libro básico y fundamental para conocer lo que España representó para Bodini y lo que este conoció, estudió y divulgó sobre todo en Italia de la cultura y la literatura españolas. La autora es capaz no solo de trazar con extrema minuciosidad el itinerario a menudo tortuoso de los proyectos y realidades literarias analizados, sino que haciéndolo nos muestra las interioridades de las preferencias, gustos y comportamientos no solo de él y de su amigo Oreste Macrí, sino de muchos autores españoles e incluso de los editores. Es de señalar como ya hemos indicado, la enorme cantidad de información extra suministrada en las largas y numerosísimas notas a pie de página; resulta muy apreciable la transcripción de documentación original, como la correspondencia Larrea-Bodini; y a completar la imagen literaria en la mente del lector ayuda mucho la abundante documentación gráfica (en buena medida excelentes fotografías realizadas por la propia autora, así como reproducciones de dibujos de Bodini y Lorca).

DOI 10.14672/1.2023.2194

Elena E. Marcello (coord.), *Umoristi spagnoli a teatro/1*, Pisa, Edizioni ETS, 356 pp. ISBN 9788846762696

Rocío Luque
Università di Trieste

Elena E. Marcello nos presenta en este volumen conjunto la generación del humor nuevo español de la primera mitad del siglo pasado −representada por Miguel Mihura, Antonio de Lara, llamado "Tono", y Álvaro de Laiglesia− por su importancia no solo en la literatura, el cine, la cultura y la sociedad, sino también para darlo a conocer al público italiano e invitar a realizar una puesta en escena gracias a las traducciones

presentadas.

En el ensayo de Simone Trecca que lleva por título "Cose dell'altro secolo, ovvero lo strano caso[1] del teatro umoristico spagnolo", se contextualiza puntualmente el panorama teatral español en el periodo republicano, hablando del grupo de humoristas que conforman la "otra generación del 27", tomando como referencia la obra *Tres sombreros de copa* de Mihura y apelando a las expectativas de regeneración política, social y cultural nacidas del cambio en los años treinta. Durante la postguerra y coincidiendo con el estreno de cada una de las obras aquí analizadas, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1943) y *El caso de la mujer asesinadita* (1946), encontramos un teatro lleno de impredecibles líneas de continuidad que contribuyen a presentar una realidad polifacética y compleja, con la presencia del TEU (Teatro de Estudiantes Universitarios), vinculado al SEU (Sindicato de Estudiantes Universitarios) y sobre todo con una exhaustiva documentación de revistas de la época*: La Ametralladora*, dirigida por Mihura desde 1937 hasta su cierre en 1939; *Gutiérrez*, creada por K-Hito, pseudónimo de Ricardo García López; *La Codorniz*, fundada por Mihura en 1941 y dirigida hasta 1944, con una existencia longeva hasta años después del franquismo, en concreto hasta 1978; y, por último, *La Hora*, revista universitaria de breve duración en el periodo franquista. Simone Trecca destaca en los autores del humor nuevo la realidad compleja del *Novecento* español y la necesidad de reconstruir las estructuras lingüísticas convencionales en sus representaciones teatrales y hace hincapié en la importancia del magisterio de Ramón Gómez de la Serna. Cierra su intervención con un apartado que lleva por título "Né un inizio né un finale (*sino todo lo contrario*)", clara referencia a la idea de continuidad en el teatro, en el que ofrece una amplia documentación bibliográfica de los autores del teatro de humor nuevo e incide en la imprescindible obra de Emilio de Miguel Martínez publicada en 1977 sobre la figura de Miguel Mihura.

Elena E. Marcello, al mismo tiempo, nos presenta un exhaustivo estudio previo a la traducción de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* de Mihura y "Tono", de intención satírico-crítica, donde de nuevo sobresale la figura de Ramón Gómez de la Serna, al señalar la presencia del sarcasmo en la mezcla humorística y, a la vez, marca las palabras de José A. Llera sobre el aspecto subversivo del humor nuevo sobre el público burgués, señalando la mirada crítica de la sociedad de la época, donde todo tiene un revés. Este análisis aparece enriquecido al dar a su comentario una dimensión europea del panorama teatral y plantearse la definición de nuevo humorismo *per sé*, comparándolo con otras formas de comicidad. Nos acerca a la obra en cuestión, ya desde su título, diciéndonos que en el fondo surge como cifra temática de la *pièce*, en la cual la riqueza y la pobreza desempeñan un papel esencial e inusitado, imagen de dos mundos contrapuestos. Del

1 Con este lema pensamos en otras obras de Miguel Mihura introducidas del mismo modo y que también significaron social y culturalmente auténticos casos.

