
REVISTA SEMESTRAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS ISSN-e: 2174-0917
UNIVERSIDAD DE NAVARRA / PAMPLONA / ESPAÑA

RILCE



Universidad
de Navarra

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2024 / 40.2 / JULIO-DICIEMBRE

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO
ISSN-e: 2174-0917 / 2024 / VOLUMEN 40.2 / JULIO-DICIEMBRE

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

DIRECTORES / EDITORS-IN-CHIEF

Luis Galván

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Área de Estudios literarios
lrgalvan@unav.es

Ramón González

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Área de Lingüística
rgonzalez@unav.es

EDITORES ADJUNTOS /

JOINT EDITORS

Francisco Crosas

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-
LA MANCHA
francisco.crosas@uclm.es

Pablo Martínez Gramuglia

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Literatura hispanoamericana
pablof.martinez@bue.edu.ar

Maite Iraceburu Jiménez

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA
Lingüística
miraceburu@alumni.unav.es

Carmela Pérez-Salazar

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Lengua española
cpsalazar@unav.es

Fernando Plata

UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@colgate.edu

Pilar Saiz Cerredá

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Literatura contemporánea
mpsai@unav.es

Rafael Zafra Molina

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
Literatura medieval y moderna
rzafra@unav.es

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Antonio Briz Gómez

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Manuel Casado

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Antonio Cortijo

UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA-
SANTA BARBARA (EE.UU.)

Francisco Javier Díez

de Revenga
UNIVERSIDAD DE MURCIA

José María Enguita Utrilla

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Ángel Esteban del Campo

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Ruth Fine

UNIVERSIDAD HEBREA DE JERUSALÉN
(ISRAEL)

Catalina Fuentes

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Rosa García Gutiérrez

UNIVERSIDAD DE HUELVA (ESPAÑA)

Víctor García Ruiz

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Andreas Gelz

UNIVERSIDAD DE FRIBURGO
(ALEMANIA)

David T. Gies

UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle

UNIVERSIDAD DE TEMPLE
EN PHILADELPHIA (EE.UU.)

**José Manuel González
Herrán**

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

**Salvador Gutiérrez
Ordóñez**

UNIVERSIDAD DE LEÓN

Johannes Kabatek

UNIVERSIDAD DE ZÜRICH (SUIZA)

Carmen Llamas Saiz

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Ángel López García

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Esperanza López Parada

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID

Óscar Loureda Lamas

UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

**María Antonia Martín
Zorraquino**

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Pablo Valdivia

UNIVERSIDAD DE GRONINGEN
(PAÍSES BAJOS)

Marc Vitse

UNIVERSIDAD DE TOULOUSE II -
JEAN JAURÈS (FRANCIA)

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA (hasta 1988, RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) se publica dos veces al año desde 1985. Acepta trabajos científicos sobre literatura española en todas sus épocas, literatura hispanoamericana, lengua española, lingüística y teoría literaria. La revista evalúa de forma anónima por pares (*peer review*) las colaboraciones recibidas; ver *Sobre el proceso de evaluación de «Rilce»*. Los autores deberán observar estrictamente las Normas Editoriales y el Estilo de la revista.

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T. 948 425600
F. 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Asistente de Edición

Mónica Roig Tió

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T. 948 425600

Precios 2025

Suscripción digital individual / 45 €
Suscripción digital institucional / 65 €

Maquetación

NovaText

D.L.: NA 811-1985

Periodicidad: semestral

Junio y diciembre

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados por la revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

Rilce ha recibido la certificación de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) como publicación excelente, y es recogida regularmente en las siguientes bases de datos:

- ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- SOCIAL SCISEARCH
- JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- ERIH (EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES



FECYT-108/2023
Fecha de certificación: 14 de mayo de 2023 (7º convocatoria)
Válida hasta: 28 de julio de 2024

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
2024 / VOLUMEN 40.2 / JULIO-DICIEMBRE / ISSN-e: 2174-0917

SECCIÓN MONOGRÁFICA / MONOGRAPHIC SECTION
¿CÓMO SER ESCRITORA? (AUTO)FICCIÓN Y GÉNERO EN LA NARRATIVA
Y EL DRAMA CONTEMPORÁNEOS
*HOW TO BE A FEMALE WRITER? (AUTO)FICTION AND GENDER
IN CONTEMPORARY NARRATIVE AND DRAMA*

- Ana CASAS y Aina PÉREZ FONTDEVILA**
Presentación 413-21
- Ana CASAS**
Mujer y campo literario: la representación de la escritora en los cuentos
de Cristina Fernández Cubas 422-52
- Gilberto Daniel VÁSQUEZ RODRÍGUEZ**
El juego autoficcional en el teatro de Diana M. de Paco 453-80
- Mario DE LA TORRE-ESPINOSA**
Enunciación paratópica en las autoras autoficcionales dramáticas: el caso
de Marina Otero y Bibiana Monje 481-502
- Patricia LÓPEZ-GAY**
Ellas «toman el pulso de lo social»: autoría, emoción y política en la autoficción
española contemporánea 503-32
- Julio PRIETO**
El deseo de la «(bot)ella»: alcohol, autoficción y ética *queer* en *Black out*
y *El affair Skeffington* de María Moreno 533-58
- Iván GÓMEZ GARCÍA**
Cultura digital, autoficción, género y precariedad en *El entusiasmo*
de Remedios Zafra 559-86

SECCIÓN MONOGRÁFICA / MONOGRAPHIC SECTION
EN TORNO AL SABER Y LAS DISCIPLINAS EN EL TESORO DE SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS
KNOWLEDGE AND DISCIPLINES IN SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS'S TESORO

- Rafael ZAFRA MOLINA**
Presentación 589-91
- Javier LASPALAS**
La enseñanza y el aprendizaje en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián
de Covarrubias 592-619
- Ángel Luis LUJÁN ATIENZA**
La materia retórica en el *Tesoro* de Covarrubias 620-40

Ricardo PIÑERO MORAL
Entre Zoopedia y Antrozooloía: el *Fisiólogo* atribuido a san Epifanio y el *Tesoro*
de Covarrubias 641-62

Martín ZULAICA LÓPEZ
La astrología en el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias 663-93

SECCIÓN MISCELÁNEA / MISCELLANY

Teresa BASTARDÍN
Una aportación al estudio del léxico textil dieciochesco en inventarios
de bienes gaditanos 697-721

Virginia CAPOTE DÍAZ
La vida fue hace mucho: desastre medioambiental y ontología territorial
del golfo de Urabá en la narrativa de Marita Lopera 722-45

M.^a Ángeles GARCÍA ARANDA
«In the vocabulary will be found all the words I have considered most necessary
classified»: las nomenclaturas del español en Estados Unidos 746-83

Elena LEAL ABAD
Aproximación a la conformación lingüística y discursiva del anuncio comercial
impreso en el siglo XIX 784-818

Piotr SORBET
Los préstamos de ida y vuelta en español 819-39

RESEÑAS DE LIBROS / BOOK REVIEWS

Álvarez de Miranda, Pedro. *Medir las palabras*. Manuel Casado Velarde 840-42

Calvo Revilla, Ana. *Un deambular circular: estudio sobre la obra de Gonzalo
Hidalgo Bayal*. Vicente Luis Mora 842-45

Choi, Imogen. *The Epic Mirror: Poetry, Conflict Ethics and Political
Community in Colonial Peru*. Javier de Navascués 845-49

Del Pino, José Manuel, ed. *George Ticknor y la fundación del hispanismo
en Estados Unidos*. Cristina Gimeno Calderero 849-52

Establier Pérez, Helena, ed. *Damas del siglo ilustrado: la escritura
de las mujeres españolas en el XVIII. Antología crítica de textos fundamentales*.
Davide Mombelli 852-55

Fernández Cifuentes, Luis. *1955: inventario y examen de disidencias*.
Domingo Ródenas de Moya 855-59

Iglesias Recuero, Silvia, coord. *Pragmática histórica del español: formas de
tratamiento, actos de habla y construcción del diálogo*. Magdalena Rosková 859-62

London, John, y Gabriel Sansano, eds. *Acting Funny on the Catalan Stage.
El teatre còmic en català (1900-2016)*. Guadalupe Soria Tomás 862-66

Lorente Medina, Antonio, ed. Fernán González de Eslava. *Coloquios
espirituales y sacramentales*. Ignacio Arellano 866-71

Martínez Torrejón, José Miguel, ed. Bartolomé de Las Casas. <i>Brevísima relación de la destrucción de las Indias</i> . Fernando Rodríguez Mansilla	871-74
Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo, ed. <i>El Teatro Español de Madrid: la historia (1583-2023)</i> . Natasha Stefan García	874-77
Pro, Juan, Hugo García y Emilio J. Gallardo-Saborido. <i>Utopías hispanas: historia y antología</i> . Francisco Fernández López	877-80
Ródenas de Moya, Domingo. <i>El orden del azar: Guillermo de Torre entre los Borges</i> . Teodosio Fernández	880-83
Sánchez Jiménez, Antonio, y Fernando Rodríguez Gallego, eds. Félix Lope de Vega Carpio. <i>Rimas</i> . Martín Zulaica López	883-85
SUMARIO DEL VOLUMEN 40	886-89
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	890
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	891-92

SECCIÓN MONOGRÁFICA

¿CÓMO SER ESCRITORA? (AUTO)FICCIÓN Y GÉNERO
EN LA NARRATIVA Y EL DRAMA CONTEMPORÁNEOS

EDITORAS

ANA CASAS

AINA PÉREZ FONTDEVILA

Presentación: ¿Cómo ser escritora? (Auto)ficción y género en la narrativa y el drama contemporáneos

How to Be a Female Writer? (Auto)Fiction and Gender in Contemporary Narrative and Drama

Confinadas durante siglos al espacio de lo privado, la redacción de cartas, diarios o memorias supuso, para muchas mujeres, la única posibilidad de dar cauce al impulso creativo. Este vínculo con las escrituras personales, estudiado en profundidad por la crítica (Stanton 1984), se ha mantenido en la época contemporánea, a pesar de que las condiciones históricas y literarias son efectivamente otras, expresándose en el predominio de la primera persona y en el uso de la experiencia autobiográfica transformada en material novelesco en un buen número de obras producidas por mujeres. Por este motivo, aventuran Ouellette-Michalska (2007) y Richard (2013), la autoficción, cuyo auge en las últimas décadas ha sido muy documentado, también tiene una presencia relevante en la literatura femenina (los nombres de Annie Ernaux, Marie Darrieussecq, Catherine Millet, Christine Angot o Chloé Delaume son continuamente evocados por ambas autoras, dentro de los márgenes de la narrativa francófona). Habría al menos dos razones que explicarían esta profusión de autoficciones escritas por mujeres. En primer lugar, la autoficción permite a estas ocupar un espacio ambiguo entre lo real y lo ficticio, explotando en cierto modo la mixtificación de la que ellas mismas han sido objeto por parte del pensamiento canónico (masculino, heterosexual). En segundo lugar, la autoficción como espacio propicio a través del cual reconstruir

* Esta sección monográfica es resultado del Proyecto del Plan Nacional *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico* (FFI2017-89870-P). Asimismo, se vincula a un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Incorporación (IJC2020-043578-I).

identidades fragmentadas o perdidas es algo que incumbe de manera particular a las mujeres, sometidas por mucho tiempo a las estructuras del patriarcado e impelidas a buscar modos de individualización frente (y contra) esas mismas estructuras. En este sentido, la escritura del yo tal y como se practica en la literatura autoficcional, en la que el referente se muestra inestable y ambiguo, permite configurar una identidad en movimiento, que se resiste a ser fijada. Al contrario, la autoficción como modo de escritura alentaría la inscripción en la obra del nombre propio, sin ninguna pretensión de unicidad, sino con todas las lagunas, deficiencias y contradicciones asociadas a la persona y su proyección textual (Ouellette-Michalska 2007, 82).

Siguiendo esta línea de pensamiento, se podría decir que las mujeres participan del «desplazamiento de aquella subjetividad ‘interiorizada’ [propia de las sociedades pre-moderna y moderna] hacia nuevas formas de autoconstrucción», como las que Paula Sibilia (2008, 28) supone fruto de los «vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de la sociedad altamente mediatizada, fascinada por la invitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades». Aún más, parecen sentirse cómodas con la modulación discursiva de la textualidad autoficcional, en la medida en que esta se nutre de las temáticas y las formas codificadas de las escrituras del yo, a la vez que se muestra libérrima en cuanto a sus expresiones.

El presente monográfico tiene por objeto examinar la escritura autoficcional producida por mujeres, así como los modos través de los cuales esta articula la crítica feminista. El objetivo es, en este sentido, analizar de qué forma las creadoras comunican mediante sus obras una intimidad que se construye a través de la confesión y el testimonio, vehiculando valores de veracidad, al tiempo que transgreden esos mismos códigos empleando formulaciones insólitas. En consecuencia, y enlazando con los debates en torno al autor/a y la autoridad literaria (Pérez Fontdevila/Torras Francès 2019), hemos buscado priorizar diversos aspectos presentes en las autoficciones narrativas y dramáticas. En primer lugar, nos hemos fijado en los mecanismos de (des)autorización de las mujeres. Con ese fin, se analiza cómo las producciones autoficcionales recientes desafían las modalidades tradicionales de representación y reconocimiento de la autoría femenina, surgidas en contextos ideológicos fuertemente marcados por representaciones misóginas de la feminidad que contrastan con el protagonismo de la reflexión sobre la discriminación y la construcción del género en el campo cultural actual. Si aquellas representaciones estaban fundamentadas en la distribución de roles (actividad/pasividad; creación/procrea-

ción) y de espacios sexualizados (público/privado), que resultan incompatibles con los atributos normalmente asociados al sujeto creador (autonomía, libertad, singularidad, innovación, etc.), nos hemos preguntado ahora por las maneras en que las autoras negocian con y parodian dicha incompatibilidad en sus presentaciones públicas y en sus autofiguras literarias.

Igualmente, nos proponemos examinar cómo estas autoras reescriben a través de la autoficción uno de los tópicos que, en opinión de Joanna Russ ([1983] 2018), ha determinado la recepción y la consiguiente desautorización de la escritura realizada por mujeres: justamente, la lectura autobiográfica o confesional, entendida como una menor capacidad de superación o trascendencia de las propias coordenadas corporales y subjetivas por parte de las mujeres, frente a la supuesta universalidad de la «verdadera» literatura y frente a la posición *paratópica* (Maingueneau 2004) –distanciada y distinguida de cualquier comunidad o articulación colectiva– que caracterizaría al «verdadero» autor. La pregunta en este punto sería en qué medida y mediante qué procedimientos son cuestionados tales tópicos y tales valores en una producción autoficcional que a menudo reivindica, al mismo tiempo que la problematización del sujeto, su vinculación constitutiva y corporeizada con un espacio común.

Por último, hemos querido indagar en las modalidades de autorrepresentación literaria y mediática de las escritoras actuales con especial énfasis en los siguientes aspectos: el diálogo con los discursos de género y su incidencia en la autorización y legitimación de sus figuras públicas en el campo cultural; las posibilidades que ofrecen las modalidades autofccionales para la representación del compromiso entre creación, autoridad literaria y activismo social; y el uso de las redes sociales y de los medios audiovisuales y digitales como espacios de exhibición de posturas autoriales explícitamente marcadas por el género.

Nuestro recorrido por la autoficción firmada por mujeres se abre con el artículo de Ana Casas, en el que se exploran los modos en los cuales la desvalorización de la escritura de las mujeres y la minorización de su autoridad literaria han marcado la representación del personaje de la *escritora* en el caso concreto de Cristina Fernández Cubas, trazando una evolución que no solo evidencia las transformaciones en la autopercepción y en la posición de la propia autora dentro del campo cultural sino que refleja, a su vez, los cambios en la consideración social y cultural de la autoría femenina que han tenido lugar en el espacio literario español a lo largo de los últimos cuarenta años. Así, Fernández Cubas irrumpe en el panorama literario de los 80 desde una posición triplemente liminal o *paratópica*, desde un género (femenino) y unos géneros

textuales (el cuento y lo fantástico) entonces todavía marginales. Ello se refleja de diversos modos en las distintas encarnaciones de la escritora en tanto que personaje, desde las diletantes que, en los primeros relatos contenidos en *Mi hermana Elba* (1980) o *Los altillos de Brumal* (1983), padecen la «ansiedad hacia la autoría» (Gilbert/Gubar 1979), hasta las escritoras consagradas de los últimos cuentos incluidos en *La habitación de Nona* (2015), cuyas características las acercan, además, a la autora empírica y que apuntan a una interesante paradoja: la otra cara de su visibilidad como escritoras es su invisibilidad en cuanto mujeres maduras, en un proceso paralelo al experimentado por la propia autora real que viene a poner sobre la mesa cómo la discriminación etaria perpetúa la misoginia artística incluso en mitad del supuesto *boom* de la literatura firmada por mujeres (Amaro/Bustamante [en prensa]).

Sobre la (in)visibilidad vinculada a la autoría en relación con el género y la edad ironiza también Diana de Paco al final de *Síndrome de Cenicienta* (2017), cuando la protagonista –una dramaturga murciana de mediana edad, como la misma escritora, que ha acudido a Madrid para presentar su obra– reclama la identidad entre «la de la foto» –artificiosa encarnación de la *autora* en la contraportada del libro– y la «cenicienta despeluchada» que nos interpela desde el escenario. Se trata de uno de los juegos autoficcionales de cariz paródico que analiza Gilberto D. Vásquez, en un artículo con vocación panorámica que recalca con más profundidad en las tres piezas breves de Diana de Paco que ofrecen mayor *intensidad* autoficcional: *En blanco* (2016), *Esposa y Viceversa* (2018) y la ya citada *Síndrome de Cenicienta* (2017). Si en las dos últimas lo hace desde la autodenigración humorística, en la primera es su propio Personaje quién se vuelve contra la Autora en una poética de la (auto)inculpación y el (auto)cuestionamiento que sitúa estas piezas en los antípodas del narcisismo autorial que habría caracterizado parte de la autoficción reciente. Al poner en perspectiva estos juegos en el conjunto de la dramaturgia de Diana de Paco, Vásquez muestra que estas piezas donde se pone en escena a sí misma como «entidad autorial» forman parte de un «universo de autorreferencias» que atraviesan su obra, caracterizada a este respecto por un deseo de desaparición manifestado, paradójicamente, en la multiplicación y diseminación de elementos autoficcionales.

En este sentido, Casas y Vásquez –como hará también Julio Prieto respecto a la novelística de la argentina María Moreno– ponen en juego una noción «expandida» de la autoficción (Cruz 2022), que se apoya, a su vez, en algunas aportaciones clave de la teoría autorial reciente. Como explica Jérôme Meizoz (2007 y 2011), la *postura* –esa imagen autorial emanada de la confluen-

cia de los *ethos* textuales y las escenificaciones sociales y mediáticas del autor/a— se construye de manera evidente en textos autobiográficos y autoficcionales, pero puede analizarse también en textos ficcionales, donde aparece mediada de manera más compleja, por ejemplo, a través de personajes delegados como otros/as escritores/as o creadores/as (2007, 28). Si tenemos en cuenta, además, las aportaciones de Dominique Maingueneau (2004) respecto al *ethos* autorial y las escenas de enunciación en las que este se despliega, cabe analizar las obras literarias —también ficcionales— en relación con las condiciones de ejercicio de la enunciación en las cuales el escritor/a toma la palabra en el campo literario, mediatizadas de múltiples modos en el espacio textual. Así, analizar el *ethos* o la postura autorial implica abordar diversos niveles de referencialidad y, con ello, una amplia diversidad de géneros en busca de las *marcas* que nos permitan perfilar, en este caso, la asimétrica posición de las escritoras en el campo literario o cómo se construyen y se sitúan respecto a figuraciones estereotípicas del Autor (implícitamente masculino) o de la *escritora*.