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 323-326
ISSN 2283-981X

mismo modo, nos hace referencia a la red de las convenciones sociales en las que el individuo queda fuera del tiempo, presentándonos a los personajes como marionetas, ejemplos de la orteguiana "deshumanización" del arte o de la mecanización y de la repetición bergsonianas, construidos como *clichés* de los cuales no necesitamos saber los nombres de los personajes, nos basta conocer sus profesiones. Muy acertadamente incide Elena E. Marcello en explicar al lector, con detallados comentarios, el humorismo con en el que Mihura y "Tono" resuelven de forma inverosímil y absurda las desavenencias de un matrimonio; la manera en la que la lengua está al servicio del humorismo, a través de las formas lingüísticas adaptadas en el continuo vaivén de los personajes; y, finalmente, los aspectos claves de su traducción. Este último análisis, en nuestra opinión, revaloriza el trabajo de forma extraordinaria ya que en todo momento la autora ha intentado, con su labor traductora, buscar en italiano los mismos efectos del humor nuevo que su original español, en una obra en la que el humor es la clave y en la que una rica fraseología permea todo el texto. Siendo imposible tratar aquí todas las categorías morfológicas que aparecen en las lenguas, citaremos especialmente la traducción de algunas palabras que aparecen en el texto teatral, empresa que ha sido resuelta con gran fluidez gracias al conocimiento de la cultura española que pone de manifiesto la traducción de construcciones como "un hombre muy mujer de su casa" (*un uomo "casalingo"*), "los buñuelos de viento" (*i bignè al forno*), "un sombrero cochambroso" (*un sudicio cappello*), o de unidades léxicas como "cupletisto" (*canzonettisto*), "ploma" (*seccatora*), "capicúa" (*numero palindromo*) y un largo etcétera de expresiones fraseológicas que caracterizan la oralidad de la lengua en un periodo concreto del régimen franquista y para las que Elena E. Marcello, después de analizarlas sincrónicamente, encuentra la traducción más adecuada para su versión al italiano. Esta visión del lenguaje original como instrumento generativo, de la que nos habla Eugene Nida en *Sobre la traducción*, aporta a la traducción del texto de humor nuevo de Mihura y "Tono" una técnica para analizar el proceso de descodificar el texto de origen, a la vez que un procedimiento para describir la generación de las correspondientes expresiones en la lengua de llegada, respondiendo de esta forma a la dimensión dinámica de la traducción, sin dejar a un lado en ningún momento la función del texto como núcleo entre la representación y su relación con la audiencia por medio de la elaboración de mensajes equivalentes en la reproducción del carácter dinámico de la comunicación.

El trabajo de Francesca Leonetti se centra en un previo análisis y en la traducción al italiano de *El caso de la mujer asesinadita* de Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia. Observamos en su introducción la referencia al discurso de ingreso en la Real Academia de López Rubio, donde habla del humor nuevo, de la actitud de este teatro ante la vida, de cómo sus autores experimentan la paradoja, lo inverosímil y lo absurdo, y de lo que significó para ellos la pluma de

Ramón Gómez de la Serna, concretamente su artículo "Gravedad e importancia en humorismo" de 1930, publicado en la *Revista de Occidente*. En el apartado "La 'vita' coniugale e la 'morte' risolutrice: strategie umoristiche e significato dell'opera", Francesca Leonetti nos explica que la caracterización de los personajes se articula en parejas opuestas con una intensa carga conceptual y subraya el carácter "codornicesco" que Mihura imprime a toda la comedia, particularmente en la manipulación del lenguaje y en los intercambios comunicativos. Con referencia a sus *Memorias* nos dice que el fin del humorismo consiste en salir de nosotros mismos por unos instantes −los personajes nos aparecen como víctimas de las convenciones sociales− para, de este modo, conocer nuestros rasgos y perfiles. Entre las continuas referencias a distintos pasajes de la obra, de gran utilidad para entender los mecanismos de su traducción, la autora se detiene, citando a González Grano de Oro, en la derivación orteguiana de la técnica del "aniñamiento", que corresponde a recurrir a un comportamiento infantil para huir de la dramatización de ciertos momentos de la vida, y, completando este juego lúdico, según José A. Llera, a partir de la subversión del uso común de la lengua. Con referencia al texto, nos comenta la dificultad que ha supuesto verter al italiano la transgresión de la lógica y la infracción de la norma que Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia llevan a escena a través de una extraordinaria manipulación de la lengua. A tal propósito, pensamos que el lector/espectador puede llegar perfectamente a la comprensión de la intención del texto original en función de la equivalencia dinámica de la cultura del italiano como lengua de llegada. Y concluye su excelente presentación detallándonos la elección del título de la canción "Hay que ver" con el sustantivo *aria*, con el objetivo de crear un juego de palabras, y añade su particular creación para buscar el equivalente del protagonista de la novela de aventuras *Patas de Gallo* con *Piedi di Gallo*, pensando en *Piede di Corvo*, hijo de Toro Sentado, y así evocar la historia legendaria de los indios de América. Como conclusión, podemos afirmar que la autora ha conseguido transmitir a un público italiano los efectos del original, respetando el genio de su lengua y la intención que Mihura y de Laiglesia se proponían con esta obra, considerando que cada lengua tiene su originalidad y sus respectivas formas lingüísticas y estilísticas.

Una obra en su totalidad sumamente interesante en todo lo que significa el proceso traductor llevado a cabo previamente a sus correspondientes traducciones, y con una valiosísima contribución a la contrastividad desde el punto de vista literario y lingüístico, que sin duda nos invita a su representación en italiano para acercarnos al pensamiento y la cultura de la España de postguerra. Se cierra el volumen con una bibliografía muy seleccionada y útil para los interesados en aumentar su conocimiento de una realidad y de unos muy dignos representantes de ese periodo histórico.

DOI 10.14672/1.2023.2195

Gracia Morales, *N.I. 12*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2021, 175 pp. ISBN 9788846760098

Giovanna Fiordaliso
Università della Tuscia

El sexto volumen que se publica en la colección "La maschera e il volto" de la editorial ETS de Pisa, dirigida por Enrico Di Pastena, es la traducción italiana de una pieza de la escritora andaluza Gracia Morales (Motril, 1973), titulada *NN12*, y traducida al italiano con el título *N.I.12*.

Antes de este volumen, ya se habían publicado en traducción italiana: *Teatro sulla Shoah*, de Juan Mayorga; *Sotto la casa*, de Josep M. Benet i Jornet; *La terra*, de José Ramón Fernández; *Belgrado. Canta lingua il mistero del corpo glorioso*, de Angélica Liddell; *Il lettore a ore*, de José Sanchis Sinisterra: obras y autores que nos permiten comprobar la importante contribución de la colección al conocimiento, estudio y difusión del teatro español contemporáneo.