Frente a ello, Mario de la Torre explora una modalidad de autoficción en un sentido más restringido y solo posible, además, en las artes escénicas: la que propone la identificación entre directora, dramaturga, actriz y personaje dramático. De la Torre recurre nuevamente al concepto de *paratopía* para analizar el complejo lugar de enunciación que se articula en la puesta en escena de un discurso autoficcional —esto es, *entre* lo factual y lo ficticio— por parte de autoras mujeres —figuras monstruosas en cuanto se sitúan también *entre* los polos tradicionalmente opuestos de la creatividad y la feminidad— que está al servicio, además, de denunciar, entre otras cuestiones, esa misma posición marginal de las mujeres en el sistema patriarcal. Así, el artículo estudia las posibilidades de aquella identificación y sus efectos sobre el espectador/a en dos obras recientes de la española Bibiana Monje (*Lacura*, 2017) y de la argentina Marina Otero (*Love me*, 2022), ubicadas no obstante en una tendencia creciente dentro del panorama literario hispánico del siglo XXI: no solo el auge de las literaturas del yo sino, más específicamente, de un yo que se enuncia en femenino para articular una crítica hacia las diversas opresiones y violencias que afectan el espacio social. De este modo, a la serie de paratopías que señalábamos cabe añadir el juego autoficcional *entre* lo individual y lo colectivo; en palabras de De la Torre, como «sinécdoque entre el yo y el nosotros». Una posición potenciada por el *convivio* dramático y por la interpretación al otro/a que caracteriza, especialmente, la obra *Love me*, donde las reacciones del espectador/a son incorporadas como «parte de la propia textualidad de la pieza».

Como observábamos ya en la obra de Diana de Paco, estas propuestas escapan, pues, de la autorrepresentación ególatra y del discurso solipsista, en una tendencia que –a la luz de los análisis de Patricia López-Gay y Julio Prieto–, parece constituir uno de los aspectos más novedosos de la autoficción de las últimas décadas también en el ámbito narrativo. De hecho, el artículo de López-Gay se centra en el paso de lo que ella denomina un «modelo autoficcional centrípeto y patriarcal», donde prima el autoanálisis, la reflexión sobre la escritura y el juego metaliterario, a un «modelo centrífugo» que caracteriza las «narrativas novelesco-vivenciales» de un grupo transgeneracional de escritoras españolas actuales –Paula Bonet, Layla Martínez o Sara Torres, encabezadas por Marta Sanz–, preocupadas por tejer vínculos con la colectividad. Más que la denuncia directa de las múltiples crisis que afectan la sociedad, estas narrativas sirven de escenario para afirmar el vínculo entre «nuestra verdad a pequeña escala» –al decir de Sara Torres– y «la verdad a *escala social*» a través de la exposición de y la escritura sobre un cuerpo vulnerable –un *autotatuaje*, lo denomina López-Gay– que, en última instancia, es el *cuerpo de cualquiera*, un *cuerpo como cualquiera*. La autora renuncia así a su *privilegio* –otro de los modos de comprender la *paratopía* en cuanto que distancia y diferencia en relación con lo común–; a su posición de exterioridad respecto al espacio donde se articula un sujeto político colectivo, de acuerdo con un doble movimiento que, como subraya la investigadora, parece caracterizar la literatura actual más allá del ámbito hispánico. De un lado, la obsolescencia de la figura del *gran escritor* comprendida desde esa posición excepcional; del otro, una *repolitización* de la literatura que está haciendo entrar en crisis el paradigma formal y autónomo (*centrípeto*, podríamos decir también) que habría protagonizado el campo literario en los últimos dos siglos (Gefen 2021 y 2022).

A medio camino entre ambos modelos parecería situarse la escritura autoficcional de María Moreno, que Julio Prieto analiza en el «ensayo autobiográfico» *Black out* (2017) y en la biografía ficcional *El affair Skeffington* (1992) –«una autobiografía disfrazada de biografía»–, por lo menos si atendemos al textualismo anti-realista y al trabajo de escritura que caracterizan estas obras, donde «el yo autorial no se define tanto en términos biográficos» –afirma Prieto– sino especialmente «a partir de una singularidad escritural». No obstante, este yo autorial se construye sobre la contestación y la reescritura de un modelo de escritor marcadamente viril y autocentrado, el del malditismo en su asociación con el consumo de alcohol como «señal de distinción» (otra forma más, pues, de *paratopía*) y como vía para un ensimismamiento autodes-

tructivo. Al contrastarlas con otros representantes de la «literatura del alcohol» y, sobre todo, con la figura de Hemingway, destacan las autorías *queer* y las autorías fracasadas (escritores sin apenas obra o reconocimiento) que pueblan estas novelas de Moreno, que en este sentido están muy lejos de la mitificación del «gran escritor» patente, por ejemplo, en la célebre *París era una fiesta* (1933). Así, Moreno reivindica un espacio –simbolizado en el espacio de la taberna– para «la comunidad de los que no tienen comunidad» (Blanchot 1999) mediante una escritura que, en el deseo de la «bot(ella)» y en la «pulsión alcohólica» que la atraviesan y que aglutinan también esta «comunidad inoperante» (Nancy 2000), acaba deviniendo –nos propone Prieto–, más que una escritura autoficcional, una «heterografía» o una «escritura del ello».

En la misma línea de reflexión sobre los usos de la autoficción para pensar problemáticas colectivas que cruza buena parte de los artículos compilados, concluye el monográfico un trabajo de Iván Gómez sobre el ensayo de Remedios Zafra titulado *El entusiasmo* (2017), donde la escritora cordobesa inventa a Sibila, una doble autoficcional que –más que máscara de la propia autora– funciona como representante «de todos los prosumidores entusiastas»; de cualquier «mujer creadora precarizada» que opere en entornos digitales –ya se llame «Cristina, María [...], Jordi o Manuel, siempre está feminizada», apunta Zafra–. De esta forma, *El entusiasmo* pone una vez más la autoficción al servicio de la reflexión feminista, en este caso sobre las asimétricas condiciones que afectan a las mujeres incluso en un entorno digital que, según defendía la misma Zafra en obras anteriores, favorecería las identidades fluidas y presentaría un mayor potencial para el cambio. Tal es una de las contradicciones o de los puntos ciegos que detecta Gómez al situar el ensayo en relación con el conjunto de su obra –desde *Netianas* (2005) hasta la más reciente *Frágiles* (2021)– y en el contexto de la amplia producción teórica que, en las últimas décadas, se ha dedicado a examinar el impacto que los cambios tecnológicos están acarreado en nuestras formas de vida y subjetividad. Su análisis muestra que Zafra parece obviar las conexiones entre la «extrema visibilidad y la conectividad constantes» de las identidades digitales, que habría celebrado en otras ocasiones, y la precariedad que denuncia en *El entusiasmo*. Una precariedad que no solo caracteriza a estas identidades sino a la posibilidad misma de una acción política colectiva en un mundo «saturado de causas personales» y de las «imágenes individuales» que produce el mismo trabajo creativo de tantas y tantas Sibilas.

Estamos convencidas de que la perspectiva contextual de la autoficción –centrada aquí en sus vínculos con la crítica feminista– permitirá entender

mejor cómo, lejos de construir historias narcisistas (Mora 2013; Alberca 2014), este tipo de obras propone espacios donde inventar nuevas formas de articulación entre el yo y el nosotras y problematiza nociones axiales del discurso artístico –entre ellas y de forma muy particular la propia idea de autoría– a partir de la tensión entre lo referencial y lo ficcional. Ciertamente, los textos autoficcionales coinciden en subrayar la dimensión artificial y fantasmática del sujeto, así como de los materiales con los que este construye su biografía. Lo hacen «poniendo en segundo plano la realidad de los hechos» y «asocia[ndo] de manera crítica y problemática [...] el ‘decir’ y el ‘hacer’» (Richard 2013, 57). De esta manera, si aproximarse a la noción de autor (y específicamente a la noción de autora) también implica hacerlo a los procesos de recepción, entendiéndolos siempre como procesos contextualmente situados, la autoficción producida por mujeres no solo pone en evidencia el valor interlocutivo de toda obra literaria, al desafiar al lector/a e instarlo/a a descubrir las claves de su propia elaboración, sino que evidencia el carácter construido, artificial y fantasmático de los modos en que nuestra cultura ha imaginado la autoría femenina, a la vez que propone otras maneras de decirse escritora situándose, al mismo tiempo, en un horizonte común.

Ana Casas
Universidad de Alcalá

Aina Pérez Fontdevila
Universidad de Alcalá

Editoras

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel. 2014. «De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual». En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas, 149-68. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.
- Amaro, Lorena, y Fernanda Bustamante. [en prensa]. *No somos boom: misoginia literaria y resistencia feminista en la narrativa latinoamericana*.
- Blanchot, Maurice. 1999. *La comunidad inconfesable*, trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Gefen, Alexander. 2021. *L'Idée de littérature: De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris: Corti.

- Gefen, Alexander. 2022. *La Littérature est une affaire politique*. Paris: Editions de l'Observatoire.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. (1979) 1998. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.
- Cruz, Gerardo. 2022. «Performances del yo: estéticas de la inter/transmedialidad autoficcional». Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/28840>.
- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève/Paris: Slatkine Erudition.
- Meizoz, Jérôme. 2011. *La fabrique des singularités: Postures Littéraires II*. Genève/Paris: Slatkine Erudition.
- Mora, Vicente Luis. 2013. *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Nancy, Jean-Luc. (1983). 2000. *La comunidad inoperante*, trad. Juan Manuel Garrido. Santiago: Arces-Lom.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. 2007. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: ZYZ.
- Pérez Fontdevila, Aina, y Meri Torras Francès. 2019. «Hacia una biografía del concepto de autor». En *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, eds. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, 11-51. Madrid: Arco Libros.
- Richard, Annie. 2013. *L'Autofiction et les femmes: un chemin vers l'altruisme?* Paris: L'Harmattan.
- Russ, Joanna. (1983). 2018. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, trad. Gloria Fortún. Madrid: Dos Bigotes.
- Sibilia, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Stanton, Domna C., ed. 1984. *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Mujer y campo literario: la representación de la escritora en los cuentos de Cristina Fernández Cubas

Woman and Literary Field: The Representation of the Female Writer in Cristina Fernández Cubas's Short Fiction

ANA CASAS

Dpto. de Filología, Comunicación y Documentación
Universidad de Alcalá
Trinidad, 3. Alcalá de Henares (Madrid), 28801
ana.casas@uah.es
<https://orcid.org/0000-0003-4792-246x>

RECIBIDO: 4 DE ENERO DE 2024
ACEPTADO: 2 DE FEBRERO DE 2024

Resumen: El propósito de este trabajo es analizar el lugar que Cristina Fernández Cubas ocupa en el campo artístico español. A través del personaje de la escritora, el artículo se centra en las tensiones entre escritura femenina e institución literaria que varios de sus cuentos escenifican. Me apoyo con ese fin en el concepto de «paratopía» («paratopie»), desarrollado por Dominique Maingueneau (2004), el cual alude al lugar paradójico del autor/a con respecto al espacio social, posicionado simultáneamente dentro y fuera de él. La variedad de representaciones paratópicas presentes en los cuentos estudiados revelan una evolución en la autoría de Fernández Cubas, desde sus primeros relatos fantásticos, donde las protagonistas manifiestan «la angustia de la creación» (Planté 2019, 137), hasta los últimos, cuya propuesta antimimética se combina con lo autoficcional, y en los que la autorización de la escritora –legitimada por la institución literaria– es inversamente proporcional a su visibilización en tanto que sujeto mujer.

Palabras clave: Cristina Fernández Cubas. Campo literario. *Paratopía*. Escritura de mujeres. Autoficción.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the place that Cristina Fernández Cubas occupies in the Spanish artistic field. Through the character of the writer, it focuses on the tensions between female writing and literary institution that several of her stories stage. To this end, I rely on the concept of «paratopy» («paratopie»), developed by Dominique Maingueneau (2004), which alludes the author's paradoxical place respect to social space, positioned simultaneously inside and outside of it. The variety of paratopic representations reveals an evolution in the authorship of Fernández Cubas: from her earliest fantastic stories, where the protagonists manifest the «anxiety of creation» (Planté 2019, 137), to the latest ones, where the non-realistic is combined with the autofictional, and the authorization of the writer – legitimized by the literary institution – is inversely proportional to her visibility as a female subject.

Keywords: Cristina Fernández Cubas. Literary Field. *Paratopie*. Women Writing. Autofiction.

* Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto del plan nacional «Pensar lo real: autoficción y discurso crítico» (FFI2017-89870-P).

El propósito de este trabajo es analizar el lugar que Cristina Fernández Cubas ocupa en el campo artístico español, centrándome en el personaje de la escritora, a través del cual se escenifican las tensiones entre escritura femenina e institución literaria, desde los primeros textos contruidos en torno a motivos clásicos de lo fantástico hasta los últimos en los que se produce una mezcla de rasgos no miméticos y rasgos autoficcionales.

Recordemos que Cristina Fernández Cubas irrumpe en la escena literaria en 1980 con un primer libro de relatos, *Mi hermana Elba*, en una época en la que las narradoras españolas empiezan a conquistar un espacio significativo dentro del campo cultural: Mercedes Abad, Paloma Díaz Mas, Laura Freixas, Adelaida García Morales, Almudena Grandes, Marina Mayoral, Rosa Montero, Soledad Puértolas son algunas de ellas. Irrumpe, sin embargo, por los márgenes, gracias a su predilección por el cuento, en detrimento de la novela: una tendencia que, en su caso, se ha mantenido estable a lo largo del tiempo, con solo tres novelas, y además cortas, seis libros de relatos y unas memorias, cuyos capítulos pueden leerse prácticamente como narraciones autónomas.¹ Esto sucede en un momento en el que el cuento comienza a experimentar una suerte de «renacimiento» (Valls 1993), que se irá afianzando a lo largo de esa década y la siguiente, al obtener un importante apoyo editorial, en parte gracias a las antologías de corte historicista, así como las de contenido temático (las hay sobre cuento de terror, erótico, de madres e hijas, etc.).² De igual modo, se institucionalizan premios que promocionan el cuento, se crean festivales, jornadas, se celebran congresos. La crítica, siempre a rebufo de los fenómenos literarios, irá, en consecuencia, concediendo mayor

1. Libros de cuentos: *Mi hermana Elba* (1980), *Los atillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990), *Con Agatha en Estambul* (1994), *Parientes pobres del diablo* (2006) y *La habitación de Nona* (2015); *Todos los cuentos* (2008) recoge su narrativa breve hasta la fecha de publicación. Novelas: *El año de Gracia* (1985), *El columpio* (1995) y, como Fernanda Kubbs, *La puerta entreabierta* (2013). Memorias: *Cosas que ya no existen* (2001). Fernández Cubas también ha publicado una obra dramática (*Hermanas de sangre*, 1998), dos libros infantiles (*Cris y Cros*, 1998; *De mayor quiero ser bruja*, 2014) y una biografía (*Emilia Pardo Bazán*, 2001).

2. Entre las historicistas: *Cuento español de posguerra*, ed. M. Fraille (Madrid: Cátedra, 1986); *El cuento español, 1940-1980*, ed. O. Barrero (Madrid: Castalia, 1989); *Cien años de cuentos (1898-1998): antología del cuento español en castellano*, ed. J. M. Merino (Madrid: Alfaguara, 1998); *Son cuentos: antología del relato breve español, 1975-1993*, ed. F. Valls (Madrid: Espasa Calpe, 1993); *Últimos narradores: antología de la reciente narrativa breve española*, eds. J. González y P. de Miguel (Pamplona: Hierbaola, 1993); *Cuento español contemporáneo*, eds. A. Encinar y A. Percival (Madrid: Cátedra, 1993). Entre las temáticas: por ejemplo, *Cuentos de terror* de VV. AA. (Barcelona: Grijalbo, 1989); *Relatos eróticos escritos por mujeres*, ed. C. Estévez (Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer, 1993); y *Madres e hijas*, ed. L. Freixas (Barcelona: Anagrama, 1993).

atención al relato breve, tanto en su vertiente académica como divulgativa, hasta el punto, en los 2000, de poder «hablar del cuento con naturalidad, sin complejos ni necesidad de compararlo con el resto de géneros» (Encinar 2014, 11).

Sin embargo, llama la atención la escasa presencia de mujeres en muchas de las antologías mencionadas (por ejemplo, en *Son cuentos*, de Fernando Valls, para Austral, solo aparecen seis mujeres frente a diecinueve hombres que desarrollan su labor cuentística entre 1975 y 1993) y lo mismo puede decirse con respecto a la minorización de las escritoras en encuentros, premios, etc. (Encinar/Valcárcel 2012, 11; Touton 2018, 19-29). Hay alguna excepción, como la antología editada por Ymelda Navajo para Alianza, *Doce relatos de mujeres* (1982), en la que se incluyen cuentos de Cristina Fernández Cubas, Clara Janés, Rosa Montero, Soledad Puértolas, Carme Riera, Montserrat Roig, Esther Tusquets, etc., nombres incontestables y que dan fe de la rica actividad literaria que las narradoras estaban llevando a cabo entre finales de los 70 y principios de los 80. En la antología de Ángeles Encinar *Cuento español actual (1992-2012)*, publicada en 2014, el número de narradoras, aun sin llegar a ser paritario, es muy superior al de otras antologías (quince de treinta y ocho autores), debido, en gran medida, a la perspectiva de género que la editora aplica a todos sus trabajos. Esta misma investigadora, en su prólogo de 1995 a la antología *Cuentos de este siglo: 30 narradoras españolas contemporáneas*, insistía, entre las motivaciones del libro, en el hecho de que en las antologías de los 90 «aparecen pocas mujeres [...] y, en honor a la verdad, hay muchas y buenas cultivadoras de la narración breve» (10).

Otro aspecto que me parece digno de ser contemplado con respecto a este primer libro de Cristina Fernández Cubas es su adscripción a lo fantástico. Por esas fechas, como ocurre con el cuento, lo fantástico está empezando a resurgir tras décadas de hegemonía realista (Roas/Casas 2008, 41-52), pudiendo explicar este cambio de paradigma la confluencia de diversos factores. Por un lado, van a coincidir en el tiempo importantes libros de cuentos fantásticos con los que sus autores inician sus trayectorias, luego muy meritorias. Tal es el caso no solo Fernández Cubas, sino también de José María Merino, José Ferrer-Bermejo, Pedro Zarraluki, Ignacio Martínez de Pisón o Laura Freixas. Una tendencia que se acentúa en la década siguiente (y ni qué decir en los dos mil), con más libros, dentro de la órbita de lo fantástico, de los autores ya mencionados, pero también de Carlos Castán, Luis García Jambrina, Javier Marías, Juan José Millás, Pilar Pedraza o Juan Manuel de Prada. Contribuye a ello el cambio

de actitud con respecto al cuento, que ya he mencionado, revelando una evidente sintonía entre las formas de lo fantástico y la brevedad, pues el efecto ominoso, a menudo concentrado en el desenlace, no suele postergarse en exceso; de otro modo correría el riesgo de que su impacto fuera menor al esperado. También influyen la recepción e influencia de los escritores latinoamericanos, como Borges y Cortázar; la recuperación editorial, iniciada en los 60, de la obra de maestros de lo fantástico, como Hoffmann, Poe, Maupassant, Stoker, Kafka o Lovecraft, así como de algunos textos fantásticos españoles del siglo XIX y principios del XX, alentada en gran medida por editoriales que conceden un espacio significativo a lo fantástico y terrorífico, como Martínez Roca, Minotauro, Valdemar o Siruela con sus colecciones «Biblioteca de Babel» (dirigida por Borges) y «El ojo sin párpado». Cabe mencionar también el éxito de algunos escritores anglosajones como Stephen King o Clive Barker; y, por último, el influjo del cine de terror hollywoodiense y, luego, asiático, sobre todo japonés.³

No obstante, como señalan Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (2012, 14), en ese momento todavía son pocas las mujeres que cultivan lo fantástico, especialmente si lo comparamos con lo que sucede ahora, cuando la nómina de autoras de lo insólito se ha ensanchado de manera considerable, llegando a incluir a algunas de nuestras mejores narradoras: Pilar Adón, Ariadna Castellarnau, Aixa de la Cruz, Patricia Esteban Erlés, Ana Martínez Castillo, Julia Otxoa, Care Santos, Gemma Solsona o María Zaragoza, entre otras.