Merece la pena reseñar este libro por una serie de razones, considerando varios puntos de vista y pensando en el interés de un público especializado, académico, pero también de un público más amplio y comprometido con la actualidad: la obra es efectivamente no solo una muy sugerente y peculiar pieza en el panorama del teatro de la memoria histórica, género muy en boga en estas últimas décadas y al que hay que hacer una referencia profundizada, sino también un punto de arranque para salir de las fronteras españolas y fijar la atención en los acontecimientos que caracterizan, con toda su violencia, horror y crueldad, la historia del siglo XX.

La traducción del texto está introducida por un muy extenso estudio, imprescindible para la comprensión de la obra misma, en el que Di Pastena nos da a conocer la figura y la personalidad de la dramaturga a través de un *excursus* que, como en un *curriculum vitae*, nos permite entender su formación, como escritora y como estudiosa de literatura, sus patrones y fuentes, su obra completa, su compromiso político, literario y estético.

Se delinea poco a poco de esta forma el perfil de Gracia Morales, contextualizado dentro de las principales líneas temáticas y estéticas que caracterizan el teatro español actual, pero también en relación con los principales cambios históricos y políticos de la España de los años más recientes, como por ejemplo la Ley de memoria histórica, de 2007, y la Ley de memoria democrática, de 2010, que tanto han significado y siguen representando en la opinión pública española y en la elaboración artística y literaria actual.

Como afirma Di Pastena:

> Per le tematiche affrontate e i procedimenti drammaturgici e testuali adottati, *N.I.12* si inserisce a pieno titolo nel grande alveo del teatro spagnolo della memoria storica. Com'è noto, in Spagna il teatro contemporaneo ha dedicato un cospicuo sforzo alla trattazione del recupero della cosiddetta "memoria democratica", chiamando in causa una re-

> visione critica della Guerra Civile e dei suoi strascichi, del franchismo e degli anni della Transizione. Il concetto di "teatro della memoria", coniato da Sanchis Sinisterra e presto diffusosi in chiave distintiva rispetto al modello di "teatro storico" delle generazioni precedenti, si configura ormai come un autentico sottogenere teatrale che, dopo alcune manifestazioni prefiguratrici negli anni Ottanta, si è definito con maggior evidenza nel corso del decennio successivo (25).

En un marco tan amplio y complejo, la obra de Gracia Morales se configura, desde sus primeras experiencias –que empiezan a finales de los años '90– hasta las últimas y más recientes, como una constante reflexión sobre la realidad humana en su dimensión espacio-temporal, histórica y política, donde destacan en particular unos temas preferidos: la denuncia de la violencia de la sociedad actual, la enajenación de los individuos, la condición de los seres más débiles. Temas que se repiten en su producción, con una elaboración artística y creativa que se enriquece de una fuerte carga simbólica: en escenarios o épocas indeterminadas, incluso abstractas, a través de la experiencia de personajes que son figuras, seres misteriosos y enigmáticos, el público se encuentra delante de una realidad, la de la ficción teatral, que le devuelve un pasado hecho de traumas olvidados o irresolutos, con todas sus consecuencias en el presente y con la conciencia "da parte dei drammaturghi di quanto sia opportuno passare la realtà storica al vaglio delle esigenze dell'invenzione e della formalizzazione letteraria, travalicando ogni pretesa di ingenuo realismo" (27).

Hallamos estos rasgos también en *N.I.12*.

Para empezar, Di Pastena justifica el cambio del título en su traducción: de *NN12*, el original, a *N.I.12* en italiano. Si en español el acrónimo "NN" se refiere a la expresión latina *Nomen Nescio*, empleada en ámbito castellano para identificar los restos de un cadáver del que se desconoce la identidad, la lengua italiana ha utilizado el mismo acrónimo en varios contextos, razón por la que se ha preferido utilizar aquí la forma "N.I.", "Non Identificato".

"N.I.12" es precisamente la indicación atribuida a los restos de un cadáver desenterrado del que se está ocupando una médico forense: en las 16 breves secuencias que constituyen la pieza, la médico logra identificar y reconstruir la historia de esta persona, es decir una mujer desaparecida, dejada en una fosa común, asesinada después de dar a luz un hijo, fruto de una violencia en la que había quedado embarazada. A través de análisis e investigaciones, la forense llega a contactar con el hijo de la mujer, Esteban, que a los 27 años de edad, tiene la posibilidad de conocer su origen y la historia de su vida, enfrentándose a la tragedia individual de su madre, que se convierte en un drama colectivo, vivido por la sociedad y en la época en las que la mujer vivió.

No hay referencias directas a un cronotopo en particular, sino una "ambientazione sfumata" (29) porque lo que se representa en la pieza es algo que pudo haber ocurrido en la Guerra Civil en España, o en Hispanoamérica, o en la guerra en Yugoslavia, por

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 327-331
ISSN 2283-981X

ejemplo: una situación particular, nacional, y a la vez universal, que procede de la violencia y del horror que caracterizan el siglo XX, con la violación de los derechos humanos y la barbarie perpetuada. En este sentido, Morales tiene una precisa conciencia y un muy claro compromiso porque lo que le interesa es comunicar situaciones "transfronterizas", o "transnacionales", como ocurre en otras obras suyas (por ejemplo: *Interrupciones en el suministro eléctrico*, *Quince peldaños*).

En la pieza, las informaciones se dan a conocer a través de la presencia de cuatro personajes: como ya hemos dicho, la forense, "una mujer de treinta y tantos años" (Morales: 98) y Esteban, de veintisiete años, a los que hay que añadir el fantasma de la mujer, Patricia Luján Alvares, y un "hombre mayor", Ernesto Navia San Juan, el teniente que estaba en el centro donde Patricia había sido presa y que se había encaprichado de ella.

Los diálogos entre los tres personajes; los monólogos de la forense en su laboratorio, hablando consigo misma pero también con el cadáver que está analizando; los monólogos de Patricia como espectro presente en la escena se convierten en narraciones para entender lo que pasó y son a la vez manifestación de la realidad interior de las dos mujeres, cuyos destinos tan lejanos no impiden establecer una comunicación íntima, incluso una identificación y una relación empática.

En la escena 10 aparece como voz en off Irene Cabriel, una mujer que había sido detenida en la cárcel con Patricia, y que puede testimoniar lo que la mujer vivió y cómo murió, ya que la forense logra recuperar papeles y documentación de la familia de Patricia. Entre ellos, una carta que Irene Cabriel escribió a los padres de la desaparecida:

> Conocí a su hija, Patricia. Hace casi tres años que salí de la cárcel donde estuve con ella. Tal vez debiera haberles escrito antes, pero no tenía fuerzas. Lo hago ahora porque no dejo de recordar todo lo que viví en aquel sitio y pensé que ustedes y otras familias tienen derecho a saber de su hija y a conocer lo que a ella le ocurrió el tiempo que estuvo detenida (Gracia Morales: 138).

Se mezclan pues dos niveles de elaboración ficcional: la búsqueda de la verdad procede del trabajo de la forense, figura profesional que colecciona datos e informaciones, al que se unen las palabras de Patricia, espectro presente en la pieza según un rasgo típico del teatro de la memoria con el que se concretiza la dimensión mágico-fantástica en un contexto de realismo y verosimilitud. El tema de los muertos que no han encontrado un entierro, o de los muertos todavía presentes no es nada nuevo, como nos recuerda Di Pastena: "testimonianza di un teatro che ha la facoltà di mettere la *polis* dinanzi alla domanda in sospeso che è l'immagine di una tomba vuota" (44), y muestra también el influjo de la literatura hispanoamericana en la producción teatral de Gracia Morales.

La actualidad apremiante de los contenidos se une además a una eficaz modalidad expresiva en la que se alternan el regi-

stro científico de la forense y el más íntimo, emotivo, interior de Patricia y de Esteban. De esta forma, las 16 escenas se desarrollan con un ritmo muy rápido, envolviendo al público en una fuerte carga emocional. Desde este punto de vista, en la traducción de Di Pastena se aprecia la presencia de los mismos registros y el intento de representar también en la modalidad lingüística estos elementos constitutivos de la pieza, que la lengua italiana puede devolver no sin unas adecuadas intervenciones.

Cabe destacar además un dato muy interesante, que Di Pastena presenta en su introducción: la forma con la que la autora llegó a pensar y elaborar una pieza de este tipo.

La idea procede de la lectura de un reportaje publicado en *El País Semanal* el 23 diciembre de 2007, titulado *La voz de los huesos*, en el que se describe el trabajo de un equipo argentino de forenses para identificar las víctimas de la violencia del estado. Muy impresionada por la lectura del artículo, Gracia Morales empezó a coleccionar documentos, películas, fotos y todo lo que se podía relacionar con las fosas comunes y los desaparecidos en España, Argentina y Chile. La pesquisa se dilató hacia la guerra balcánica y los campos nazis.

Prueba de esta actitud histórica transnacional son los tres exergos que encabezan la versión impresa del texto: una cita de Rafael Alberti, una de Primo Levi y una de Juan Gelman, que expresan la desolación delante de la muerte y de la pérdida de identidad.

La selección de los tres epígrafes no es casual y caracteriza los umbrales de un texto que establece una muy honda relación con una idea de creación literaria comprometida con la actualidad, y con su destinatario: a través de la elaboración artística es posible no solo denunciar la violencia, el mal, los horrores que los hombres han realizado a lo largo de las épocas y en lugares distintos, sino también devolver la voz a la humanidad que ha sido obligada al silencio y al olvido. Este compromiso político y ético, que es sin duda alguna un rasgo esencial de la pieza de Gracia Morales, se une a la madurez artística y literaria con la que la autora acierta expresar su mensaje: la literatura se encuentra, en este sentido, en el mismo nivel del compromiso; no está al servicio de un mensaje político, sino que lo elabora para instituir una comunicación crítica y activa con el público, moviendo su conciencia y a la espera de una reacción completa y no solo emotiva. Desde este punto de vista, el teatro de la memoria se acerca mucho a cuanto elaboran y proponen los escritores contemporáneos también en otros géneros literarios, tanto en España como en las demás literaturas.

Son varios los recursos utilizados en la pieza para concretizar esta idea: el empleo de fotografías, de la música, de pantallas en las que mostrar imágenes sugerentes permite una apertura hacia el pasado, la materialización de la memoria para interrumpir el olvido y devolver una identidad. Son temas y recursos que el teatro español contemporáneo comparte con la novela de estos años, ambos géneros interesados en el rescate de un pasado que se quiere recordar y conocer, ya con un intento testimonial,

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 327-331
ISSN 2283-981X

ya para otorgar a la literatura su sentido más profundo, es decir la representación de la realidad humana en toda su complejidad, dejando aparte cualquier tipo de simplificación o el puro intento lúdico.