Es posible afirmar, por tanto, que en *Mi hermana Elba* confluyen varios aspectos que deben ser tenidos en cuenta con relación al campo literario de la España de los 80, un campo todavía androcéntrico, con el punto de mira puesto en la novela como género narrativo por excelencia, así como en el realismo como forma de expresión privilegiada: que su autora sea una mujer, que se trate de un libro de cuentos y que el cauce escogido sea el de lo fantástico plantean algunos desafíos importantes a las reglas que organizan el sistema literario de esos años. En este sentido, trataré, a continuación, de dilucidar cómo, con estos mimbres, Cristina Fernández Cubas, y sus propuestas estéticas, pugnan por la visibilidad y la legitimidad dentro de un espacio en el que interactúan muchos actores: el resto de los escritores del momento, las editoriales, los críticos, los lectores, etc. Un proceso que será examinado a la luz de las diversas figuraciones de la escritora y la evolución de este personaje a lo largo del tiempo.

3. Para una descripción más detallada del desarrollo de lo fantástico durante esos años, además de Roas/Casas (2008, 41-52), puede consultarse Roas/Álvarez/García (2017, 195-214).

MODELOS AUTORIALES Y PARATOPÍA

Pero antes de abordar el análisis de los cuentos de Cristina Fernández Cubas donde se escenifican algunas de las tensiones a las que me acabo de referir, quiero detenerme en el marco teórico que guiará el presente trabajo, apoyándome en la intersección entre los estudios autoriales y la reflexión sobre la supuesta autonomía del arte (Bourdieu 1992). Me fijaré en concreto en cómo la ficcionalización del yo revela formas de «ser autor» (y más específicamente de ser autora). Con ese objetivo, tomaré el concepto de «paratopía» («paratopie»), desarrollado por Dominique Maingueneau en *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. La paratopía alude al lugar paradójico que el autor/a ocupa con respecto al espacio social, en la medida en que pertenece a él y no pertenece a él:

L'oeuvre littéraire surgit à travers les tensions du champ proprement littéraire; elle ne peut dire quelque chose du monde qu'en mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l'impossible inscription sociale (dans la société et dans l'espace littéraire) de sa propre énonciation. (Maingueneau 2004, 74)

El alejamiento del escritor es lo que le permite singularizarse del grupo, tener algo que decir sobre él, al tiempo que el grupo lo «autoriza» y legitima como autor. La posición paratópica no es ajena, por lo tanto, a elementos adyacentes, como la función mediadora de terceros (críticos, editores y lectores) o insoslayables fenómenos contemporáneos como el papel de los medios de comunicación o de las tecnologías. La noción de paratopía, como condición tanto de la literatura como del autor, apunta, en fin, a las representaciones colectivas y estereotipadas de la autoría literaria en su conjunto. Maingueneau (2004, 86-87) sintetiza las siguientes variantes: a) las paratopías identitarias, que incluyen las paratopías familiares de los desviados del árbol genealógico (niños abandonados, bastardos, huérfanos), las paratopías sexuales (disidencias de la heteronormatividad) y las paratopías sociales (bohemos y excluidos de cualquier comunidad); b) las paratopías espaciales a través de las formas de retiro (islas, desierto, torre de marfil), el exilio, los viajes, el nomadismo, etc.; c) las paratopías temporales (anacronismos, ucronías, tópico del autor adelantado a su tiempo); y d) las paratopías lingüísticas (extrañamiento de la lengua común o de la lengua literaria, subversión de los géneros, la obra *sui generis*).

De ese modo, la paratopía surge del deseo de los escritores de diferenciarse del resto a la vez que de la necesidad de ser validados en función de una

serie de lugares comunes que los convierten en reconocibles y, en consecuencia, en legitimables en tanto que autores. La paradoja deriva de la necesidad de la literatura de institucionalizarse (a través de premios, antologías, estudios críticos), a la vez que se legitima gracias a sus «francotiradores»: los autores excepcionales que luego se convierten en modelos para otros (Maingueneau 2004, 79). Por ello, las polaridades que, desde el Romanticismo, siguen estructurando las representaciones del artista son, siguiendo a Nathalie Heinich ([2005] 2018, 329), las del artista excéntrico, el artista comprometido y el artista privilegiado o perteneciente a una élite. Sin embargo, y dado que voy a centrarme en las proyecciones autoriales de Cristina Fernández Cubas, cabe preguntarse si las representaciones del artista son tan universales como aparentan ser. Teniendo en cuenta algunas de las escenografías autoriales más conocidas, derivadas de las categorizadas por Heinich (el escritor-maldito, el escritor-santo, el escritor-aristócrata, el escritor-institucional o cortesano), es bastante obvio que las escritoras no acaban de ajustarse a estos modelos. Dicho de otro modo: la autoría, utilizando la expresión de Bourdieu (1998), no es ajena a la «dominación masculina».

En su excelente panorámica titulada de manera muy elocuente «Qué es una autora o qué *no* es un autor», Aina Pérez Fontdevila aborda a propósito los vínculos entre autoría y género en relación justamente con estas representaciones históricas bajo la hipótesis de que «el repertorio de modelos y posturas que puebla el archivo literario» no prevé «su encarnación en femenino» (2019, 26). Por una parte, la autoría supuestamente universal se asocia a todo lo que una mujer en teoría no puede ser:

identificada con los términos negativos de parejas jerárquicas tales como unicidad vs. repetición, producción vs. reproducción, autonomía vs. heteronomía, singularidad vs. comunidad o interioridad vs. corporeidad [...] las representaciones normativas de la autoría se revelan incompatibles con las representaciones normativas del género femenino, que, subsumiendo aquellos términos negativos, sustentan la ficción de un sujeto o de una *posición autor* identificada con los positivos. (Pérez Fontdevila 2019, 27)

Por otra parte, las representaciones de la autoría femenina son demasiado escasas y a menudo insostenibles: «sus leyendas biográficas –sigue diciendo Pérez Fontdevila (2019, 44)– suelen pivotar sobre la soledad, la ausencia de amor, la locura o el suicidio». De ahí que, frente a la «ansiedad hacia la influencia»

que Harold Bloom (1973) destaca con relación a los escritores en su lucha por la singularización y su posicionamiento frente a sus antecesores, Gilbert y Gubar ([1979] 1998) se hagan la siguiente pregunta: «¿dónde “encaja” una mujer escritora en la historia de la literatura abrumadora y esencialmente masculina que Bloom describe?», para concluir que «hemos de responder que una escritora *no* “encaja” en ella. En efecto, a primera vista parece ser anómala, indefinible, alienada, una intrusa estafalaria» (62). La ausencia de referentes inocularía en las escritoras el miedo a no poder crear, por lo que su ansiedad no sería hacia la influencia, sino hacia la autoría: una «ansiedad construida a partir de temores complejos y apenas conscientes hacia esa autoridad que a la artista femenina le parece ser por definición inapropiada para su sexo» (Gilbert/Gubar [1979] 1998, 65).

LOCAS, SUICIDAS

Voy a ocuparme de esta «ansiedad hacia la autoría» con relación a la escritora femenina a partir de las paratopías identitarias de Fernández Cubas, organizadas en torno al motivo fantástico del doble, visibles en los relatos protagonizados por personajes que, con mayor o menor éxito, se dedican a la creación literaria. «Lúnula y Violeta» y «En el hemisferio sur», incluidos en *Mi hermana Elba* (1980) y *Los atillos de Brumal* (1983), respectivamente, emplean el doble, entre otras razones, para abordar esas polaridades que articulan la autoría a las que he aludido más arriba.⁴ Las personalidades escindidas de sus protagonistas expresan una tendencia autodestructiva tanto en Violeta –la escritora en ciernes de «Lúnula y Violeta»–, como en Clara Galván –la escritora de éxito de «En el hemisferio sur»–. En la tradición de las locas suicidas (recordemos a Virginia Woolf, Sylvia Plath, Anne Sexton o Alejandra Pizarnik), ambas mujeres sucumben al impulso creativo, que, como se verá, en Fernández Cubas se identifica con rebeldía y disconformidad frente a lo normativo, incluidas las sujeciones del género.

Gracias a un encuentro fortuito, la solitaria e insegura Violeta conoce a la exuberante Lúnula: de risa estrepitosa, cuerpo enorme y dientes descascari-llados, a ella –al contrario que a Violeta– le resultan indiferentes las miradas

4. Para un análisis de la figura del doble fantástico en ambos relatos, con énfasis en lo psicoanalítico, pueden consultarse, entre otros, Castro (2000, 242-45), Poelen (2005), Rueda (2005), Martín (2006a, 528-32; 2006b), Herrero Cecilia (2007), Gregori (2015, 258-73), López Santos (2013, 319-20).

ajenas, rebelándose, de este modo, contra la corporeidad femenina. Otra serie de azares hacen que Violeta acabe trasladándose a la casa de Lúnula. En un principio, la extroversión de Lúnula y sus fabulosas dotes como narradora oral contrastan con la timidez de Violeta y su inseguridad como escritora. Sin embargo, Lúnula irá fagocitando progresivamente tanto a la amiga como la obra de esta: «A medida que avanzo en la lectura [de mi manuscrito] –dice Violeta– veo que el lápiz [de Lúnula], tímido y respetuoso, ha sido sustituido por una agresiva tinta roja. En algunos puntos apenas puedo reconocer lo que yo había escrito. En otros tal operación es sencillamente imposible: mis párrafos han sido tachados y destruidos» (Fernández Cubas 2008, 33-34). Finalmente, Violeta acaba siendo desplazada a la habitación más angosta de todas, además de tener que asumir las tareas de la casa que al principio su anfitriona realizaba con destreza. La dualidad entre lo doméstico y lo creativo –otro lugar común en las representaciones paratópicas de las autoras– se resuelve de la peor de las maneras para Violeta, pues esta termina abandonando la escritura y muriendo en el zaguán de la casa como un perro que aguarda a su amo, tras esperar en vano el regreso de Lúnula. Su encierro indica, también paratópicamente, el aislamiento tanto metafórico como literal de la escritora. El ambiguo final, en el que se insinúa la inexistencia de las dos mujeres y la presencia en la casa todo el tiempo de una sola persona que respondería a las iniciales V. L., introduce la posibilidad de que todo lo narrado haya sido el fruto del delirio de una mujer cuyos papeles «dispersos, deslavazados» (41) un editor innominado ha decidido ofrecer a los lectores.

El relato «En el hemisferio sur» reitera algunos aspectos ya presentes en «Lúnula y Violeta»: vuelve el motivo del doble, y la amenaza de la locura con relación a la representación paratópica de la autoría, figurado aquí en los personajes de las escritoras Clara Galván y Sonia Kraskowa. Como Violeta, Clara Galván encarna «la ansiedad hacia la autoría» o, como prefiere Planté (2019, 137), «la angustia de la creación». En su caso, vive atormentada por la voz que «[m]e obliga a escribir sin parar, alejando de mi pensamiento cualquier imagen que pueda entorpecer sus órdenes» (Fernández Cubas 2008, 106). Como le confiesa a su editor y amigo de juventud, en los últimos tiempos la voz le dicta demasiado rápido y además tiene acento extranjero. Lo insólito de la situación deriva en algo más amenazador cuando Clara se da cuenta de que una escritora llamada Sonia Kraskowa ha escrito varias novelas en las que se narra por anticipado lo que le sucede a ella: «Todo lo que yo escribo, está escrito ya. Todo lo que yo pienso, lo ha pensado antes alguien por mí.

Quizás yo no sea más que una simple médium... o peor. Una farsante. Una vil y repugnante farsante» (109).

El miedo de Clara expresa la tensión que tradicionalmente ha atravesado la escritura de las mujeres con relación a las dualidades originalidad/copia, autonomía/heteronomía, valor/ausencia de valor (Pérez Fontdevila 2019, 41). Víctima de su propia minorización como autora, Clara Galván proyecta en Sonia Kraskowa su temor a no ser lo suficientemente original, autónoma y valiosa en tanto que escritora. Irónicamente lo hace a través de una voz en el fondo personalísima: aunque la literatura de Kraskowa presenta características que le restan valor a ojos del editor («Nunca he sido aficionado a los *best-sellers*, ni menos aún, a la literatura intimista: en esa mujer coincidían ambos factores» [110]), este acabará admitiendo que «en contra de mis suspicacias, su prosa era excelente» (117).

El desenlace, que insiste en el supuesto enajenamiento de Clara Galván, dividida en dos identidades –al final sabremos que su nombre real es Clara Sonia Galván Kraskowa–, da una vuelta de tuerca al tradicional enfrentamiento de los dobles: el conflicto interior de la escritora –que termina suicidándose con la «ayuda» del falso amigo, después de que este le envíe varios recortes de periódicos en los que se desvela su verdadera identidad– se desplaza a la rivalidad larvada que siempre ha existido entre ella y el editor. Una rivalidad que puede leerse en términos de género (Gregori 2015, 269-73) y que, en el fondo, ha sido el verdadero motor de la escritura de Clara desde aquel día ya lejano en el que sustrajo el relato de su amigo, el mejor de todos los que se presentaban al concurso de la facultad, para acabar proclamándose la vencedora del certamen e iniciar luego una prometedora carrera literaria. Dicha revelación el editor la lee en *Tornado*, la novela póstuma de Sonia Kraskowa, en lo que sería, como advierte Alfons Gregori (2015, 263) en su inteligente análisis, una variante de la historia del cazador cazado.

El fracaso de Violeta y Clara (aunque en el caso de la segunda, su obra, de forma irónica, prevalece más allá de su muerte, consumando además una suerte de venganza contra el editor-rival) apunta a las dificultades en ambas para ser reconocidas por su escritura. En ellas fracasa el «imperativo de originalidad» que todo escritor persigue y que, como recuerda Nathalie Heinich (2000, 176), responde al deseo de singularización.

La escritura de Violeta resulta, en este sentido, indistinguible de la de Lúnula (imposible saber dónde empieza una y acaba la otra), evidenciando además una ausencia de intención artística, pues queda reducida a esos pape-

les «dispersos» y «deslavazados» que he mencionado antes. En el caso de Clara, los mecanismos de desvalorización descansan en la marca de género que incorpora su obra (el editor la califica de «literatura intimista», incapaz de trascender la experiencia subjetiva y tomar el vuelo de la imaginación, algo que con frecuencia se ha reprochado a la escritura de las mujeres), así como en su sometimiento a las leyes del mercado en contra de la supuesta autonomía del verdadero arte (sus libros son *best-sellers*, que reproducen fórmulas preestablecidas y que, por lo tanto, no deben ser considerados obras completamente originales). A ello habría que sumar el dictado, esa voz que le dice lo que debe escribir, restándole autenticidad.

De esta forma, la elección del doble, una figuración monstruosa muy recurrente en toda la obra narrativa de Fernández Cubas a través de la cual indaga en la identidad confusa de los personajes, expresa también el conflicto entre creatividad y feminidad que tradicionalmente ha aquejado a las autoras. El desenlace de ambos cuentos, apuntando a la locura de las escindidas protagonistas, que al final optan por el suicidio, señala la ambivalencia entre lo cotidiano y la creación, difícilmente reconciliable en el caso de las escritoras.

ESCRITURA Y EXCLUSIÓN

Ciertamente, la actividad creativa de las mujeres supone, aun hoy, una desviación de la regla.⁵ Como afirma Christine Planté (2019, 105), «las mujeres escritoras son culpables, no de algo malo en sí, sino de algo malo-para-la-mujer», por lo que devienen –y así se autorrepresentan a menudo– criaturas monstruosas y rebeldes. En este sentido, la conducta aberrante de Violeta y de Clara Galván lleva a ambas al aislamiento y, por último, a su propia aniquilación. En otros casos, sin embargo, la escritura permite afianzar una actitud vital irreverente y transgresora que, aunque no tiene consecuencias completamente negativas, sí aboca al sujeto a ocupar una posición marginal. Es lo que sucede en «Los altillos de Brumal» (del libro homónimo), donde el motivo del doble (de estirpe más masculina que femenina, si nos remontamos a los clásicos, como Stevenson o Poe) se combina con otro claramente femenino: la bruja.

5. Es ocioso insistir en la exigua presencia de las autoras en instituciones de prestigio como la Real Academia o su baja proporción entre los ganadores de certámenes y premios, como el Cervantes, el Nacional o el de la Crítica.

Si bien en un principio nada hace sospechar la verdadera identidad de Adriana, su afición por la cocina recordará en algún punto a otros mágicos menesteres. A pesar de haber estudiado la carrera de Historia no llega a ejercer ninguna profesión relacionada con estos conocimientos. Fallecida su madre justo después de haber obtenido la licenciatura, Adriana cree saldada la deuda con ella, que tanto empeño puso en que realizara estudios universitarios, y se dedica a su auténtica vocación: la cocina. Concretamente a Adriana lo que le divierte es «confeccionar sopas de legumbres sin legumbres o lograr unos aparatosos filetes de pescado a base de arroz hervido y prensado» (Fernández Cubas 2008, 125); también descubrir ingredientes secretos, como los que contiene la mermelada de fresa que se encuentra dentro de una mohosa vasija que alguien le ha hecho llegar desde Brumal, la aldea olvidada donde pasó sus primeros años infantiles: una mermelada en cuya elaboración –está segura de ello– no ha intervenido fruta alguna.

Más adelante sabremos que Adriana posee una identidad reprimida, que en realidad se llama Anairda (Adriana al revés, como su doble, su sombra, su reflejo en el espejo) y que Brumal es un lugar de brujas y aquelarres donde, se insinúa, sus habitantes realizan pócimas mágicas y viven felices al margen de lo establecido. Si la cocina –o la mermelada de fresa sin fresas– metaforiza la actividad literaria (¿la literatura no contiene, en ocasiones, más vida que la propia vida?), en Brumal resuenan los ecos del lugar maldito, ya que, además de significar ‘relativo a las brumas’, quiere decir también, como en su día advirtiera Ana María Morales (2007, 74), ‘perteneciente o relativo al invierno’, lo que permite vincular esta localidad al solsticio de invierno, un «pasaje umbral antonomástico entre un mundo y otro» (Morales 2007, 74-75). No por casualidad el anagrama de Brumal es Umbral.

En el desenlace del cuento, Adriana recobrará su identidad y se reintegrará en el mundo de Brumal, resignificando el arquetipo de la bruja (otra paratopía identitaria: porque qué es la bruja sino una fingidora, una urdidora de tramas), al convertir en positivos algunos de los tópicos recurrentes con respecto a la autoría femenina, como son la falta de decoro y, yendo más lejos, la neurosis y la locura (Russ [1983] 2018, 65-85). Adriana, reconociéndose Anairda, afirma su diferencia y lo hace a través de la escritura. Después de un primer viaje de pesadilla a Brumal (en el que cree haber sido objeto de un secuestro a manos del siniestro párroco de la aldea) y tras pasar a continuación un mes en un hospital psiquiátrico, la protagonista experimenta la vuelta al origen, esencializada en su propio desaliño y en el de su casa, el mismo desor-

den, la misma suciedad, que, en su anterior visita, apreciara en la aldea. Pero si entonces –prisionera aún de la normal social– la sensación fue negativa, ahora el deplorable estado del apartamento, la desnudez de su cuerpo o el pelo enmarañado aparecen como signos de liberación y de autorreconocimiento: Adriana apoya sus pies descalzos «en la tierra húmeda de una maceta» (140), recordando, por fin, cuando era niña y vivía feliz en Brumal.⁶

Este ritual de iniciación de Adriana (Castro 2000, 245) vincula la ausencia de ley a la escritura: «tenía que seguir escribiendo, anotando todo cuanto se me ocurriese, dejando volar la pluma a su placer, silenciando las voces de la razón, esa rémora, censura, obstáculo, que se interponía de continuo entre mi vida y la verdad...» (Fernández Cubas 2008, 140). Solo después renace a su nueva vida. Mientras prepara el viaje definitivo a Brumal, reúne «los papeles que había emborrinado a lo largo de todos esos días» y los mete en un sobre: «Todavía tenía mucho que escribir. Luego, cuando la escritura no bastase, o mi alma hubiera recobrado la paz, rompería las cuartillas en mil pedazos. Sería, sin duda, un instante maravilloso» (140-41).