La pieza de Gracia Morales es pues una intensa contribución en el panorama de la literatura actual, enfocada trasnacionalmente: la traducción y el estudio introductorio de Di Pastena tienen por eso el mérito de dar a conocer a un público amplio las nuevas y más actuales tendencias de la dramaturgia contemporánea. Considerando el éxito que la pieza ha tenido en los países donde se ha representado (no solo en España, sino también en Argentina, Méjico, Perú y Paraguay, así como en Estados Unidos, Hungría, Portugal e Italia), el auspicio es que se pueda conocer la aportación de este tipo de literatura como esencial punto de vista para el estudio de la historia y de la cultura del siglo XX.

DOI 10.14672/1.2023.2196

Andrea Baldissera; Paolo Pintacuda; Paolo Tanganelli (a cura di), *"Con llama que consume y no da pena". El hispanismo integral de Giuseppe Mazzocchi*, Como-Pavia, Ibis, 2022, 1037 pp. ISBN 9788871646565

Francesca Ferri
Università di Pavia

"Con llama que consume y no da pena". El hispanismo integral de Giuseppe Mazzocchi, editado por Andrea Baldissera, Paolo Pintacuda y Paolo Tanganelli, es un homenaje colectivo al hispanista Giuseppe Mazzocchi (1960-2017). Forma parte de la colección de filología ibérica *Cauterio suave*, fundada por él mismo y dirigida por Paolo Pintacuda. La miscelánea, que llega a ocupar más de mil páginas, surge de un congreso celebrado en la Universidad de Ferrara en 2019[2] y no solo contiene las comunicaciones allí presentadas, sino otros ensayos escritos por quienes no pudieron participar en aquel acto. Las intervenciones, de extensión bastante homogénea, representan, por un lado, los siglos y los ámbitos más relevantes de la literatura española y, por otro, las numerosas áreas de investigación que interesaron al homenajeado. De hecho, la expresión *Hispanismo integral*, título de la sexta sección y subtítulo de la obra, subraya lo multidisciplinar que fue la actitud intelectual de Giuseppe Mazzocchi. Suyo es el ensayo inédito ('Io, Sancio, sono nato per vivere morendo, e tu per morire mangiando'. Sancio Panza e

2 Este evento había sido precedido por una jornada de estudio (22 de mayo de 2018) en memoria de Giuseppe Mazzocchi, de la cual surgió el volumen (también publicado en la colección *Cauterio Suave*): Marusca Francini; Paolo Pintacuda (eds.), *¿Hablo mal? In ricordo di Giuseppe Mazzocchi*, Como-Pavia, Ibis, 2019. La obra, entre las numerosas intervenciones, ofrece una valiosa "Bibliografia di Giuseppe Mazzocchi" redactada por Monica von Wunster. No queda huella impresa, en cambio, del encuentro que se le dedicó en la Universidad de Córdoba (22-23 de febrero de 2018): *"Con sola su figura", El Siglo de Oro de Giuseppe Mazzocchi*.

don Chisciotte a tavola", 15-33) que abre el libro: se trata de un himno al dualismo de la cultura española, representado por las personalidades opuestas pero simbióticas de Don Quijote y Sancho Panza y por su relación con la comida, descrita de manera realista, pero al mismo tiempo percibida como "segno di altro".

La primera sección de la antología, *Edad Media y Humanismo* (35-150), está compuesta por seis estudios. Se encuentran aquí dos trabajos centrados en el rescate de obras inéditas. Vicenç Beltran Pepió, en "*Las ganancias del Cid*. Romancero, música y escritura poética en el siglo XVI" (37-52), se ocupa de un romance cidiano y de sus múltiples formas de circulación, mientras que María Jesús Lacarra, en "Testimonios recuperados de *Celestina* [Sevilla, 1569 y Salamanca, 1573] y de una Glosa del Cartujano a las *Coplas* de Manrique [Medina del Campo, 1569]" (69-86), comenta dos ejemplares inéditos de *Celestina*, y destaca el valor de la edición salmantina por aparecer junto a una glosa del propio Cartujano. Con relación al problema de la transmisión textual, por un lado, Isabella Tomassetti, en "Tradizione, frammentazione e *varia lectio*: due casi emblematici" (101-128), se centra en la importancia de las variantes (en este caso relativas a dos composiciones tardomedievales) transmitidas por la tradición indirecta, a veces más conservadora que la directa; por otro lado, Antonio Chas Aguión ("Series poéticas y anomalías en la transmisión textual de PNI", 53-68) señala la necesidad de dirigir estudios individuales a los textos presentes en las antologías (en este caso en el *Cancionero de Baena*), con motivo de solucionar sus numerosos enigmas. Cambiando de enfoque, Miguel Ángel Pérez Priego, en "La poesía mariana del Marqués de Santillana" (87-100), ofrece, gracias a un detenido análisis, raros ejemplos de la afición del Marqués a la poesía sacra. Cierra esta sección Andrea Zinato, quien en "Siché zudei istis temporibus un'altra persecutione di esser scaziati di Spagna …: gli ebrei ispanici nei *Diarii* di Marin Sanudo tra espulsione ed istituzione del Ghetto" (129-150) presenta el estudio de unas valiosas crónicas históricas sobre el establecimiento del gueto judío veneciano.