De este modo, Adriana se reintegra en el mundo de instintos que representa Brumal. Recupera su antiguo nombre y, una vez cruza el umbral, una vez está al otro lado del espejo, elige –como dice en una entrevista Cristina Fernández Cubas– «“el mal” entre comillas» porque «para ella “el mal” es “bien”, es lo deseable, es la otra cara de la moneda» (Beilin 2004, 140). De esta forma, Brumal encarna la imagen paratópica de la huida frente al pensamiento convencional y acrítico que defiende la madre de Adriana. Portadora de los valores hegemónicos (y patriarcales) buscó inocular en la hija los mandatos de la feminidad «contemporánea», animándola a estudiar, tener una profesión y ser independiente; una feminidad, sin embargo, decorosa, prudente, dócil, sumisa, en absoluto creativa. Por eso, antes de abandonar su apartamento, Adriana se dirige a la fotografía de su madre en estos términos:

De poco te sirvió eliminar un sutil personaje de las historias de hadas y prodigios que me contabas de pequeña, porque ese personaje maldito estaba en mí, en tu querida y adorada Adriana, arrancada vilmente de su mundo, obligada a compartir tu mediocridad, privada de una de las caras de la vida a la que tenía acceso por derecho propio. La cara más sabrosa, la incomparable. (Fernández Cubas 2008, 141)

6. Para la importancia de los momentos epifánicos en este y otros relatos de Cristina Fernández Cubas, véase Casas (2012).

Esa cara sabrosa e incomparable es la de la escritura como actividad redentora y subversiva (más cuando hablamos de autoras en femenino), incluso si para su ejercicio Adriana tiene que pagar el precio de la exclusión y resolver la ambivalencia que atormentaba a Violeta y Clara abrazando su otredad e integrándose en una comunidad de *otros* como ella. Solo podemos imaginar, porque no se nos narra, cómo son las miradas que los demás viajeros dirigen a Adriana cuando esta sube al tren sucia, descalza, desmelenada, y se entrega a «dulces sueños recordando que, al mediodía, es ya de noche en Brumal» (142). No hay vuelta atrás. Sumergida en el desorden y el caos, Adriana/Anairda viola las reglas simbólicas que permiten categorizar los diversos elementos de la esfera social (los del género y los de la autoría), escenificando el apartamiento de la escritora con respecto al grupo y el señalamiento de su diferencia.

LA POSTURA AUTORIAL: INTUICIÓN VS RAZÓN

En los ejemplos examinados, se ha podido observar cómo uno de los mecanismos de exclusión de la escritura de las mujeres descansa en la identificación de lo femenino con el segundo término de los binomios razón/cuerpo, espíritu/carne, cultura/naturaleza. A pesar de que lo que escribe Adriana corre el riesgo de acabar ardiendo en la hoguera, su escritura sin pretensiones, confesional, casi terapéutica, está planteando una lucha por la autonomía, ya que su forma de ejercer la autoridad se basa precisamente en habitar los márgenes y en reivindicarlos.

Con respecto a esa tensión entre la auto-autorización y la aceptación social (Eagleton 2005, 2), Adriana se decanta por la primera. De ahí que, mientras escribe, busque silenciar «las voces de la razón», en una defensa sin paliativos del cuerpo, la carne y la naturaleza como formas *otras* de conocimiento (y formas *otras* de escritura).

La reivindicación de lo sensitivo y de lo intuitivo por encima de lo intelectual es una constante en los relatos de Fernández Cubas: el sabor de la mermelada de fresa en «Los altillos de Brumal» lleva a Adriana de vuelta a su infancia; el desacuerdo sobre el perfume Egoïste que tanto agrada a la narradora y tanto disgusta a su marido se convierte para ella en una señal inequívoca de la honda crisis por la que atraviesa el matrimonio en «Con Agatha en Estambul» (*Con Agatha en Estambul*, 1994); la sensación al beber un *dry martini* muy frío despierta en la protagonista de «Parientes pobres del diablo» (*Parientes po-*

bres del diablo, 2005) el recuerdo, dormido hasta ese momento, de su demoníaco parentesco.

La misma elección de lo fantástico busca transgredir un sistema de representación basado en el pensamiento racionalista, pues la irrupción de lo imposible introduce brechas en la visión homogeneizadora del mundo,⁷ especialmente en los cuentos en los que Fernández Cubas –como ocurre en «Los altillos de Brumal», pero también en otros textos como los dos últimos mencionados– no imagina ningún castigo para sus personajes ni permite el restablecimiento del orden vulnerado. En esos casos no triunfan las leyes de uniformidad ni los rebeldes son aniquilados; al contrario, la asunción de su identidad auténtica los redime de una vida sin emoción.

En la pugna entre el bien y el mal, tan estructural en los relatos folclóricos y en los cuentos de hadas, que a menudo revisita y reescribe,⁸ Cristina Fernández Cubas construye una postura de autora⁹ que la sitúa en los límites de la escritura letrada (en sus apariciones públicas es constante el homenaje y reconocimiento a Antonia García Pagés, la mujer que cuidó de ella y de sus hermanas cuando eran niñas, la fabulosa narradora oral que supuso su primer encuentro, el definitivo, con lo literario), y que la sitúa también en los límites de las tradiciones habitualmente denostadas o menos canonizadas, como la literatura de terror, la novela de misterio y de aventuras o las escrituras biográficas y autobiográficas.¹⁰

-
7. Desde este punto de vista, Rosie Jackson (2001, 147) entiende lo fantástico como un «movimiento hacia la no significación, tiende a lo no tético, a todo lo opuesto a la práctica de significación dominante».
 8. Los ejemplos son múltiples, con predilección por la figura de la bruja, presente, como se ha visto, en «Los altillos de Brumal», pero también en otros, como «Hablar con viejas» y «El final de Barbro» –ambos incluidos en *La habitación de Nona* (2015)–, donde se establece un diálogo bastante explícito con «Hansel y Gretel» y «La reina de las nieves», respectivamente.
 9. Cuando hablo de postura me refiero a la toma de posición dentro del campo artístico, tal y como la conceptualiza Jérôme Meizoz (2007, 21), y que contempla aspectos tanto textuales o discursivos como contextuales o de conducta.
 10. En fecha reciente, durante su discurso pronunciado en el acto de investidura de su doctorado Honoris Causa por la Universidad de Alcalá, Cristina Fernández Cubas recordaba de nuevo a la Totó como la increíble narradora que «poseía un inagotable caudal de prodigios y espantos, canciones milagrosas (que solo podían entonarse un día a la semana o, incluso, una vez al año) e historias de amor y venganza que narraba como si hubiera sido testigo presencial de aquellos hechos o quizás –¡quién sabe!– como si simplemente los hubiera protagonizado» (2022, 307-08). El discurso, pronunciado el 14 de diciembre de 2021, revela igualmente su devoción por «El cuervo», «el poema más recitado de Edgar Allan Poe y también el más criticado y controvertido» (308). Otras referencias a sus autores de cabecera pueden encontrarse, por ejemplo, en *El año de Gracia* (Daniel Defoe), «Los altillos de Brumal» (H. P. Lovecraft), «La noche de Jezabel» (Edgar Allan Poe), de *Los altillos de Brumal*, y «Con Agatha en Estambul» (Agatha Christie). Las formas (auto)biográficas las reivindica en *Cosas que ya no existen* y *Emilia Pardo Bazán*.

Si la postura se revela un elemento de singularización fundamental, en la medida en que cada autor busca distanciarse del resto, ocupando un espacio único en la escena artística, no es menos cierto que, de forma paradójica, ello implica igualmente la adhesión a ciertos modelos autoriales, aunque estos se vean modificados o alterados. Fernández Cubas no rehuye la referencia directa, como sucede en «Con Agatha en Estambul», en el que su protagonista –una suerte de escritora por procuración– cree escuchar, confundida con la suya propia, la voz de Agatha Christie, quien muchos años atrás estuvo, como ella ahora, alojada en el hotel Pera Palas de Estambul tras un ataque de celos provocado por su primer marido. Se establece así un evidente paralelismo entre aquella situación y la que en el presente vive la narradora, cuya relación de pareja –aparentemente feliz– se verá perturbada con la aparición de la bella Flora. El lenguaje verbal y no verbal de los implicados en el triángulo, las intenciones inconfesadas de la rival, los deseos reprimidos del marido, son interpretados por la perspicaz (u obsesiva) narradora, quien, imbuida del espíritu de Agatha Christie, buscará descifrar los signos, como si de una novela de misterio se tratara (podría escribir, piensa, un relato que llevara por título *El perfil de Flora Smart* o tal vez *Flora Perkins o El enigma de un rostro*).¹¹ También la propia trama va adoptando los rasgos de una novela a la manera de Christie, pues, a medida que avanza la historia, esta se va llenando de encuentros casuales con excéntricos personajes y recorridos diversos por fascinantes lugares de Estambul, convertida, con ayuda de la niebla, en «un escenario de sombras» que, al menos en la narradora, provoca una «sensación de irrealidad» (Fernández Cubas 2008, 342-43).

Como pasaba en «Los altillos de Brumal», solo silenciando las voces de la razón y conectando con lo que se intuye o se presiente pueden surgir esas otras formas de conocimiento a través de las cuales emerge una verdad que, durante largo tiempo, ha permanecido oculta. La bronca entre la pareja y su posterior ruptura a causa de las sospechas de la narradora (para el marido son celos infundados) hace que, tras quince años de matrimonio, salgan por fin a la superficie «antiguas historias, viejas reyertas, episodios olvidados» (2008, 370), lo que permite a la protagonista clausurar esa etapa de su vida y sentir cómo se abre ante ella la promesa de una existencia renovada.

El ejemplo de Agatha Christie no proviene únicamente de sus novelas –que la narradora ha leído con fruición sobre todo durante su infancia–, sino

11. Abundan expresiones del tipo: «me parecía comprender», «me esforzaba por reconstruir», «me atrevía a adivinar», entre otras (Fernández Cubas 2008, 352-53).

también de su biografía personal. El misterio en torno a su estancia en el Pera Palas aquel lejano 1926, cuando durante diez días «el mundo la dio por muerta y en los que posiblemente la autora perdiera la razón o sufriera [...] un agudo ataque de amnesia», bien pudieron ser «una astuta estratagema para llamar la atención –de su marido fundamentalmente– y evitar lo que en aquellos momentos se le presentaba como una catástrofe. La separación» (348). No hay muchos datos al respecto, ya que, en su autobiografía, escrita entre 1950 y 1965, Agatha Christie apenas se detiene en ese episodio. Podría ser –especula la narradora– que el tiempo hubiera puesto las cosas en su sitio y que aquella dramática situación hubiera perdido importancia años después a ojos de la escritora, casada con su segundo marido, un arqueólogo bastante más joven que ella y con el que, todo parece indicarlo, fue muy feliz.

Desde la afinidad con Agatha Christie, y volviendo a las reflexiones de Gilbert y Gubar sobre las escritoras, se podría concluir que estas no manifiestan la ansiedad hacia la influencia del mismo modo que lo hacen los escritores cuando tratan de singularizarse con respecto a sus antecesores. Dado que la tradición literaria resulta esencialmente masculina, el miedo de las mujeres a no poder crear –como expresan los cuentos de la primera etapa de Fernández Cubas– podría deberse en parte a la ausencia de referentes femeninos. En este sentido, la búsqueda de precursoras no tendría como fin *matar a la madre*, sino todo lo contrario: probar mediante el ejemplo que «es posible una revuelta contra la autoridad literaria patriarcal», legitimando, así, la propia insumisión ([1979] 1998, 64).

En el avión, de vuelta a Barcelona cuatro días antes de lo previsto, la narradora de «Con Agatha en Estambul» se dirige en estos términos a su doble británica:

¿Por qué hice mías sus angustias [las de Agatha], el momento en que el mundo se le vino abajo, quién sabe qué locuras cometió y de cuyo secreto el hotel aseguraba poseer la clave? [...] [M]e preocupaba esa complicidad establecida a través de la puerta cerrada. Una comunión hermosa, no había duda. Aunque por mi parte, ¿no se trataba de un presagio? ¿De un deseo oculto de adelantar acontecimientos? Ella, Agatha, había asumido ya lo que, desde la madurez, no era más que un bache, un feliz paso en falso que le conducía paradójicamente a una felicidad impensada. (Fernández Cubas 2008, 373-74)

«Complicidad», «comunión» definen la relación entre ambas. Agatha Christie ofrece, en efecto, una importante enseñanza: si su obra procuró muchas

horas de felicidad en quien fuera su ávida lectora, su vida también es un ejemplo de resiliencia, superación y rebeldía. Las últimas palabras de esa voz que interpela a la protagonista son precisamente: «La vida no es más que una aventura. Asume los hechos. Asúmeme. Y empieza a vivir» (376). Vivir y escribir como actividades no incompatibles, sino perfectamente combinables. Christie encarna el desafío de lo normativo en el terreno social (la separación matrimonial y su posterior unión con un hombre mucho menor que ella), así como en el artístico, al convertirse en una escritora prolífica y de enorme éxito que siempre escribió lo que le vino en gana (a pesar de que, por ello mismo, nunca llegara a formar parte del parnaso de los grandes autores).

FILIACIONES ESPURIAS

Esta idea de la escritura como un lugar feliz al que es posible acceder gracias al ejemplo de otros (y de otras) está implícita en las paratopías identitarias (esencialmente familiares y sociales) que recorren los cuentos de Cristina Fernández Cubas. Se combinan a menudo con las paratopías espaciales encarnadas por esos lugares en los que, como Brumal o la exotizada Estambul, se difuminan los límites entre lo real y lo imaginado. En consecuencia, la construcción de la postura radica en la evidente sintonía con las formas antimiméticas y con la identificación por parte de las escritoras que protagonizan estos relatos (y de la imagen autorial que de ellas se desprende) con personajes marginados, huérfanos o extravagantes.

La comunidad de los que no tienen comunidad, decíamos con respecto a «Los altillos de Brumal» para referirnos a los artistas, o, dicho de otro modo, el problema de la filiación (especialmente acuciante en el caso de las autoras) sigue planteándose en los cuentos que Fernández Cubas escribe en la década de los 2000, y que incorporan una mayor autorreflexividad: aunque permanece innominada, la narradora de «Parientes pobres del diablo» es, como la propia Fernández Cubas en esa época, una escritora de cincuenta y tantos años que vive en Barcelona y que, a menudo, viaja por trabajo. Durante uno de esos viajes, conoce a Claudio en México D.F. al confundirlo con su hermano mayor, a la sazón un antiguo compañero de la Facultad de Derecho (otro dato extraído de la biografía de Fernández Cubas, que cursó esos estudios). A medida que la amistad entre ambos se afianza, Claudio ejerce cada vez más un extraño influjo sobre la narradora, quien se compromete a transcribir su teoría acerca de los parientes pobres del diablo, sobre los que el joven está elabo-

rando una estrambótica tesis. Se trata de demonios de segunda o tercera categoría, que en su día fueron expulsados del infierno por no ser suficientemente malvados y no estar a la altura de sus congéneres. Pertenecen a esa estirpe de intrusos e inadaptados que tanto abundan en la narrativa de Fernández Cubas, atrapados en una existencia inauténtica y solitaria: «su destino es el mal y aunque es cierto que ese mal torpón, el único que son capaces de practicar, allá, en su casa, sería motivo de desprecio o burla, aquí todavía resulta efectivo» (Fernández Cubas 2008, 428-29). Son, en definitiva, más inteligentes que los demás, más seductores, con mayor encanto, pero viven aquejados de un profundo sentimiento de orfandad difícilmente mitigable, que no se calma ni siquiera uniéndose entre ellos, ya que su angustia vital aumenta en el contacto con sus semejantes.

Cuando tiempo más tarde la narradora conozca la muerte de Claudio –las pruebas apuntan a un suicidio–, empezará a atar cabos (un tipo brillante, pero sin oficio ni beneficio, sin otra ocupación que viajar y gastar indolentemente el dinero, siempre como hastiado, aburrido) hasta asumir su verdadera identidad. Para ella resulta obvio que Claudio, al descubrir su filiación, ha decidido regresar a su casa, con todo lo que ello implica: «Abandonaba una vida de privilegio y se convertía en rémora, en obstáculo, en lastre. Cambiaba brillantez por torpeza, admiración por burla, facilidad por esfuerzo. Claudio, en fin, elegía voluntariamente su destino. El reino de la sagacidad, la rapidez, la inteligencia. Y también su lugar. Un puesto miserable entre los últimos de la clase» (448). Dicha elección pone de manifiesto la valentía de Claudio, similar a la de Adriana, cuando, tras maldecir la fotografía de su difunta madre, emprende el viaje definitivo a Brumal. Aquí, además, el ejemplo de Claudio cunde en la propia narradora, quien, siguiendo las instrucciones de su amigo en la carta de despedida que le dejó, se instala en la terraza de un bar y pide un *dry martini* muy frío, como los que solía tomar él. Es entonces cuando se produce la revelación: ella también es un pariente pobre del diablo, pues en ese momento, «en una inverosímil inversión de fechas y recuerdos, entendí finalmente la razón por la que nunca, ni siquiera de pequeña, sintiera el menor asomo de temor ante la palabra “infierno”» (448).

En este relato, Cristina Fernández Cubas resignifica algunas escenografías tópicas de la autoría literaria de raigambre romántica, como son las del genio creador, bohemio, y el escritor maldito (Díaz 2007), de impronta masculina, combinándolas con las locas suicidas que ya conocemos. Aquí los parientes pobres del diablo (embaucadores, maestros en el arte de contar) insi-

núan una figura autorial que, alejada de toda solemnidad, asume su lugar entre los últimos de la fila. Como estos personajes que ignoran lo que les sucede y no guardan recuerdos de su origen, el escritor/la escritora experimenta un vacío que solo es capaz de llenar refugiándose en la casa (el infierno) de la escritura. No obstante, el malditismo de Claudio (y por extensión de la narradora del relato), su suicidio, tiene un significado distinto al de Violeta o Clara Galván. No es tanto la señal de un fracaso (cómo ser escritora en unas condiciones apenas tolerables), como la posibilidad de tomar de control sobre uno mismo o una misma. Una forma, en definitiva, de reafirmarse en lo personal y en lo literario reconociéndose heredera de una tradición.

LA (IN)VISIBILIDAD DE LA ESCRITORA

Tienen que pasar casi diez años entre «Parientes pobres del diablo», del libro homónimo publicado en 2006, y los relatos contenidos en *La habitación de Nona* (2015). Entre tanto un largo silencio que apenas logra alterar la edición de *Todos los cuentos*, en 2008, y la publicación de dos textos inéditos: la novela juvenil *La puerta entreabierta* (2013), bajo el pseudónimo de Fernanda Kubbs, y el libro infantil *De mayor quiero ser bruja* (2014). La aparente ligereza de estos dos últimos relatos, en particular la novela corta en la que la autora hace acto de presencia semi-enmascarada gracias a su *nom de plume*, fue, precisamente, lo que le permitió salir del bloqueo creativo tras la muerte de su marido en 2007, como ha contado ella misma en varias ocasiones (en Castilla 2013).

Desde sus inicios la obra de Fernández Cubas se ha granjeado el favor del público –guardando la correspondiente proporcionalidad, pues los lectores de narrativa breve en España son una minoría– y, de manera muy notable, el de la crítica y la academia, un reconocimiento que se hace patente sobre todo a partir de 2001: *Cosas que ya no existen* ganó el Premio NH de cuentos; *Parientes pobres del diablo*, el Setenil; y *Todos los cuentos*, el Cálamo, el Ciudad de Barcelona y el Salambó, entre otros premios algo menores. Es *La habitación de Nona*, sin embargo, el libro que, hasta la fecha, ha obtenido los galardones más prestigiosos, al haber sido merecedor del Premio Nacional, el Dulce Chacón de Narrativa y el Premio de la Crítica. En paralelo, se han ido sucediendo los trabajos críticos (artículos, libros) y tesis doctorales sobre su obra; sus textos han sido antologados con frecuencia, traducidos a varios idiomas, incluidos en programas de estudio de las enseñanzas medias y uni-

versitarias.¹² De igual modo, la autora ha ido multiplicando su presencia en jurados de premios literarios nacionales e internacionales, lecturas, conferencias, encuentros científicos, etc. Desde 2021 es Doctora Honoris Causa por la Universidad de Alcalá y el año 2023 obtuvo el Premio Nacional de las Letras Españolas, seguramente el premio más importante otorgado a un autor español, después del Cervantes. Podemos decir, por tanto, que estamos ante una escritora consagrada: *visible*.¹³

En este punto, valdría la pena plantear el contraste entre los primeros cuentos a los que ya me he referido (sin perder de vista los de finales de los 90 y principios de los 2000) con las últimas narraciones incluidas en *La habitación de Nona*. Son «Interno con figura» y «La nueva vida».