Siglo de Oro (151-316), la segunda sección, está formada por diez ensayos. La mayoría se ocupa de poesía. En el primer artículo, "El *concilium daemonum* en la épica religiosa del Siglo de Oro" (53-168), Álvaro Alonso examina cómo los poetas trataron este tema, también en relación con su larga tradición. Garcilaso de la Vega es el objeto de estudio de dos contribuciones. Por un lado, Antonio Gargano, en "Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst. Per una lettura dell'Égloga III di Garcilaso" (221-236), subraya el concepto garcilasiano de arte, o sea un "juego gozoso" capaz de lenificar la existencia; por otro lado, Marcial Rubio Árquez ("Garcilaso, Égloga II: la écfrasis bélica ", 301-316) presenta el reto literario garcilasiano –logrado gracias a la écfrasis– de insertar un panegírico épico al final de un poema esencialmente bucólico. Antonio Azaustre Galiana, en "La anotación de Manuel Ponce a la *Soledad primera* de Góngora" (187-200), analiza unas glosas

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 331-336
ISSN 2283-981X

de Ponce que, completadas por un *Discurso*, prueban su defensa, de extraordinaria fuerza argumentativa, del estilo gongorino. Asimismo, Maria D'Agostino, en "Con la fenice a prova. Juan de la Vega traduttore di Annibal Caro" (201-220), a partir de una traducción de Juan de la Vega, demuestra su capacidad de asimilar la sextina, que en España luchaba por aclimatarse. Cambiando de perspectiva, nos encontramos con dos estudios que se dedican a la relación entre palabra e imagen: su importancia como motor propagandístico es demostrada por Tonina Paba ("Entre fe y política. Emblemática popular en la fiesta para el Arzobispo Bernardo de la Cabra [Cagliari, 1642]", 273-284) gracias a su análisis de los materiales emblemáticos contenidos en un relato de argumento festivo; Hélio J. S. Alves, en "Corte-Real, ¿el primer poeta-pintor del paisaje y de la perspectiva?" (169-186), examina el trabajo de este escritor, el primero en emplear la conmixtión de medios para otorgar protagonismo al paisaje. Los demás ensayos abandonan la poesía para dedicarse a otros asuntos. Luciana Gentilli en "*La esclava de su galán* di Lope de Vega: un appassionante rompicapo tra complicanze e depistaggi" (237-258) reconstruye la "trama germinativa" de esta comedia lopesca para mostrar su fuerte influencia en obras posteriores. Davide Maffi, en "L'uomo che visse due volte. Nuovi spunti sulla vita di Alonso de Contreras" (259-272), se centra en esta figura histórica, prototipo del soldado español, en busca de un ansiado ascenso social. Asimismo, Maria Rosso, en "Tuvo la verdad un camino: *La Philosophía vulgar* de Mal Lara, entre las paremias y Esopo" (285-300), examina este refranero capaz de valorizar la antigua conexión entre proverbios y fábulas esópicas.

Los seis ensayos de la tercera sección, *Literatura espiritual y mística* (317-422), se centran casi exclusivamente en la figura de Santa Teresa. La representación –literaria e iconográfica– ocupa la mayoría de las intervenciones: Anna Bognolo ("Le sorelle di don Chisciotte: Teresa di Gesù e le lettrici di romanzi cavallereschi", 319-334) elige la imagen de Teresa niña como emblema de la mujer lectora, prueba de la creciente autodeterminación femenina; Encarnación Sánchez García, en "El ángel de la Transverberación de Santa Teresa. Apuntes sobre su caracterización en el *Libro de la vida* y en los primeros comentaristas y testimonios iconográficos" (365-388), se ocupa de la representación e interpretación, a lo largo de los siglos, del ángel del famoso éxtasis; Paola Zito ("Teresa, Giulia e le altre. Sante e finte sante allo specchio", 405-421), a partir de una reseña de obras que incluyen el retrato de la Madre, hace referencia a las monjas a las que la tradición, en cambio, dejó carentes de datos biográficos y de rostro. Otros artículos tratan el tema de la reforma impulsada por la Santa: Olga Perotti, en "Mali del corpo e mali dello spirito nel *Camino de perfección* di Santa Teresa de Jesús" (353-364), describe este capítulo del texto teresiano no como una mera lista de comportamientos para afrontar la enfermedad, sino como un "manuale di riforma per le comunità cristiane"; en cambio, Danilo Zardin ("Teresa di Gesù nella Lombardia

di Cinque-Seicento", 389-404), gracias al análisis de una serie de biografías de hombres religiosos, atestigua la influencia de la Santa en el Milán de los siglos XVI y XVII. Elvezio Canonica, en "Lengua poética unitiva en la *Llama de amor viva* de San Juan de la Cruz" (335-352), es el único en centrarse en otro autor místico: a partir de este famoso poema, describe el lenguaje sanjuanino, fundado en la cohesión formal y símbolo de la fusión del alma con Dios.

Forman la cuarta sección, *Siglo XX* (423-592), diez contribuciones. Dos estudios abordan el tema de la traducción. Laura Dolfi, en "Su una lettera inedita di Dámaso Alonso a Oreste Macrí" (493-502), analiza esta carta inédita donde el autor, con respecto a sus poemas, expone una serie de aclaraciones y propuestas de traducción. En cambio, Renata Londero, en "Elio Vittorini ricreatore del *Llanto* lorchiano" (543-560) resalta las diferencias entre este polisémico poema y su transposición al italiano, prueba de la casi imposibilidad de traducir a Lorca. Otra pareja de artículos trata el tema de la censura franquista. Andrea Bresadola refiriéndose a Pavese ('Un realismo crudo de mal gusto: veti e censura all'opera di Cesare Pavese nella Spagna franchista', 447-468) y Paola Laskaris haciendo referencia a Silone ('Rojo y negro: la voce di Ignazio Silone nella Spagna franchista', 503-522), subrayan que los motivos de la fascinación que ejercieron estos escritores en España fueron, al mismo tiempo, la causa de su censura. Otros estudios reconstruyen la génesis literaria de varias obras: "Noviembre 1913", gracias a una serie de autógrafos que prueban el proyecto poético machadiano de la desubjetivación ("Cadenze di un novembre di Antonio Machado", de Giovanni Caravaggi, 469-482)*;* la revista *Criticón,* lugar privilegiado de debate poético ("Los orígenes de *Criticón*", de Antonio Carreira, 483-492); una novela de Lobo Antunes, a través de las declaraciones autoriales contenidas en sus cartas ("*Os cus de Judas*: un romanzo nel suo fare", de Valeria Tocco, 561-576). Otro asunto de interés es el del diálogo entre las artes, tema tratado en dos artículos. Daniela Aronica, en "Nell'officina di Almodóvar: la costruzione della storia da *La visita* (1973) a *La mala educación* (2004)" (425-446), examina este relato inédito, reconstruyendo sus transposiciones dentro del corpus cinematográfico del propio director. En cambio, Elena Liverani, en "Interazioni e confluenze tra arte e letteratura nell'ultima produzione di Enrique Vila-Matas" (523-542), destaca el fuerte carácter intersemiótico de la producción más reciente de este artista. El *Siglo XX* termina con un análisis de Monica von Wunster, "*Madrid callejero* di José Gutiérrez Solana (1923)" (577-591): los relatos contenidos en esta colección no son nostálgicos retratos del Madrid castizo, sino un punto de partida para empujar reflexiones de tipo existencial.

Crítica del texto (593-798) es el quinto apartado, compuesto por siete intervenciones. Andrea Baldissera, en "Come si fa uno stemma. Il caso del Frontino *romanceado*" (595-626), partiendo de una edición crítica del *romanceamiento* castellano de los *Strategematon Libri,* disiente del estema que

CUADERNOS AISPI 21 (2023): 331-336
ISSN 2283-981X

había sido dibujado, gracias a una nueva *collatio* analítica y a la individuación de los errores significativos; las mismas herramientas son empleadas por Juan Montero en "Sobre las ediciones antiguas del *Discurso de la verdad* de Miguel Mañara (Notas para la edición crítica)" (721-736) para establecer las relaciones entre los testimonios de la obra y solucionar sus problemas de transmisión. Asimismo, Paolo Trovato, en "Qualche dato nuovo e qualche ipotesi sulla tradizione della *Celestina*" (759-798), propone, para esta obra, un estema (en parte diferente del actual) centrándose en la colocación de N, testimonio representativo de una parte de la tradición indirecta, o sea la traducción al italiano. Dos contribuciones, en cambio, subrayan la importancia de las variantes autoriales: gracias a su análisis, Rafael Bonilla Cerezo, en "Estemática y variantes de autor en *La Dulcíada*" (627-656), llega a confirmar la existencia de un texto original (perdido) de este poema épico y las dos fases redaccionales que sufrió; las variantes de autor le sirven también a Paolo Tanganelli, en "Ecdotica degli originali: *Niebla* di Unamuno" (737-758), para establecer las relaciones entre los testimonios de la novela, identificar las que se pueden considerar redacciones de autor y proponer el texto base. Un par de artículos, en cambio, estudian dos cancioneros. Patrizia Botta, Aviva Garribba y Debora Vaccari ("*Unica* corsinianos para Beppe", 657-692) analizan tres textos poéticos y el fuerte componente popularizante característico del cancionero al que pertenecen (Corsini 625). Paola Elia, en "*Coplas* senza musica nel *Cancionero musical* 7-1-28 della Biblioteca Capitular y Colombina di Siviglia (SV1)" (693-720), analiza la práctica de los copistas de insertar en los espacios libres coplas sin música, por su afinidad temática, métrica y musical con los textos originales.

La última sección del volumen, *Hispanismo integral* (799-998), consta de diez ensayos. Dos se centran en la misma figura, presentando, por un lado –en "Giuseppe Mazzocchi e la bibliografía" de Lorenzo Baldacchini (801-808)– una reseña de consideraciones que Mazzocchi expresó sobre la bibliografía y la historia del libro y, por otro, –en "Perché Giuseppe amava Manzoni (Ancora sulla Provvidenza, tra citazioni e memorie)" de Anna Maria Negri, 937-958– las razones por las que el hispanista admiraba a Manzoni, detectables en su genio y su "fermezza teologica". Dos estudios, en cambio, están enfocados en personajes históricos. Clive Griffin, en "Guido de Labezaris (1512-1580), gobernador de Filipinas, y la Lilly '*Historia*'" (841-858), arroja luz sobre la figura del segundo gobernador de Filipinas y sobre la colonización de estas islas. María Luisa López-Vidriero Abelló, en "La lectura incunable de don Antonio Pascual de Borbón" (859-902), se centra en otro personaje presentando una revisión de su biblioteca y de sus novedades bibliográficas. Desde una perspectiva diferente, José Antonio Pascual y Emma Falque ("La complicada vida de *estallar*, *explotar*, *explosionar* hasta encontrar acomodo en los diccionarios", 959-972) sustentan la idea de que "la democracia del uso" es un factor esencial en determinar el triunfo de las palabras en la