Protagonizan ambos cuentos mujeres escritoras cuyas características las aproximan a la autora empírica: viven en Barcelona, aunque en las dos historias se encuentran en Madrid por compromisos derivados de su profesión, tienen la misma edad y comparten algunos datos biográficos: la viudez en el caso de la protagonista de «La nueva vida», pero también ciertas costumbres (alojarse siempre en el mismo hotel cuando se está en Madrid o la preferencia por las exposiciones de la Fundación Mapfre). «Interno con figura» combina lo autoficcional con lo metaliterario cuando la narradora afirma que la niña del cuadro que la tiene fascinada –cuyo título es precisamente «Interno con figura»– «[m]e recuerda a un personaje de un cuento que escribí hace poco y al que llamé Nona» (2015, 60), en clara referencia al relato «La habitación de Nona» que, además, da nombre al libro que contiene ambas narraciones. Constituyen, en ese sentido, dos de esos pocos ejemplos de autoficción verdaderamente fantástica, en la que se combinan rasgos de la persona real y de la vida ordinaria junto con elementos imposibles que no solo transgreden las leyes que organizan el mundo representado, idéntico al nuestro, sino que des-

12. Entre los libros (monografías y libros colectivos) que se ocupan de la obra de Cristina Fernández Cubas, destacan los de Folkart (2002), Glenn/Pérez (2005a), Andres-Suárez/Casas (2007), DiFrancesco (2008), Suárez Hernán (2018). Entre las tesis doctorales, la ya citada de Martín (2006a) y las de Goldberg-Esteba (2007) y Reyes (2015). Un vistazo a todos estos trabajos indica que ha sido la crítica extranjera, especialmente la anglosajona, la que ha mostrado antes un decidido interés por la obra de Fernández Cubas. Lo mismo sucede con los planes de estudio de las universidades españolas, menos proclives que las de otras latitudes a enseñar Literatura actual y prestar atención a la escritura de las mujeres. Hay que decir que *Mi hermana Elba* y *Los altillos de Brumal* fueron lectura obligatoria para la PAU (la selectividad catalana) entre 2017 y 2019.

13. Como advierte José-Luis Díaz (2016, 157), a partir del Romanticismo los escritores tratan de «adoptar una postura, no tanto para escribir como para hacerse ver, para señalarse, esto es, para existir en el campo de la literatura».

baratan la factualidad que en un primer momento el lector, algo ingenuamente, podría estar atribuyendo a la obra (Licata 2021).¹⁴

Trataré de razonar a continuación cómo ambos textos se distancian de los primeros gracias a articular una poética de la mirada con relación a la representación paratópica de la autoría femenina. Las dos mujeres protagonistas son escritoras de renombre (aunque en los dos cuentos permanezcan innominadas) que, curiosamente, se mantienen en un segundo plano; no son agentes de la acción, como sí sucede con los personajes de «Lúnula y Violeta» o «Los atillos de Brumal». Prefieren mirar, ver lo que les sucede a otros. La narradora de «Interno con figura» explica su atracción por el cuadro de Ceccioni, incluido en la colección «Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia» que, en esos momentos, se exhibe en la Fundación Mapfre. Intrigada por su composición, dedica varios párrafos a describirlo y a hacer partícipe al lector de sus enigmas. El misterio del cuadro que la narradora no es capaz de desentrañar (¿por qué la niña va vestida de negro?, ¿está de luto, es una hospiciaria?, ¿por qué está acurrucada detrás de la cama?, ¿qué lleva en el regazo? ¿un hatillo, una labor?, ¿por qué está entreabierta la puerta de la habitación?, ¿hay alguien al otro lado?) se acrecienta cuando un grupo de escolares, acompañados por una monitora, empieza a lanzar preguntas con relación a la imagen. La monitora dirige una leve sonrisa a la escritora, y esta se acerca al grupo discretamente, pues siente «auténtica curiosidad por saber lo que les sugiere el cuadro» (2015, 62).

De este modo, el cuento plantea una interesante reflexión en torno a la recepción y la creación literarias como actividades que resultan indisociables. El relato que va componiendo sobre todo una de las escolares, cuyo parecido con la niña de la pintura no pasa desapercibido a la narradora y que afirma que la joven del cuadro se esconde de sus propios padres porque estos la quieren matar, se convierte en un estímulo para la imaginación de la escritora, que parece experimentar aquella emoción infantil provocada por el relato oral cuan-

14. En Casas (2015) se desgranar las razones de dicha dificultad combinatoria, siendo la principal la naturaleza eminentemente paródica de la autoficción. En consecuencia, los elementos disruptivos que emplea son altamente desreferencializadores (la metalepsis, la *mise en abyme*, el uso de las diversas formas del humor). Como anota David Roas (2011, 152) a propósito de la literatura posmoderna en general, al lector se le pide, en esta clase de obras, que realice «una lectura consciente de la modalidad paródica del texto que colabora tanto en la verosimilización de lo narrado (el texto reconoce explícitamente su carácter artificial) como en el borrado –no problemático– de los límites entre realidad y ficción». Una no problematización que hace difícil la existencia de una autoficción auténticamente fantástica, en la que la presencia del autor en la obra –su figuración– funcione como un elemento de anclaje referencial y no –como, de hecho, sucede muchas veces– como el ejemplo más elocuente de artificiosidad.

do este se convierte en una experiencia colectiva («nuestro silencio los engulle. *Nuestro* silencio. Hace rato que me siento parte del grupo» [65]). Una emoción que, trasladándola a la literatura escrita, es muy parecida a la que puede sentir cualquier lector al leer un buen relato.¹⁵

El accidente de tráfico a la salida de la Fundación Mapfre, que casi se salda con el atropello de uno de los niños del grupo, y la expresión de espanto de la niña –descrita ahora como «una Caperucita desvalida», pues va ataviada con un impermeable rojo– reafirman en la narradora su convicción de que esta guarda un secreto y que su vida, efectivamente, corre peligro. Con la llegada del Samur, la narradora intenta intervenir, abandonando su papel de observadora: «Intento hablar. Informar de que no solo el niño necesita cuidados. Una de sus compañeras está sufriendo un *shock*; miren cómo tiembla. Pero no llevo más allá del obligado “Por favor...” Me instan, como al resto de los curiosos, a romper el corro. A largarme» (69-70). Piensa entonces en denunciar el caso ante la policía, pero enseguida se imagina a sí misma de esta guisa: «Puedo empezar presentándome. “Buenos días. Soy escritora. Mi nombre es...”. Pero ni siquiera en la imaginación logro librarme del ridículo. Una loca que se hace pasar por escritora. O una escritora loca, qué más da» (70-71). De nuevo la sombra de la locura se cierne sobre la autoría femenina, aunque, como se verá, en esta ocasión las consecuencias derivadas de dicha asociación no resultan demasiado dramáticas.

La narración también retoma el motivo del doble y la ambigüedad fantástica. La niña del cuento se mira en la niña del cuadro como si este fuera un espejo: «De repente aprecio una simbiosis entre las dos niñas. La cría que tengo al lado y la inquietante figura vestida de negro. Una fusión o una semejanza que va más allá de lo físico» (66). Contrariamente a lo que ocurriría en otros cuentos como «Lúnula y Violeta» o «En el hemisferio sur» –que se inclinaban por el doble subjetivo o interior, en la medida en que un cuerpo se escindía en dos personalidades distintas–, en «Interno con figura» puede hablarse, en cambio, de doble objetivo o exterior, utilizando la tipología de Juan Herrero Cecilia (2011). El juego de los dobles dota de espesor metaliterario al relato, paradójicamente, plagado de elementos referenciales, empezando por la identificación sugerida entre la narradora y la autora real, y siguiendo con los espacios: entre los más significativos, la Fundación Mapfre, en la que, del 12

15. En este elogio del suspense es posible observar un homenaje, de nuevo, a Agatha Christie (Núñez de la Fuente 2019, 183).

de septiembre de 2013 al 5 de enero de 2014, pudo verse la exposición sobre los Macchiaioli, o la comisaría de policía situada en la calle Huertas, al lado de la calle Moratín, como se indica en el cuento. Se trata de un juego que invita a la *mise en abyme*: los lectores leen la historia de una escritora (tercera figura) que observa a una niña (segunda figura) que observa al personaje de un cuadro (primera figura). Nosotros, los lectores, también estamos abocados a «ver», «observar», «mirar», como hacen los personajes y, como ellos, tratamos de decodificar los signos, descubrir el misterio que oculta la historia que se desarrolla a través de los diversos niveles de ficción.

Esta dimensión autorreferencial se ve potenciada por el uso de la metalepsis. Después de elucubrar con distintos escenarios (la conversación con un agente incrédulo; otra conversación esta vez con un policía que ha leído sus libros y la conoce como escritora), siempre con idénticos resultados, la narradora dirige sus pasos hacia el hotel, en cuyo camino cree atisbar enfrente de una comisaría de policía a dos agentes muy parecidos a aquellos que ha dibujado en su imaginación:

será una ilusión de los sentidos, pero desde aquí, desde la distancia en la que me encuentro, me resultan curiosamente familiares. Uno es alto, arrogante, orgulloso de unos músculos hechos de horas de machacarse en un gimnasio. El otro, en cambio, menudo y sonriente, tiene todo el aspecto de aguardar a que acabe su jornada laboral para ponerse a leer como un poseso. (Fernández Cubas 2015, 75)

La narradora alcanza a coger su tren de vuelta a Barcelona y, cómodamente sentada en su asiento, hace lo que único que no es «inútil y ridículo»: escribir el cuento que acabamos de leer. La escena recuerda las últimas líneas de «Los atillos de Brumal» (Adriana/Anairda también se sube a un tren), pero lo que ahí apuntaba a la exclusión y la alteridad como rasgos caracterizadores de la escritora, aquí plantea la inscripción de esta en el orden social: con alguna disonancia, sí, pero sin mayores estridencias.

En el tiempo que separa los primeros cuentos de este último ha tenido lugar un largo proceso de visibilización de la autoría en Cristina Fernández Cubas. Sin embargo, este ha ido en paralelo a otros procesos de invisibilización relacionados con el género, la edad e incluso el estado civil (en una combinación imposible de obviar). Por ello me parece central la presencia de la mirada que, en mi opinión, estructura «Interno con figura», ya que, desde el principio, la escritora protagonista oscila entre ver y ser vista (o no ser vista).

Primero está sola; luego se une al grupo de los escolares sin que nadie repare en su presencia; después del accidente, trata de hablar con los sanitarios del Samur, pero estos la interrumpen y le piden que abandone el lugar; ni siquiera llega a ir a la comisaría, «vencida de antemano» (72), segura de que nadie tomaría en serio su historia. Se podría decir que el reconocimiento del que goza como escritora (está en Madrid porque ha sido invitada a impartir un taller, asumimos que gracias a su prestigio literario) va parejo a su invisibilización en tanto que sujeto mujer.

«La nueva vida» explora este aspecto de una forma todavía más explícita. Viuda desde hace ocho meses, la protagonista se instala en un apartamento-hotel desde cuyo ventanal a Gran Vía «contemplaba fascinada la animación de la calle como si asistiera a la proyección de una película muda de alto presupuesto» (121-22). El día es espléndido y, cuando se decide a salir a pasear, no solo se siente «una figurante» de esa película (123), sino que fantasea con la posibilidad de que alguien la esté observando desde una de las ventanas de alguno de los edificios. Su anonimato, del que en cierto modo parece disfrutar por la libertad que lleva implícita, se ve alterado cuando se produce el encuentro con el marido recientemente fallecido. Su aspecto es el que tenía con veinte años, al inicio de su relación. Aunque al principio piensa que se trata de un sueño o un delirio, acaba por rendirse a la evidencia: lo sigue por Gran Vía, ve cómo compra una cajetilla de tabaco en un quiosco y, para no ser descubierta, se esconde unos minutos en un portal. En ese momento se produce la segunda alteración fantástica del tiempo (Roas 2019), pues ya no se trata solo del marido; ella también vuelve a ser la joven del pasado. Significativamente, el primer indicio es que deja de sentirse como «una figurante más, una mujer contratada para hacer bulto»; al contrario, se convierte en objeto de insistentes miradas, algo que no acaba de encajar con su vivencia de mujer madura:

Ya no era tan joven, hacía tiempo que había franqueado las puertas de la tan traída y llevada invisibilidad; tiempo en que podía moverse a sus anchas sin que nadie le prestara atención. Y sin embargo ahora, cuando más necesitaba de su indefinición o anonimato, se descubría diana de comentarios, observaciones, olvidados piropos, propuestas descaradas... (Fernández Cubas 2015, 126)

El cristal de un escaparate le revela su nueva apariencia, cuya descripción explica la reacción de los hombres con los que se ha ido cruzando: «Llevaba una falda muy corta, el cabello suelto, largo. Una melena de cabello castaño, brillante.

Se encontró guapa. Muy guapa» (2015, 127). Tal vez, piensa, se halla dentro de un «sueño ajeno», en el que «[e]l hombre amado, estuviera donde estuviera, la estaba soñando, y ahora ella le tomaba prestada la mirada. Así debía de verla Él en los tiempos en los que se conocieron» (127). Como advierte lúcidamente Jessica Folkart (2022, 378) en su análisis de este relato desde el punto de vista del duelo, «[n]o longer, marginalized, invisible widow, she is, suddenly, seen».

En términos generales, la vuelta al pasado implica un retorno de lo vital (al principio del cuento el tiempo de la viudez se describe como tiempo suspendido, en el que la protagonista no puede escribir, ni leer, ni tiene ganas de cocinar, de ir al cine o al teatro). Regresa ahora la pasión juvenil, la felicidad e inconsciencia de los veinte años, cuando todo está por hacer. El encuentro emocionado con Tete Poch, el amigo de juventud también muerto en el presente, con el que la pareja ha quedado en un bar, trae a su memoria el recuerdo de aquel día, en el que los tres amigos llegaron a Madrid desde Barcelona para que ella hiciera sus exámenes de periodismo y luego marcharon a Segovia a pasar un par de días.

Durante toda la escena, apenas habla, presa de una intensa agitación. Las lágrimas que no puede contener hacen que se le corra el rímel y, con esa excusa, se dirige al servicio. Entonces se rompe el encanto, pues, cuando regresa a la sala del bar, los dos jóvenes han desaparecido y ella vuelve a ser una mujer de sesenta y tanto años, percibida, socialmente, como tal:

Una chica muy joven le ofreció su asiento: «¿Se encuentra bien, señora?». Ella negó con la cabeza. «Parece desorientada», dijo el camarero. «Hace rato que ha entrado... Y se ha dirigido directamente a los servicios». La chica le habló de nuevo suavemente, alto y muy despacio, como si fuera extranjera y le costara entender: «¿Sabe dónde vive? ¿Quiere que llamemos a un taxi?». (Fernández Cubas 2015, 132)

El espejo de mano le devuelve su rostro del presente, mientras oye a lo lejos las voces de los curiosos. En este breve espacio de tiempo en el que ha vivido en el pasado, y aunque ha vuelto a ser «visible» por su juventud y belleza, su pasividad indica que, en realidad, no ha abandonado el papel de observadora en ningún momento.¹⁶

16. Hasta en dos ocasiones el marido le pregunta por sus silencios: «¿Qué te ocurre? No has hablado en toda la mañana», y, más tarde, «A ti te pasa algo... ¿o es que estás preocupada por el examen?» (Fernández Cubas 2015, 128-29).

A la imposibilidad de sumergirse plenamente en un tiempo ya clausurado se une el hecho de que, pese a haber recuperado momentáneamente su apariencia juvenil, ella ya no es aquella muchacha. Por eso, de vuelta al hotel, sentada, cómo no, frente a un espejo,¹⁷ a través del cual observa su rostro cansado, acepta que el pasado está bien donde está y que no hay manera de regresar a él: de intentarlo, no sería más que una «ladrona», una «aguafiestas», una «entrometida» (134). Sin embargo, si volvemos al inicio del cuento, veremos que, como sucede en «Interno con figura», es posible que, durante todo este tiempo, hayamos estado leyendo el relato de la escritora, que, tras su proceso de duelo, ha sido capaz de superar su parálisis creativa. En las primeras líneas del relato se cuenta cómo esta, después de la contrariedad inicial al no poder alojarse en el hotel de siempre, siente una especial conexión con el espacio: «Por un momento le pareció que aquel sí era su hotel de toda la vida. Y sintió lo que hacía tiempo había perdido. Ganas de leer, de escribir, de convertir la mesa-tocador adosada a la pared en su mesa de trabajo...» (122). Esa mesa-tocador, con un espejo enfrente, donde se sienta y se observa introspectivamente al final de la narración, tal vez haya sido convertida, en efecto, en esa mesa de trabajo en la que escribir el cuento que acabamos de leer. El uso de la tercera persona sugeriría dicha oscilación entre ver y ser vista, e indicaría, como apunta Folkart (2022, 376), «the difference and dissonance between vision and voice, life and text, and enact the almost-the-same-but-not-quite duality that characterizes Cristina Fernández Cubas's work», en una nueva representación paratópica de la escritora, a través de la cual esta buscaría tomar el control sobre su propio relato en tanto que sujeto narrativo que observa y se observa a la vez.

CONCLUSIÓN

Treinta y cinco años después de haber publicado su primer libro de cuentos, Cristina Fernández Cubas sigue ahondando en la tensión entre la felicidad de la escritura y la sospecha que se cierne sobre quien escribe, especialmente si quien escribe es una mujer. Los relatos que he examinado aquí

17. No hace falta insistir en la recurrencia de los espejos. Como sucede con el motivo del doble, el espejo avoca la búsqueda de los personajes con respecto a su propia identidad, en un mundo que les resulta confuso e incomprensible (Glenn/Pérez 2005b, 12). DiFrancesco (2008, 92-112) lleva a cabo una interpretación psicoanalítica de este objeto. Aunque se centra en «Los altillos de Brumal», sus conclusiones pueden extrapolarse a otros relatos de Fernández Cubas.

presentan una considerable variedad de escenificaciones de la autoría desde las que evaluar el lugar de la escritora en el campo cultural y su lucha por la visibilidad. Víctimas de múltiples operaciones de desautorización, en las que participan críticos, editores y hasta lectores, las escritoras de Fernández Cubas observan cómo determinados discursos no literarios tratan de superponerse a sus obras. Es el lápiz rojo de Lúnula reescribiendo el texto de Violeta o la intervención del editor en ese mismo relato, poniendo en entredicho la existencia de los dobles; también la de aquel otro editor que, corroído por la envidia, busca usurpar la fama de Clara Galván. Es todo un sistema infravalorando a las escritoras por diletantes o, todo lo contrario, por ser demasiado exitosas; descartando determinados géneros (diarios, cartas), a los que se supone «carentes de intención artística o de verdadera *invención*» (Pérez Fontdevila 2019, 39). No es extraño que, adecuadamente disciplinadas, algunas de ellas acaben enloqueciendo o suicidándose, aunque tampoco es menos cierto que, a menudo, dichos actos de autoaniquilación acaban convirtiéndose en una suerte de venganza última o acto de reafirmación, como sucede con la novela *Tornado*, en la que Clara Galván humilla al amigo-editor, o con el deseado aislamiento de Adriana cuando decide regresar a Brumal.

La angustia de la creación implica en determinados casos la huida de la obra (Planté 2019, 133). Papeles desordenados, con tachones, tesis y diarios que arden en la hoguera o que están destinados a ser destruidos, evocan la difícil relación entre autoría y texto, aunque también insinúan que la ganancia no reside únicamente en la validación exterior, sino en el placer y el (auto)conocimiento que la escritura proporciona a aquellos y aquellas que la practican; reside de igual modo en la posibilidad de reconocerse en quienes, dentro de su rareza, resultan semejantes y permiten encontrar modelos con los que identificarse. La anomalía de la escritora (simbolizada con frecuencia en las figuraciones monstruosas, como la del doble, la bruja o el demonio) apunta tanto a su singularidad como a su alteridad, al no poderse deslindar la textualidad de lo femenino. Así parecen ponerlo de relieve los relatos autoficcionales «Interno con figura» o «La nueva vida», en los que la autorización de la artista es inversamente proporcional a la invisibilización del sujeto mujer, acorde con determinadas concepciones patriarcales.

Queda lejos aquel tiempo en el que Cristina Fernández Cubas debía hacerse un lugar en el campo literario, cuando ser una escritora implicaba grandes promesas a la vez que enormes incertidumbres. El espacio que en la

actualidad ocupa –como autora consolidada y, pese a todas sus audacias, legitimada por la institución literaria– puede entreverse en cómo sus últimos relatos siguen reelaborando imágenes de la paratopía autorial. Desprenden un cierto solipsismo de la escritura, asumida (y gozada) como ese refugio que protege a la autora de las incomprendiones de la vida.

OBRAS CITADAS

- Andres-Suárez, Irene, y Ana Casas, eds. 2007. *Cristina Fernández Cubas*. Madrid: Arco Libros.
- Beilin, Katarzyna Olga. 2004. «Cristina Fernández Cubas: me gusta que me inquieten». En *Conversaciones con novelistas contemporáneos*, 127-47. Londres: Tamesis.
- Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Le Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La Domination masculine*. Paris: Seuil.
- Casas, Ana. 2012. «La epifanía del monstruo: identidad y perversión en los cuentos de Cristina Fernández Cubas». En *En breve: cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, eds. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, 105-22. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casas, Ana. 2015. «Fantástico y autoficción: un binomio casi imposible». En *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, 85-94. León: Universidad de León.
- Castilla, Amelia. 2013. «Juego de palabras». *El País*, 13 de febrero. https://el-pais.com/cultura/2013/02/13/actualidad/1360758812_120184.html.
- Castro Díez, Asunción. 2000. «El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas». En *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, ed. Marina Villalba Álvarez, 237-46. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- Díaz, José-Luis. 2007. *L'Écrivain imaginaire: Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion.
- Díaz, José-Luis. 2016. «Las escenografías autorales románticas y su “puesta en discurso”», trad. Meri Torras Francès. En *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, coords. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, 155-85. Madrid: Arco Libros.

- DiFrancesco, Maria. 2008. *Feminine Agency and Transgression in Post-Franco Spain: Generational Becoming in the Narratives of Carme Riera, Cristina Fernández Cubas and Mercedes Abad*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Eagleton, Mary. 2005. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. New York: Palgrave.
- Encinar, Ángeles. 1995. «Prólogo». En *Cuentos de este siglo: 30 narradoras españolas contemporáneas*, ed. Ángeles Encinar, 9-14. Barcelona: Lumen.
- Encinar, Ángeles, ed. 2014. *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid: Cátedra.
- Encinar, Ángeles, y Carmen Valcárcel. 2012. «Prólogo: de cuentos y escritoras». En *En breve: cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, eds. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, 11-18. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fernández Cubas, Cristina. 2008. *Todos los cuentos*. Barcelona: Tusquets.
- Fernández Cubas, Cristina. 2015. *La habitación de Nona*. Barcelona: Tusquets.
- Fernández Cubas, Cristina. 2022. «Lo que no se ve». *Pasarvento: revista de estudios hispánicos* 10(1): 307-09. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.1.1808>.
- Folkart, Jessica A. 2002. *Angles of Otherness in Post-Franco Spain*. Lewisburg: Bucknell UP/London: Associated UP.
- Folkart, Jessica A. (2022). «The Physics and Fiction of Grief and Time: Cristina Fernández Cubas's "La nueva vida"». *Hispania* 105(3): 375-87. <https://doi.org/10.1353/hpn.2022.0058>.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. (1979). 1998. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer.
- Glenn, Kathleen M., y Janet Pérez, eds. 2005a. *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Newark: Delaware UP.
- Glenn, Kathleen M., y Janet Pérez. 2005b. «Introduction: Of Kitchens and Attics. Journeys and Quests». En *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*, eds. Kathleen M. Glenn y Janet Pérez, 11-24. Newark: Delaware UP.
- Goldberg-Estepa, Ana Victoria. 2007. «Modalidad gótica y tácticas de lo cotidiano en la narrativa de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Cristina Fernández Cubas». Tesis doctoral, University of California.
- Gregori, Alfons. 2015. *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

- Heinich, Nathalie. 2000. *Être écrivain: Création et identité*. Paris: La Découverte.
- Heinich, Nathalie. (2005). 2018. *L'Élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- Herrero Cecilia, Juan. 2007. «Una interpretación “junguiana” de la figura mítica del doble en “Lúnula y Violeta”, un relato “desdoblado” de Cristina Fernández Cubas». *Espéculo: revista de estudios literarios* 37: s/p. Enlace roto.
- Herrero Cecilia, Juan. 2011. «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas». *Çédille: revista de estudios franceses* 2: 15-48. <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1738>.
- Jackson, Rosie. 2001. «Lo “oculto” de la cultura», trad. Gonzalo Pontón Gijón. En *Teorías de lo fantástico*, coord. David Roas, 141-53. Madrid: Arco Libros.
- Licata, Nicolas. 2021. «Sin ambigüedades: el pacto lúdico de la autoficción fantástica». En *La invasión de los alter egos: estudios sobre la autoficción y lo fantástico*, eds. Nicolas Licata, Rahel Teicher y Kristine Vanden Berghe, 97-118. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- López Santos, Miriam. 2013. «Cuando habla el subconsciente: grietas de terror gótico en los cuentos de Cristina Fernández Cubas». *Pasavento: revista de estudios hispánicos* 1(2): 311-24. <https://doi.org/10.37536/preh.2013.1.2.643>.
- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Martín, Rebeca. 2006a. «Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/4876>.
- Martín, Rebeca. 2006b. «Duplicaciones, desdoblamientos y escisiones en la narrativa fantástica de Cristina Fernández Cubas». En *Lo fantástico en el espejo: de aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*, eds. Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, 219-30. México: Oro de la noche.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- Morales, Ana María. 2007. «Lo otro en “Los altillos de Brumal”». En *Cristina Fernández Cubas*, eds. Irene Andres-Suárez y Ana Casas, 73-87. Madrid: Arco Libros.
- Núñez de la Fuente, Sara. 2019. «Estética de lo fantástico y complejidad formal en “Interno con figura” de Cristina Fernández Cubas». *Dialogía* 13: 169-87. <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/7655>.

- Pérez Fontdevila, Aina. 2019. «Qué es una autora o qué *no* es un autor». En *¿Qué es una autora?: encrucijadas entre género y autoría*, eds. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, 25-59. Barcelona: Icaria.
- Planté, Christine. 2019. «La excepción y lo ordinario», trads. Carole Gouaillier y Meri Torras Francès. En *¿Qué es una autora?: encrucijadas entre género y autoría*, eds. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, 97-142. Barcelona: Icaria.
- Poelen, Anne Marie. 2005. «Esquizofrenia en “Lúnula y Violeta”: el crecimiento caprichoso del doble». *Lectora: revista de dones i textualitat* 11: 235-48. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7124>.
- Reyes, Itzel. 2015. «Espacios que asustan: narrar el horror en el cine y el cuento español contemporáneo». Tesis doctoral, University of California, Irvine. <https://escholarship.org/uc/item/4dm589qg>.
- Roas, David. 2011. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roas, David. 2019. «“The Terrible Convention Known as Time”: Chronological Distortions in the Narrative of Cristina Fernández Cubas». *Bulletin of Hispanic Studies* 96: 667-82. <https://doi.org/10.3828/bhs.2019.40>.
- Roas, David, y Ana Casas. 2008. «Prólogo». En *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, eds. David Roas y Ana Casas, 9-54. Palencia: Menoscuarto.
- Roas, David, Natalia Álvarez y Patricia García. 2017. «Narrativa 1980-2015». En *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea*, dir. David Roas, 195-214. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Rueda, Ana. 2005. «Effects of the Double in Cristina Fernández Cubas's Short Fiction». En *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*, eds. Kathleen M. Glenn y Janet Pérez, 25-40. Newark: Delaware UP.
- Russ, Joanna. (1983). 2018. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, trad. Gloria Fortún. Madrid: Dos Bigotes.
- Suárez Hernán, Carolina. 2018. *La expresión de la ambigüedad en la narrativa de Cristina Fernández Cubas*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Touton, Isabelle. 2018. *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Zaragoza: Fundación Fernando el Católico.
- Valls, Fernando. 1993. «El renacimiento del cuento en España (1975-1993)». En *Son cuentos: antología del relato breve español, 1975-1993*, ed. Fernando Valls, 9-78. Madrid: Espasa Calpe.

El juego autoficcional en el teatro de Diana M. de Paco

The Autofictional Game in Diana M. de Paco's Theater

GILBERTO DANIEL VÁSQUEZ RODRÍGUEZ

Dpto. de Literatura española, Teoría de la Literatura y Literatura comparada
Universidad de Murcia
Campus de La Merced. C/ Santo Cristo, s/n. Murcia, 30500
gilberto@um.es
<https://orcid.org/0000-0002-4239-2909>

RECIBIDO: 23 DE DICIEMBRE DE 2023
ACEPTADO: 2 DE ABRIL DE 2024

Resumen: El objeto de este artículo propone un acercamiento a la obra dramática de Diana M. de Paco Serrano (Murcia, 1973) desde una perspectiva autoficcional. Se trata, en cualquier caso, de imprimir operatividad teórica a una concepción performativa del «juego autoficcional» en medio de esa compleja red de relaciones, confluencias y disonancias entre la persona real, la idea de dramaturga y la constitución de los personajes dramáticos. Para tal fin, se abordarán cuestiones concretas en torno a las particularidades teóricas de la autoficción dramática, esbozando a grandes rasgos el proyecto dramático de la autora, con el fin de forjar una especie de guía orientativa de su producción, al tiempo que, al delimitar un corpus concreto en tres ejemplos fundamentales, puedan establecerse matices comparativos intertextuales que ofrezcan una suerte de rasgos preponderantes que bien podrían definir su poética autoficcional.

Palabras clave: Juego autoficcional. Autoficción. Teatro. Poética teatral. Diana de Paco.

Abstract: The purpose of this article proposes an approach to the dramatic work of Diana M. de Paco Serrano (Murcia, 1973) from an autofictional perspective. In any case, it is about giving theoretical operability to a performative conception of the «autofictional game» in the midst of that complex network of relationships, confluences and dissonances between the real person, the idea of the playwright and the constitution of the dramatic characters. To this end, specific questions will be addressed regarding the theoretical particularities of dramatic autofiction, broadly outlining the author's dramaturgical project, in order to forge a kind of guide for her production, while, by delimiting a specific corpus in three fundamental instances, intertextual comparative nuances can be established that offer a kind of preponderant features that could well define his autofictional poetics.

Keywords: Autofictional Game. Autofiction. Theater. Theatrical Poetics. Diana de Paco.

EL DRAMA EN LA AVENTURA DEL YO

La dramaturga Diana M. de Paco Serrano presenta una obra claramente autoficcional, cuyas tres piezas breves *En blanco* (2016), *Síndrome de Cien-cienta* (2017) y *Esposa y Viceversa* (2018), ofrecen de forma más rotunda el hallazgo de unas exploraciones creativas, temáticas y estilísticas que transitan en el conjunto de toda su dramaturgia. En su obra habita un universo intrincado de autorreferencias que apuntan directa o sesgadamente a la persona, a la escritora real, a la concepción de sí misma como entidad autorial. Entidad que, creemos, se moviliza por medio de un juego ficcional que la hace aparecer y desaparecer al mismo tiempo. De allí que el interés fundamental de este artículo resida en analizar las proyecciones de la autora en los personajes, en los procesos creativos, tonos y perspectivas en el tratamiento autorreferencial, más allá de las experiencias, recuerdos y trasuntos que impregnados de Diana de Paco dejarían de ser *ya* Diana de Paco.

Para ello convendría analizar inicialmente los condicionantes de esa aventura del yo en la particularidad de su drama, dado que el juego autoficcional, si bien se ha centrado principalmente en la novela o en la llamada narrativa paradójica (Toro 2017, 76) y ha alimentado muchos de los recursos de la dramaturgia y la teatralidad, asimila con cautela en una práctica escénica a veces intensa una complejidad transformadora donde, tal como advierte Abuín, «domina el descentramiento de los sistemas de signos, de las arquitecturas ortodoxamente teatrales o del pensamiento hegemónico en términos mediáticos» (2023, 141). Para Ana Casas, las autoficciones en el teatro y en los medios audiovisuales «escenifican las tensiones entre factualidad y ficción» (2017, 41) mediante otros medios que los exclusivamente verbales y gestan un cuestionamiento que, en el caso de nuestra dramaturga, problematiza las nociones de identidad autora/dramaturga/personaje.¹

El juego autoficcional en las artes escénicas contemporáneas, con sustancia plenamente performativa, ha explorado ese espacio de constitución artística

1. En las figuraciones del yo, tanto si se refiere al sujeto que se yergue en la autobiografía como si se propone en entidad autofictiva, la presencia de ese yo resulta evanescente según Estrella de Diego, hasta el punto de que «el autorretrato “ejemplar”, “real”, “de ficción”, guarda ciertos rasgos del sujeto como es, como fue, como debió ser y desecha otros» (2011, 109), de tal modo que el «sujeto está convirtiéndose en objeto y deja de estar allí mismo mientras lo miramos». Desde una perspectiva puramente dramaturgica y escénica, el fenómeno autoficcional, para Alonso de Santos (2020), supone la inmersión del yo autorial en la ficción en una hibridación «creativa de dos realidades: la vida de escritor y la vida de sus ficciones».

a través del cuerpo, el rostro o la imagen del autor/autora real y ha hecho suyo el aprovechamiento aparente de la propia identidad de los artistas, convertida ahora en materia de exposición estética. O, como muchos sugieren, la reconversión de los creadores en personaje(s), que amplifica tres aspectos del desdoblamiento teatral planteado por García-Barrientos (2014, 143-44). El primero ahonda en la idea de desaparición, abandono o lugar vacío de la *auctoritas* (saber, poder o dominio del discurso externo) de la autora/creadora convencional. El segundo indaga en la disgregación por los conceptos de semejanza y similitud analizados por Estrella de Diego (2011, 78), en que la semejanza responde a un patrón fijo, ideal y ordenado (narrativo) del yo aparentemente «modélico», «ejemplarizado», mientras que la similitud expone una discordancia, una secuencialidad no siempre analógica, ni ordenada, en cuya materialidad la identidad se desvincula y hasta se olvida de su matriz yoica. Y el tercero atañe a la problematización de la mirada, de la interpretación y hasta de la recepción y participación del espectador, no siempre neutral, ante este juego autoficcional.²

Ana Casas (2018, 76) concluye por ello que el rasgo fundamental de la autoficción en las artes escénicas se sitúa precisamente en «la voluntad de deconstruir el yo autorial proyectado en la obra», a sabiendas de que la naturaleza escénica autoficcional no respondería de forma estricta a una poética narrativa, cuya derogación autobiográfica, imposibilitaría esas equivalencias identificativas entre autor real, personaje y director real. En la mayoría de los casos, como advierte Mauricio Tossi (2017, 71), tales exploraciones muestran en su carácter irrealizable una difícil gestión de antiteatralidad en lo teatral (Cabo 2014, 41).

En ese rastreo, son singulares las ocasiones en que la dramaturga –estaríamos pensando, por supuesto, en las propuestas de Angélica Liddell– «entra en escena» para convertirse en intérprete y personaje ficcional de su propio texto dramático, plagado de experiencias, recuerdos, deseos, imaginaciones y estados emocionales que escalan parcial o totalmente en los escarpados territorios de la autorreferencia. Sin embargo, creemos, como Casas (2018, 76), que la dramaturgia autoficcional ha recurrido con distintas graduaciones e intensidades a muchas de las búsquedas de significación narrativa (como el uso auto nominativo, datos, hechos y contenidos con apariencia de referencialidad autobiográfica, metalepsis, autoparodia, etc.) en las equivalencias entre la dra-

2. Según Katherine Loureiro, «los planteamientos inclusivos y procesuales del teatro posdramático» autoficcional exhiben «una invitación ya no tanto a la participación, sino más bien a la reflexión autoconsciente» (Loureiro 2019, 66).

maturga y su personaje (cuerpo, voz, texto, rasgos suprasedgmentales, quinésica, proxémica...), del mismo modo que acude a las representaciones ficcionales de los distintos roles de la escena bajo la gestación de la mascarada, la fuerza proyectiva, el sustrato personal transformado en ficción, etc., sin que ello suponga, por ejemplo, una *performance* autobiográfica.³

El desmontaje de la gravedad dramática que entrañan los juegos autoficcionales en general, tanto en el teatro del verbo como en sus sucedáneos híbridos, procura sentidos lúdicos, paródicos –y si se quiere carnalescos y posmodernos– que gravitan y en muchos casos aterrizan o cobran formas imprevistas en la potente dramaturgia de Diana de Paco.⁴ Estos juegos se forjarían, como decíamos, en la problemática relación autorial: dramaturga/obra, dramaturga/personajes y sus distintas voces, pero también en la persona/dramaturga, dramaturga/espectadores. De ahí que, sin que la escritora acepte plenamente su inserción en el teatro autoficcional, la poética escénica de Diana de Paco interpela al unísono a todas esas entidades atadas a las versiones identitarias de su autoría. Con ello, la dramaturga no se regodea en un gesto de autocomplacencia, ni de narcisismo autorial, como tantas veces se ha acusado a la autoficción en su relación con la autobiografía (Alberca 2012, 147-48). Su dramaturgia supone, en un amplio sentido, como decíamos, la constatación ficcional de la aparición y desaparición de la autora y la impregnación también ficcional de las voces de su teatro alimentadas con su propia voz, al amparo de sus preocupaciones vitales y de sus reflexiones artísticas. Aquí parece importante destacar, tal como esboza Juan Carlos Pueo Domínguez (2023, 157-59), la función distanciadora, metadiscursiva y semiperformativa del teatro breve de

3. Es discutible, desde esta perspectiva, desarrollar razones para una autobiografía teatral «corpórea», tal como estudia Patricia Ubeda (2019, 543-48) en el caso de Liddell, cuando en realidad toda producción dramática particularmente somete la experiencia personal dolorosa y subordinada al recuerdo «íntimo», cargado plenamente de autorreferencias e identificaciones, al estatuto de la ficción.

4. Frente a otras respetables lecturas de su teatro, sugerimos una visión-marco distinta desde la autoficción, pues si bien es cierto que su teatro ha sido analizado desde el horizonte de la pervivencia del mito, la reformulación contemporánea de las pasiones humanas aristotélicas, vivificadas y organizadas en la idea de un acercamiento temporal a los miedos, ansias y emociones violentas de dominación y crimen del hombre contemporáneo, en una suerte de acertadas y malditas repeticiones, o han sido tratadas, tan solo por poner un brevísimo ejemplo, desde las experiencias concomitantes del absurdo, la parodia y el humor trágico en una especie de renovación del panorama teatral español, tal como expone lúcidamente M. Á. Rodríguez (2022, 101-02) o desde contenidos y motivos que plantean una reflexión sobre las relaciones humanas, las obsesiones o la incomunicación, la violencia contra las mujeres o las concepciones del amor y los afectos genuinos; creo que este tratamiento que proponemos no cuestiona tales formulaciones e interpretaciones de su teatro.

Diana de Paco, cuyo rasgo sobresaliente, entre otros muchos, es el de favorecer la desconstrucción e impugnación irónica de la propia dramaticidad y del «efecto de extrañamiento respecto a la ilusión mimética» (Pueo 2023, 171).