lengua. Otra serie de ensayos, en cambio, trata la relación Italia-España. Esta es investigada a nivel editorial por Anna Giulia Cavagna ("Stampare in spagnolo a Genova", 809-824), la cual demuestra que la producción en la imprenta genovesa de obras de idioma ibérico fue vinculada al mundo diplomático. Paolo Cherchi en "Il *Cane di Diogene* di Frugoni: un *Criticón* italiano?" (825-840) trata de sopesar, a pesar de evidentes diferencias, si esta obra puede considerarse una versión italiana del *Criticón*. Martino Marangon ("Tipografi pavesi verso l'età spagnola", 903-908) aborda otra perspectiva, compilando una reseña de impresores de origen pavés que trabajaron en varias zonas de la península italiana. Luca Milite ("La fortuna di R.V.F. 135 nel primo Rinascimento (da Petrarca al Bembo, e tra Italia e Spagna", 909-936) se ocupa, por otro lado, de la "Canzone delle meraviglie", cuyo éxito es atestiguado por una serie de imitaciones italianas e ibéricas. Concluye la sección Paolo Pintacuda, que, en "Per associazione: novelle cervantine tradotte e stampate da Ulderico Belloni nella Pavia di tardo Ottocento" (973-998), presenta el recorrido biográfico de este traductor, uno de los primeros en dedicarse a la traducción al italiano de las *Novelas ejemplares*. A pesar de la indiferencia de la crítica y de algunos comentarios negativos que recibió, su aporte editorial merece un estudio detenido, que es lo que se nos ofrece en este ensayo.

El volumen termina con un *Indice dei nomi* (1001-1037) redactado por Antonio Venturini y Luca Zaghen, cuyo minucioso trabajo adquiere especial valor dentro de una obra tan densa, haciéndola de rápida consulta.

Gracias a esta colección, el lector experimenta un viaje en el tiempo –desde la Edad Media hasta el siglo XX– y en el espacio –entre Italia y España, en su fructífera pero controvertida relación– que lo acompaña al redescubrimiento de nombres ilustres de la literatura y de la historia española y al encuentro con nombres menos conocidos, pero de gran interés. Además, se le ofrece al lector una variedad de caminos que explorar; este abanico temático se debe a las numerosas voces que se han sumado en memoria de Giuseppe Mazzocchi, pero también al deseo de seguir su modelo, el de un magisterio basado en la constante puesta al día en todas las disciplinas ancilares de la filología, como debe ser propio de un hermeneuta.

DOI 10.14672/1.2023.2197

POLÍTICA EDITORIAL

Instrucciones para los autores
Proceso de evaluación

Instrucciones para los autores y política editorial

1. *Cuadernos AISPI* publica preferentemente en español. También se aceptarán trabajos en italiano, catalán, portugués y, excepcionalmente, en otras lenguas.
2. Los trabajos serán originales e inéditos. Según la tipología corresponderán a distintas extensiones. Los **artículos** tendrán una extensión mínima de 35000 y máxima de 50000 caracteres. Las **anotaciones** –entendiéndose con ello exposiciones de talante crítico-bibliográfico que, al reseñar una o más obras, no se limiten a resumir el argumento sino que tracen un estado de la cuestión sobre los fenómenos, temas, autores o géneros tratados– deberán contenerse entre los 25000 y los 35000 caracteres. A la misma extensión –de 25000 a 35000 caracteres- se ceñirán las **entrevistas**.
   Las **reseñas** se extendrán entre un mínimo de 8000 caracteres y un máximo de 12000.
   El número total de caracteres para todas las tipologías de texto detalladas incluye espacios, notas y bibliografía final.
3. El número de imágenes, esquemas y figuras se reducirá a lo estrictamente indispensable.
4. En la página web de la revista se indicará el plazo para el envío de las propuestas (título, resumen de unos 500 caracteres + referencias bibliográficas + datos del autor/a).
5. Antes del plazo previsto para el envío del texto completo, los autores remitirán por correo electrónico a la secretaría de la revista (cuadernosaispi@gmail.com):
   - un archivo informático con el título (en la lengua del trabajo y en inglés), nombre del autor/a, afiliación profesional (con su correspondiente dirección completa) y una breve nota biográfica en español (máximo 500 caracteres);
   - por separado, un archivo en formato Word (u otro programa de tratamiento de textos compatible con Word), en el que no debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor/a, con:
     a. el texto del original, con el título (máximo 100 caracteres con espacios) en la lengua del trabajo y en inglés;
     b. un resumen (máximo 500 caracteres con espacios) en español y en inglés, en el que se indicarán claramente el asunto tratado, la metodología utilizada y la tesis que se mantiene;
     c. una lista de hasta cinco palabras clave en las dos lenguas del resumen.
   - en archivos separados, eventuales imágenes (en formato TIFF, JPG o PDF, con calidad suficiente para ser repoducidas).
6. La revista *Cuadernos AISPI* está abierta a la colaboración de todos los hispanistas. Los autores afiliados a universidades italianas deben ser socios de AISPI y estar en regla con el pago de la cuota anual.
7. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación por pares, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
8. Los trabajos se ajustarán a las normas de estilo publicadas en http://www.ledizioni.it/Cuadernos_AISPI_instrucciones_autores.pdf

Proceso de evaluación

La primera evaluación de los trabajos es realizada por los miembros del Consejo de Redacción, o, cuando proceda, por los editores de la sección monográfica, para establecer si se adecúan a las líneas temáticas de la revista y si cumplen los requisitos mínimos de calidad.

El Consejo de Redacción envía los originales, de forma anónima, a dos evaluadores, que pueden ser miembros del Consejo Científico y Asesor de la revista o externos a él. En caso de juicios contradictorios, se solicita un tercer dictamen. A partir de estos informes, se comunican a los autores los resultados del proceso de evaluación, motivando la decisión final de aceptación o rechazo y solicitando, con indicaciones precisas, eventuales modificaciones. Una vez realizados los cambios por parte de los autores, los trabajos son evaluados nuevamente.