De este modo, el conflicto entre las posibles correspondencias, indirectas, parciales e inventadas de la dramaturga Diana de Paco con los yoes de la ficción dramática subyacen en la representación simbólica. La literalidad del duelo (del dolor o del sufrimiento) da un giro y promueve su traducción en dramas solemnes u humorísticos y satíricos, por lo que la angustia, dispersa entre las metáforas y mascaradas, delimita el espacio reservado del discurso mítico y de los mitos personales de la autora; resguarda y encapsula el malestar individual que, en la emergencia dramática, se vuelve múltiple y se exhibe ya como padecimiento colectivo. También sus miedos y obsesiones o las experiencias inverosímiles disparan interpretaciones elevadas o abyectas, cuya proyección irónica en el desprecio del yo personal se transforma, se expresa o se hiperboliza, convirtiéndose en *cosa* dramática. No consiste en una *simple* mascarada ficcional que recoge el duelo y lo hace retornar a la escritura (Kristeva 1997, 25), desde el humor y las vísceras, a la escritura del humor sardónico, por ejemplo. Consiste más bien en ese juego autoficcional que, como en el caso de *En blanco* (2016) o de *Síndrome de Cenicienta* (2017), revuelve o retuerce en el drama la fórmula simbólica que tramita un desplazamiento en la representación psíquica –verídica o no, ficcional o no– que aguardaría una reconciliación con el yo (Kristeva 1997, 24).

Esta visión terapéutica es consustancial con los procesos de liberación psíquica que se describen en el decálogo final de *Autoficción: una ingeniería del yo* de Sergio Blanco (2018, 53-101) y que resulta compatible con la creación dramaturgica de nuestra autora. Las entidades autoficticias de Paco Serrano pueden alinearse en el primer rango de ese decálogo por medio de la conversión, metamorfosis o «travestismo» del yo/autora real en yo/personaje, como veremos en la pieza *Síndrome de Cenicienta*, por obra de la «perturbación y alteración» de lo real, de lo verdadero o de la experiencia vivida (Blanco 2018, 58). Tal conversión implicaría, como segunda tentativa, la traición o infidelidad al yo ejemplar o modélico, y justamente las adulteraciones en el drama de Diana re-crearían una entidad problemática con amplias similitudes con la creadora, pero apartada de una idea real de unidad personal y autorial. La evocación de la memoria experiencial y no experiencial, como tercer elemento, otorga a la autora, en el caso de *Obsession Street* (2008), el repaso, la revitalización e incluso la interpretación del falso recuerdo o del recuerdo ajeno. Es una

manera, señala Blanco, de «rellenar espacios vacíos» para colmarlos con «invenciones, condensaciones y desplazamientos» (2018, 70). La confesión como cuarto mecanismo autoficcional implicaría la exposición pública o el des-ocultamiento de aquello que permanecía impronunciable: lo indecible, acallado por una restricción moral, al resultar ominoso, vergonzoso, impúdico, humillante o indebido (2018, 75) se transforma en las voces del teatro de Diana en objeto de delectación humorística exacerbada, como en *Esposa y Viceversa*. Esta misma pieza serviría de ejemplo a la quinta tentativa autoficcional, cuyo rasgo preponderante basado en la multiplicación del yo no solo favorece la duplicación de las entidades autoficcionales, sino que también le otorga una especie de recurrencia dispersa de ese yo entre voces y personajes del drama. La suspensión de una idea de temporalidad, como sexto elemento de este decálogo, mediante la intercalación y manipulación discursivas, aguarda también en su teatro una forma de transformación del pasado o una detención del presente o del pasado que no pasa. Las idas y venidas que renombran y reinterpretan ese pasado, en una fijeza y en una repetición, llevan a pensar que el proceso autoficcional se propone como búsqueda infructuosa del tiempo perdido: la disposición temporal de *Eva a las seis* (2020a) persiste en la omisión, la preterición, en la confusión y desorden espaciotemporal.

Los cuatro últimos elementos del decálogo enfatizan ese carácter psicoanalítico/ficcional que adelantábamos al principio de esta parte. Por un lado, la elevación y glorificación de los personajes de Diana de Paco y por otro, su degradación en un proceso de denigración mordaz. Estos dos procesos conducirían dramáticamente a la expiación o a un sacrificio purificador del cuerpo del personaje: la *Cassandra* (2015) de nuestra autora se ofrece religiosamente a la *polis*, al público, y su cuerpo somatiza la culpa moral, que ha de ser purgada en un acto de generosidad y de autoliquidación extrema. También con ello encauzaría la sanación, posibilitada con la dicción autoficcionalizada: el trauma convertido en trama de una salvación, rescate, resguardo o providencia apacible por obra de la nominación dramática.

LA DE LA FOTO SOY YO

Con esta expresión manifiestamente afirmativa, «la de la foto soy yo», se cierra el monólogo *Síndrome de Cenicienta* (2017). Ese final corona de manera irónica y tremendamente autoburlesca todo el ejercicio de representación de un yo monologado, es decir, el de la propia escritora (su imitación en la drama-

turga: «la del libro»), quien acude desde Murcia a Madrid para presentar uno de sus tantos libros de teatro. Se trata evidentemente de una entidad de ficción que se constituye a partir de palpables datos autorreferenciales, en cuyo inicio va perfilando uno de los planteamientos ficcionales que sostiene el monólogo: la contumaz ausencia de reconocimiento o, mejor, la ignorancia y el desconocimiento de su *persona* y de su obra, y obviamente de su entidad como dramaturga, por parte del público en general o de unos potenciales lectores en particular. El monólogo discurrirá «En una estación de tren. Desierta», cuando la autora ha perdido ya, como se describe en el marco contextual, su encanto de autora/princesa y la sitúa en una visión estrafalaria y grotesca de la escritora/cenicienta: «Una mujer, unos cuarenta. Despeinada, sudorosa. Con un solo zapato. Mira hacia los lados. Se queda quieta» (2017, 1; inédito). Ese inicio, que en realidad es el final del drama, pasa, como advertíamos, por la queja burlesca ante esa falta de asociación entre el libro y la foto de su autora, entre el rostro *real* de la dramaturga y la foto gestada para la contratapa del libro. La imagen, credibilidad, apariencia y, por ende, presentación en el mundo de la supuesta autoridad de la autora pugnan de manera humorística por imponerse inútilmente a los tópicos que rodean, en principio, al estatuto de los creadores, artistas, escritores con respecto a su imagen y reconocimiento:

Es que no es justo. A nosotros, los escritores, nos ponen unas portadas espantosas, con unos diseños que no tienen nada que ver con el contenido del libro, en lugar de poner una buena foto, ahí, grande y hermosa de nuestra cara. Bueno, que este no es el caso de mi libro de hoy, que tiene una portada muy bonita pero, claro, la gente no te reconoce. [...] La idea que se me ocurrió es que podrían incluir un DVD dentro del libro, con los mejores momentos de la vida del escritor, como las presentaciones de las bodas, como un documental con una música bonita: al nacer, cuando hizo la Comunión, su primera bicicleta, amores de adolescencia... ¡Así la gente se hace más a la cosa y le coge más cariño y ya la historia la ve de otro modo y reconoce al autor, fijo! (Paco Serrano 2017, 1; inédito)

Como era de prever, la forma en la que se presenta la autora en la escena pública es una de las insistencias, como de las que se desprende la dictadura del esfuerzo físico o de las estrategias y artificios de «transformación», todos ajustados a un canon de belleza y a unos modelos tópicos, a veces contrapuestos, de aparición mediática de los intelectuales. Una presión especialmente intensa sobre las mujeres creadoras que se hace evidente en esta pieza, pues su protago-

nista invierte gran parte de su voluntad física y emocional en aparentar primeramente ser y estar guapa (de ahí las ampollas faciales, el maquillaje, el iluminador de ojos, el peinado, las cremas autobronceadoras, la loción anti sudoración, la faja, el sujetador *wonderbra*, el vestido fucsia, el *lexatin*...) y, en segundo término, pero no menos importante, en insistir en que ella puede llegar a ser o a mostrarse como intelectual sin dejar de parecer estupenda y exhibiendo además tablas como buena y divertida comunicadora: «Se puede ser mona, intelectual y hablar sin leer papeles, poniéndose unas gafas mugrientas. Yo las tengo, pero no me las he puesto. Hoy no, que llevaba el *iluminador* para los ojos y se tenía que notar» (Paco Serrano 2017, 3). Toda esa inversión y «percepción mágica» de sí misma cae en picado de manera caricaturesca y, ya en el taxi camino a la estación, la dramaturga comprueba en su grotesco desengaño que «el efecto del hada madrina» ha desaparecido: la piel del rostro cae hasta el mentón y sus fisuras y surcos se subrayan, vuelven a aparecer las ojeras azules y colgantes «como bolsas de IKEA», se le corre el rímel, se desbarata el maquillaje, desaparece el iluminador, luego la melena se queda en cuatro pelos, se le desborda la tripa y caen los pechos hasta el vientre y ya, hacia el final, se percata del torpe uso de medias transparentes, que ponen al descubierto una profusión de varices, y de la rotura y pérdida de una de las sandalias que la identifican como una cenicienta, pero sin el final feliz esperado. La risotada cruel sobre sí misma, en su despertar de dramaturga a cenicienta despeluchada, lleva al extremo la parodia con lo peor de la autocrítica de la que, en un ataque inmisericorde, solo se salva el proceso creador y la creación: el libro, la obra de teatro recién presentada. Podríamos suponer, de hecho, que el acontecimiento ficcionalizado se vincula con la presentación de su pieza teatral *Obsesion Street* (2008) donde, como veremos más adelante, hay un trasunto de la propia dramaturga que, en este caso particular de monólogo, establece un juego de espejos con la actriz protagonista de la obra. Se tensiona al máximo ese conflicto del buen aparecer de la intérprete o actriz y del mal desaparecer o del pasar inadvertido de la dramaturga: «y luego han representado un trocito de mi obra y la actriz que, claro, todo el mundo la reconocía y sabía quién era de cara, porque es actriz, no escritora o, peor aún, dramaturga» (Paco Serrano 2017, 3; inédito). Bajo ese juego autoficcional, la denostada figura, autoridad o reconocimiento de la dramaturga impactan de manera irónica en el proceso creativo que, en principio, sometido a una mixtura de autorreferencias, queda desmitificado de manera hilarante. Por esos medios, la locura y el desbarre de la dramaturga ficcional se proyecta de manera exagerada en la entidad autorial:

A la gente le ha hecho mucha gracia y todo el mundo pensaba que estaba preparado, que era un monólogo cómico, como los de mis obras de teatro, es que escribo teatro [...] y me sale fenomenal. Eso he sentido esta mañana. Como tengo un poco de lío mental, pero poco, pues lo exagero y lo transmito en las obras y a la gente le encanta. Todos se identifican, porque aunque parezca que todo el mundo es lúcido, menos uno mismo, pues no es así, es que todos estamos muy mal de la cabeza y eso es lo que en mis obras de teatro se ve, que no estamos solos, que todos estamos igual de pirados. (Paco Serrano 2017, 3; inédito)

El conflicto entre un reconocimiento autorial positivo y la «exhibición impúdica de los fracasos», como diría Ana Casas (2017, 43), acarrea en este caso otro combate por reacomodar, en los linderos de la representación autorial, una percepción juguetona, lúdica o traviesa de su propia imagen, de la recepción de su obra dramática. Pero ello en el fondo responde a una honda revelación de ciertas camisetas de fuerza culturales y políticas ideadas para la dramaturgia hecha por mujeres y a una resistencia que, en tanto autoburlesca, discurre hacia la denuncia de una marginación y ausencia, como bien explica Anxo Abuín en su panorama urgente del teatro español contemporáneo:

Este teatro (y hablo ahora de escritura tanto dramática como escénica) también puede aprovecharse de las ventajas de su naturaleza semi-ficcional (por ejemplo, el compromiso con uno mismo, pero también la libertad para incorporar cualquier temática a una línea biográfica o testimonial), para rebelarse contra los valores y prácticas de la cultura dominante, haciendo visible lo que se niega o marginaliza. El teatro se convierte en acto y lugar de resistencia, de intervención (no exenta de un punto de revelación y reinención) en el mundo, un acto utópico, en cierto modo, por lo que tiene de imaginación de lo que podría o debería ser, y no es. (Abuín 2015, 2)

Esta naturaleza semificcional de revelación y denuncia en la que se compromete el yo del drama nos lleva al particular planteamiento de Sergio Blanco (2018), quien lo considera una estrategia de transformación hiperbólica o de adulteración de la experiencia real de esos yoes, en un intento fundamental por comprenderse con la exposición no-literal de la vida personal del autor real, y como una manera de que los creadores se encuentren a sí mismos, encontrando al otro (Blanco 2018, 55). Esto lo expresará la dramaturga del monólogo en su propio desquicie, delirio o «lío mental», pues en un ejercicio de proyección

en el que «Todos se identifican [...] todos estamos muy mal de la cabeza [...] que no estamos solos [...] todos estamos igual de pirados» (Paco Serrano 2017), vuelve general y expandible la interpretación de lo real por parte de la autora.

Esa identificación de la autora real con la dramaturga ficcional, proyectada o disuelta a su vez en colectivo, en otro, quien se vale de la estrategia mimética no solo en la representación de su malestar, sino en una identificación e interpretación del cuerpo y del rostro propios, en forma de autorretrato paródico –acuñábamos–, no es en ningún caso un ejercicio autobiográfico; resulta más bien un ejercicio puramente artístico, de estilo, la tentación de cuya lectura desde lo verídico y la verificación y desde el juego autoficcional quedaría descartada. Conociendo las trampas que acomete, incluso en la propia autobiografía, ese yo ejemplar que supuestamente «remeda, reescribe, reordena», la fotografía con la que se identifica la dramaturga-cenicienta, en la ironía «la de la fotografía soy yo», propugna una relación de parecido, de representación que se asemeja, enuncia similitudes, pero que, en cualquier caso, no es ni el sujeto ni constituye *per se* una imagen del recuerdo. De allí que incluso la propia fotografía real no asegura la no-ficción con la que en muchos casos nos ha hecho creer confusamente, pues, como intuye Estrella de Diego, «la fotografía nos presenta una mascarada mediante nociones sucesivas de individualidad y de identidad». Una mascarada por la cual, tanto en la fotografía como en el caso particular de esta autoficción, «no soy yo, cuando decimos soy yo» (2012, 65 y 67).

CASARSE CONSIGO MISMA

Explica Sergio Blanco (2018, 56): «Escribo sobre mí, proyectándome en situaciones imaginarias como una forma de descifrar el mundo». En el caso de Diana de Paco, la exploración de situaciones que se entranan en la realidad o en el mito o en la experiencia propia son un suculento material de autoficcionalización, en una especie de estrategia de creación que parte de una pregunta condicional, formulada como *¿qué pasaría si en vez de esto se produce esto otro?* Las respuestas pueden ser conocidas, pueden pertenecer a la tradición e incluso pueden estar asumidas por el colectivo. Da igual. El proceso de metamorfosis, intervención, adulteración y, sobre todo, de asunción de posibles respuestas en un yo re-creado, hibridado con elementos autorreferenciales, ha gestado por esa vía –creemos– muchas de las piezas autofccionales de Diana M. de Paco. De hecho, de manera específica, ella misma reconoce el impacto que las noti-

cias sobre los casamientos de mujeres consigo mismas, muchas de ellas realizadas de forma multitudinaria en Japón, han suscitado en la creación de su pieza también monologada *Esposa y Viceversa* (2018).⁵ El advenimiento de este texto teatral es claramente anterior a la película española *La boda de Rosa* (2020), con la que pudiéramos dirimir algunas coincidencias temáticas y, en cierta forma, humorísticas. Sin embargo, el filme aborda una especie de salvación y hasta autoafirmación de la soledad de las mujeres; mujeres solas que deben optar ante todo por quererse a sí mismas en un acto supremo de *autogamia* o *soligamia*, como se suele llamar a estas tendencias que vulgarizan hasta lo risible una especie de encuentro místico de yo con el Yo ideal. Frente a ello, el monólogo de Diana de Paco se conforma más bien con los trazos y líneas muy finos de la ironía, la burla, la parodia, en aras de una risa ácida tremendamente particular, donde destaca sobre todo el juego autoficcional en que la dramaturga cuestiona esa idealidad del encuentro matrimonial de yo con yo.

De este modo, volviendo a Sergio Blanco, Diana de Paco se proyecta en esa situación imaginaria construida a partir de su personaje: una mujer de mediana edad, soltera, intelectual, económicamente autónoma, que decide libremente vivir en su piso sola, acompañada de sus gatos, Roberto y Carlota –testigos de las nupcias–, con los que sobrelleva la soledad y el apartamiento aparentemente autoimpuestos. Esos elementos están coloreados con un juego de coincidencias y autorreferencias vitales que cobran otra dimensión por obra de lo que Linda Hutcheon (2014, 379) concibe en su poética posmoderna, donde se desarrolla un trastrocamiento en la concepción de los marcos y discursos legales e históricos (por ejemplo, las creencias instauradas en la noción de matrimonio) y, desde una perspectiva de estilo y de indagación de los límites (arte/vida, ficción/no ficción), se desencadenan la parodia y la ironía, mediante la metaficción, la burla, la reimaginación de lo absurdo, en una concepción humorística amplia de sujetos en desequilibrio, al borde de la obsesión y siempre en una línea débil entre el descalabro físico y el extravío psicológico o moral.

La situación perturbadora en la alteridad del doble, expuesta en la disgregación de un yo ejemplar, único, fijo y constante, se percibe claramente no solo en la decisión del matrimonio entre yo y yo, entre «Esposa» y «Viceversa», sino también en la demanda de divorcio con la que se inicia el monólogo.

5. No podríamos señalar con exactitud cuál o cuáles fueron exactamente las noticias leídas por la autora por esos años (2017-2018) para generar su texto. En cualquier caso, citamos a modo ilustrativo una de las tantas informaciones que se publicaron por esa época: https://elpais.com/internacional/2017/09/28/mundo_global/1506591093_364632.html.

La solicitud cómica de esos trámites legales, ante el «inútil» del abogado, conferirá la pista irónica sobre el desequilibrio mental de la demandante y, por, encima de todo, la evidencia de que la ejecución de ese matrimonio –otra ironía contumaz– fue sencillamente una solución fallida ante los graves problemas de convivencia entre *yo* y *yo*, de la autora consigo misma. De este modo, el tormento viene desde antes del matrimonio, solo que la celebración de este no hace más que enfatizar en la ardua convivencia todas las diferencias posibles.

La realización de este rocambolesco matrimonio, cuyos padres escandalizados no aprueban ni del que pueden evitar o paliar sus efectos, es «explicado» de entrada como un síntoma más de la locura de su hija que, en un intento vergonzante de transformar su fiesta por sus 45 cumpleaños, simplemente es obra de su particular y grotesco sentido del humor: es producto de la vena dramática y teatral de su hija. La(s) contrayente(s) tiene(n) a la abuela como figura aliada, quien, venida de ese territorio del recuerdo experiencial de la infancia pero también desde la muerte, es la única que puede entender las *cosas* de su nieta: «Y mi abuela daba palmas de alegría al verme hacer lo que me daba la gana, aunque fuera un disparate» (Paco Serrano 2018, 151). El enlace prosigue a pesar de todo: «Nena, nos quieren medicar, mira con qué cara nos mira todo el mundo, tú, ni caso, disfruta de tu día» (151). Pero más que el relato sobre el casamiento consigo misma, el monólogo es una exploración de las causas de la separación de los *yoes* que, como decíamos más arriba, obedece a un afianzamiento de las diferencias instaladas en ese mundo loco y delirante de la escisión del *yo* en la que queda impugnada tal unión matrimonial. Citamos *in extenso*:

Todo ha ido a peor desde entonces. Antes de casarme yo no me aguantaba pero, a partir del matrimonio, he ido tomando profunda conciencia de mis rarezas, del desprecio con el que me trato y del odio y del miedo que me atormenta. Desde que me casé parece que todo me molesta más todavía. ¡Qué pesadilla! Hace unos días, por ejemplo, abrí la nevera y... ¡Dioses del Olimpo! ¿Esto qué es? Había más de 20 botes de refresco abiertos, a la mitad... Pero oye, ¿has visto esto? Me digo que no me había dado cuenta, que era normal, que siempre me los dejaba así pero ahora, ahora estaba casada y... que no pasaba nada... Me enfadé tanto... [...] Un abrazo, ven, vamos a arreglarlo. Comenzó la brecha. Estuve atenta todos esos días a sus movimientos, mis movimientos. [...] Me miro las manos. Qué uñas llevas, hija. Parece mentira que con tu edad y condición, no seas capaz de arreglarte las uñas y pintártelas bien, al menos

cuando vayas a dar alguna conferencia o algún acto, que parece que vienes de cavar la tierra con los dedos. [...] Y esos pelos... Estás gorda... ¡Déjame! ¡Y tú a mí! [...] ¿Qué haces ahora? ¿Estás buscando la camiseta que te vas a poner entre un montón de ropa sucia? No pasa nada, no pasa nada. ¡Sí pasa! ¡No pasa! Siempre diciendo tonterías y metiendo la pata y luego te arrepientes. (Paco Serrano 2018, 153)

La celebración de las bodas consigo misma supera, como suponemos, una idea deslavazada de la autarquía sexual y de la autonomía personal: «disfruta que esta es tu noche. Un abrazo y un beso de amor para mis adentros. Me dio un no sé qué, un subidón, me excité mucho pensando que me estaba casando» (2018, 151). La hostilidad entre Esposa y Viceversa, las dos facetas del yo, deviene en caos, en autodescubrimiento no productivo, en un énfasis de las miserias cotidianas mediante la asunción del desmoronamiento personal y en un largo listado de diatribas, de autorreproches, autoquejas, autosátiras que van poblando un panorama insostenible de desprecios y odios que hace imposible la convivencia y justifica de plano, claro, el divorcio de sí misma:

No me soporto, el matrimonio no ha servido para nada. Todo va a peor y encima he quedado como una desquiciada con todo el mundo. ¿Va a ser posible que te acabes uno de los veinte botes que tienes en la nevera antes de abrir el otro? ¡Dobla la ropa! ¡Déjate el vino! ¡Gorda! ¡Qué angustia de persona! ¿Podré tener yo los botes abiertos que me dé la gana? ¿Podré yo beber lo que quiera y ponerme la camiseta sucia del montón? (Paco Serrano 2018, 153)

El tema del doble, decíamos, del desdoblamiento o incluso del aspecto gemelar circula como un juego de mascaradas y como la expresión de una incertidumbre sobre la solidez de la identidad del personaje. La representación humorística de la soledad de las mujeres, de los signos o emblemas de la incommunicación, de la falta de afecto o de la ineficacia en el cuidado de sí y de los otros manifestada en forma de autorreprimenda es siempre perturbadora en este monólogo. En esa teoría de la duplicidad que subyace en el relato, *misma* y *otra* se muestran ante el espejo para insistir dramáticamente en el cúmulo de obsesiones y de rituales calmantes que se encuentran inscritos de manera indistinta en gran parte de la dramaturgia de Diana de Paco. No tenemos más que recordar, por ejemplo, el trastorno obsesivo compulsivo de ELLA, el personaje principal de *Obsession Street*, al que podríamos atribuir cabalmente un TOC de la responsabilidad, frente a su contraparte, el personaje ÉL, también

obsesivo-delirante empeñado en la idea fija de la reencarnación en ternera mediante una dieta exclusiva de carne vacuna.

Así, pues, tanto los yoes de *Esposa y Viceversa* como el personaje de Ella en *Obsesion Street* insertan sus dinámicas en un vaivén progresivo que parte de la ansiedad, va hacia la culpa y vuelve con el arrepentimiento de manera constante y reiterada. De allí también nace uno de los reproches en la autoinculpación que hemos citado en *Esposa y Viceversa*: «Siempre diciendo tonterías y metiendo la pata y luego te arrepientes» (Paco Serrano 2018, 153). La mayoría de las creencias del personaje reproducen acciones absurdas en su obsesión de hacer daño a los demás sin querer o la ansiedad que le origina el hecho de no ayudar a desconocidos en situaciones donde Ella ni siquiera ha estado presente. El despropósito de este sentido maniaco de superioridad y la gestión autoinculpatoria como juego dramático también se engrana con su incapacidad y frustración para cuidar de sí y de los que la rodean. Ello puede notarse en el desorden generalizado de *una* de las *esposas* que le impide sobrellevar la cotidianidad (la camiseta entre la ropa sucia, los botes de refrescos a medio consumir, el abuso del vino, los audiolibros de autoayuda que espantan el sueño de la *pareja*... «Toda la noche con esa mierda de audios de autoayuda» [154]), acometer el arreglo personal de la *otra* en una visión descarnada sobre sí misma (las uñas mordidas o desarregladas, los pelos horribles, la supuesta gordura que la incapacita para impartir conferencias) o incluso cuidar de una simple planta, que la expone a todas las inseguridades, incertidumbres y amenazas del mundo. Con tales mimbres, la imprecación y las invectivas entre las esposas —«¿Y las plantas? ¿Qué pasa con las plantas? ¡Qué se te mueren! Ya, es cierto, se mueren y me hacen sentir muy mal, soy incapaz de cuidar ni de una planta» (Paco Serrano 2018, 153)— coinciden, insistimos, con la idea angustiante de no poder cuidar a un ser vivo que, en el fondo, es la angustia e inseguridad obsesivas de no saber o no poder cuidar de sí misma y de los seres que la rodean. El monólogo final de la escena VII de *Obsesion Street* también da buena cuenta de esta obcecación:

Y se me está muriendo sin remedio, por más cuidados, mimos y riegos que le doy, se me va, ¡se me va! y esto me produce una tensión... Es que estoy mucho peor de los nervios, me levanto y voy corriendo a verla y si tiene mal color, se me coge una cosa en el estómago, y después no dejo de plantearme si la estaré ahogando, o matando de sed, si le tendría que buscar un sitio más grande, o tal vez cortarla un poco, si necesitará estar sola o sería mejor para que creciera verde y feliz que estuviera con otras como ella. (Paco Serrano 2008, 104)

Finalmente, debemos subrayar en estos monólogos que, si en principio resultan estafalarios, revelan humorísticamente una exposición exagerada del yo, cuya naturaleza en el juego autoficcional se resiste ante el dismantelamiento de su condición prescrita de mujer soltera, amante de los gatos, desordenada y gustosa del vino y ante una red de tópicos que circulan en un escenario intersubjetivo, donde se coteja la incomunicación con el otro e incluso la imposibilidad de constituir afectos sobrevenidos, consolidados más allá de este yo delirante, dividido y loco de las esposas que se casan consigo mismas.

La compleja visión del yo ficcional de las parejas en el mundo de nuestra dramaturgia también cobra una dimensión humorística en su demoledor y caricaturesco *Carivirus* (2020b; inédito). En el contexto del confinamiento por la pandemia de Covid 19, la autora rastrea desde la autoficción –pasando del YO al ELLA– el drama de la convivencia que, al igual que en las *esposas*, rastrea desoladores descubrimientos: en el caso su novio, *cari*, convertido ahora en un ser siniestro que engorda por momentos y solo puede vincularse al mundo desde una extensión de su cuerpo: su teléfono móvil y su adicción a las redes sociales. Esa experiencia real convertida en objeto de ficción configura algunos de los elementos autorreferenciales de su autora: el lugar del confinamiento, el espacio del ático, las plantas, sus orquídeas, y «el junco que siempre sigue en pie», «la nueva normalidad»:

YO Ayer fui a pasear, porque ya nos dejan, y vi el junco que se dobla pero siempre sigue en pie. Sinceramente, creo que está muy perjudicado. Le hice una foto. Pienso que yo estoy como el junco, pero no voy a seguir en pie. Ese señor dice que quiere ser político. ¿Tú, cari?

ÉL Sí, cari.

ELLA Ahora lo entiendo, todos los políticos de la nueva normalidad se han comido un político de verdad que nunca conocimos. Como ese señor a mi novio. Miro las orquídeas y detrás al señor que se ha comido a mi novio. Oiga, ¿se ha comido a mi novio?

ÉL Sí, cari.

ELLA En el último *twitt* [*sic*] que puso tiene miles de *likes*. Está contento. No sé si es mi novio o el señor el que está contento. Señor, ¿le puede preguntar a mi novio si está contento?

ÉL Sí, cari.

ELLA Miro las orquídeas. Definitivamente el junco se va a quebrar.

Las figuraciones de la soledad y del apartamiento se suceden a las de la compañía y sus truncados proyectos de maridaje con diversos resultados. Con esos motivos, se produce un especial tratamiento del tiempo, tanto si refiere a esa compañía forzada por el confinamiento en una escenificación de un presente reiterado y detenido, en una mismidad que no avanza, como si se dispone por el encierro en un búnker por una obsesión delirante ante el supuesto fin del mundo, como en el caso del personaje Alfredo de *Ecos de ceniza* (1998). Da la impresión de que Alfredo escribe en su Olivetti lo que se representa, al tiempo que la aparición de las voces y fantasmas (como sucede en *Eva a las seis* y otras obras de nuestra autora) viene a confirmar o desmentir el meollo de sus fijaciones y traumas: «sabías, porque yo te lo había contado, que Alfredo sufría fuertes alucinaciones, que perdía la cabeza, cambiaba las caras, inventaba recuerdos... ¿lo sabías o no?» (Paco Serrano 1999, 28). Ese letargo temporal, ese limbo propuesto en *Carivirus* con respecto a *Eco de cenizas*, gradúa con intensidad el rompimiento radical del vínculo social y la controversia en torno a las ataduras afectivas y la cancelación de la vida en pareja. Mientras Alfredo exhibe unas demolidoras rutinas, que justificarían su encierro, aunque rectificadas o negadas por esas presencias fantasmales; las escaladas verbales de YO/ELLA en *Carivirus*, pero también entre la Esposa y Viceversa, se rumian desde las tribulaciones de una convivencia infructuosa y son proferidas ante un novio o pareja presente/ausente, que es lo mismo decir ante un otro imposible, un fantasma, una escisión.

EL DRAMA DE ESCRIBIR DRAMAS

En la breve pieza teatral *En blanco* (publicada en la antología *La paradoja del dramaturgo*) (2016), al modo de Pirandello, el personaje Autora –que nuevamente podríamos lógicamente asociar con la entidad de la escritora real Diana de Paco– se enfrenta a un doble conflicto: por un lado, al despojamiento, hurto o repentina desaparición de su imaginación, que le impide crear con urgencia una obra teatral que responda a las exigencias de una publicación; y, por otro lado, a una acentuación del fracaso de su autoría y la puesta en cuestión de su autoridad. Autora crea a Personaje con el interés provisional de una autoindagación sobre esos impedimentos en su creación, pero ello solo conduce al enfrentamiento dialógico con el objeto creado. La Autora ensaya sus tentativas de negociar con Personaje, difuminado, sin silueta, ni contenido (Paco Serrano 2016, 219), por medio de un proceso escritural constantemen-

te abocado a la destrucción. Sin embargo, Personaje va demandando, exigiendo en un tono cada vez más procaz, su naturaleza como un personaje de verdad, con un nombre de verdad, con acotaciones dignas, con una descripción, y con la impresión de un carácter convencional que lo extraiga de ese lugar primario, pretextual o de raigambre inconsciente o preconsciente, germinal. Por ello, en un momento determinado, Personaje dictamina: «Admítelo, yo soy tú» (221). A partir de ese instante, Autora termina de perder el control sobre Personaje, si alguna vez lo tuvo, quien además prosigue en su inusitada rebeldía ejerciendo un hostigamiento machacón, afeándole su patente falta de imaginación, su incapacidad para atender al canon de las denominaciones teatrales con nombres verdaderos (no con letras), su imposibilidad para hacer acotaciones y notas didascálicas según marca la preceptiva de los *grandes* dramaturgos, en las que medianamente se permita considerar su obra teatral como artística. Prolonga un ataque al proceso, a las propiedades y convenciones que la Autora ha ido renovando a lo largo de su carrera. La violencia de Personaje avanza hasta erigirse incluso en portavoz de otros personajes dramáticos, en su mayoría femeninos, dentro de una galería que remite a la dramaturgia de la propia Diana de Paco. En ese intrincado juego meta e intertextual, que Pérez Jiménez (2017, 92-96) situaría como uno de los modelos ficcionales del Teatro Verbo inserto en la referencialidad metaficcional, Personaje realiza un prontuario de todos los crímenes dramáticos cometidos por una Autora «modosita», ahora aparentemente angustiada por la imposibilidad de no escribir, que odia la vulgaridad y las palabrotas y quien, no obstante, esconde una cruel y perturbada dramaturga, regodeada en sus tendencias paranoides y obsesiones, en sus tendencias al desequilibrio y la autodestrucción. Todo ello queda definido a grandes rasgos en la siguiente cita:

PERSONAJE

[...] ¿Y las pobres mujeres de esa otra obra? Todas muertas por tu culpa. Las matas antes de que empiece la obra y las colocas en sus cámaras frigoríficas, eso no se hace, tía. ¿Tè gustaría que te pasara a ti?

AUTORA

Pero luego las dejo que hablen y cuenten sus historias [...].

PERSONAJE

¡Chorradas! Es cruel, tía.

AUTORA va a decir que no la llame tía pero finalmente se resigna, escribe la palabra. No hay remedio. Va a borrar la palabra pero no lo hace.

PERSONAJE

¡Las sacas muertas como a esas otras de la mitología griega! No te creas que están muy contentas contigo tampoco. Pero mira, esas sí tenían nombre, aunque para lo que les has servido... [...]

PERSONAJE

Que para que tú aplaques tus neuras, nosotros tenemos que estar ahogados en la desgracia.

AUTORA

También hago comedias...

PERSONAJE

Peor. Eso ya es totalmente denigrante. Encima de hacernos unos desgraciados, te ríes de nosotros y haces que la gente se cachondee todo el rato de nuestra amargura. [...] Más bien eres flojita con el humor. Una mierda, digo. (Paco Serrano 2016, 228-29)

Aquí se atisba, tal como distingue Vera Toro (2010), la confluencia de la autoficción, mediante el metadrama y la autorreflexividad (en las alusiones indirectas a la vida real y en las alusiones literarias propias) y de *la auto(r)ficción*, en la que Personaje, como entidad *suprayoica*, gobierna y critica con su parresia, el propio proceso creativo en la gestación del drama. De este modo, el juego autoficcional centrado poéticamente en la autoimpugnación, en el autocuestionamiento persona/autora, aboca a la parodia metaficcional, en la que Diana de Paco expande, fusionándolos y transformándolos irónicamente, algunos de sus referentes contextuales, sociales, biobibliográficos (profesora universitaria de lenguas clásicas en una universidad de provincias, hija de estudiosos del drama, con una inscripción social/académica de su obra y en un papel cada vez más relevante como dramaturga) y otros de carácter más bien personal coligados a ese énfasis o intensificación casi mítica de su rareza personal. Se atisba, por tanto, ese extraño *continuum* persona/autora en el que, por medio de la insinuación, de la falsa constatación o de la risa sarcástica, se impone cáusticamente una idea de la perturbación autorial. De ahí que los trastornos compulsivos de sus personajes exhiban el contraste constante entre lucidez y extravío, enfermedad física y mental, soledad y relaciones afectivas no consolidadas. Ese tratamiento irónico, mordaz y paródico de autorrepresentación borrona humorísticamente el fuera y dentro del drama que se articula como un examen o una ponderación de la propia dramaturga que con su drama crea dramas y tam-

bién como una fuerza que potencia, desde lo disparatado y el absurdo de su propia obra dramática, un salvaje escrutinio en su condición de mujer y escritora y, por ende, una indagación del mundo que le rodea.

AUTOFICCIÓN DEL DAÑO FEMENINO

Uno de los hallazgos autoperódicos sobre las mujeres asesinadas o muertas en la obra de Diana de Paco, a las que refería Personaje de *En blanco*, se puede traslucir precisamente por la risa distanciadora que origina el quebrantamiento poético de una lectura inesperada sobre las heroínas o criminales griegas, cuyos fines encajan en una reinterpretación contemporánea, siempre ritual y trágica, de las bajas y grandes pasiones pronunciadas en un amplio registro de voces y por la escenificación de esas mujeres sufrientes (Vásquez 2019, 287), esas víctimas culturales –principales protagonistas– sometidas, castigadas o en rebeldía contra el terrible peso de las convenciones patriarcales que perpetúa la violencia masculina.⁶ Esas mujeres «refrigeradas» de *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2012) a las que alude Personaje en el segmento citado, también esas mujeres de la mitología «que la autora mata», se incluirían, entre otras obras, en *Polifonía* (2006) y en el largo monólogo *Cassandra* (2015). Creemos que, de algún modo, esa risa burlesca de Personaje en torno a la Autora, en ese inventario de mujeres muertas, supone una interpelación y un adelanto interpretativo irónico que la propia Diana de Paco intuye por parte de ciertos circuitos de recepción.⁷ Pensemos que Penélope, en *Polifonía*, aguarda en su estado mental (en una especie de cárcel simbólica acorde con el purgatorio de su espera) las voces de otras mujeres signadas por el crimen.⁸ Fedra, Clitemnestra y Medea se hacen presentes para derribar, en conflicto con sus oponentes masculinos, el monolito de la entrega, del amor lúbrico, o

6. Mario de la Torre (2022, 262) señala en este caso que «la autoficción proporciona a las dramaturgas una buena oportunidad para denunciar la violencia ejercida contra las mujeres, en cuanto la fisicidad de las intérpretes sobre la escena genera una autorreferencialidad que carga de persuasión a lo escenificado».

7. Comenta la autora en entrevista personal (inédita, en Murcia, junio de 2020, videoconferencias Zoom) cómo *Polifonía* generó en su estreno en el Teatro Romea en Murcia una polémica no escrita, pues asumieron con incomodidad una utilización ideológica del mito para soflamas feministas.

8. En este sentido, escribe Wilfried Floeck (2009, 12): «Las obras muestran ya varios rasgos significativos de la producción dramática de Diana de Paco: el protagonismo de heroínas femeninas, la representación de la mujer como transgresora de las leyes de su sociedad y como víctima y delincuente a la vez, la importancia significativa del tema de la culpa y la expiación y, finalmente, un marcado interés por los problemas de la sociedad y por la crítica de los abusos y defectos».

de la sumisión o la zafiedad vengativa de los hombres. Todas terminan descubriendo en ese espacio ficcional, en esa nebulosa o borde que difumina certeza y engaño, experiencia y recuerdo, que Penélope ya no quería ver ni recordar, y que hace mucho tiempo mató al iracundo Ulises. Esa relectura feminista del mito reivindica o redime a la verdadera víctima, subvirtiendo los tópicos femeninos y esas ideologías y símbolos sobre la abnegación marital que tanto han justificado la violencia y el atropello masculino. En el caso de *Cassandra*, el monólogo ritual desemboca en una desnudez performativa que también afecta de forma lacerante a las verdades impuestas y a ciertas gestiones masculinas del secreto y la verdad. Es el relato privado e íntimo de una heroína condenada a expresar ante sí y ante los espectadores, en su inminente (auto)aniquilación, la más inconvenientes de las verdades; seguramente esa que la acerca prodigiosamente al mismo espacio que condena a las mujeres en nuestra actualidad.

Precisamente, la versión de la puesta en escena del monólogo *Cassandra*, cuyo antecedente rastreamos en *Polifonía*, ambas del director Miguel Cegarra, subraya el teatro más ceremonioso y corporal de nuestra dramaturgia. También es curioso cómo el impacto de esta obra reside, desde una libre interpretación por nuestra parte, en ver convertida a su dramaturga en *Cassandra*, pero también en actriz o intérprete *in absentia*, pues en la relación dramática entre texto e interpretación, la dirección escénica suscita un campo de realizaciones performativas que insiste, por medio de la actriz-sujeto-objeto de la representación, en la presencia y evanescencia de los sentimientos y experiencias metafóricos por la propia autora en ese monólogo. Esos logros (del texto dramático, la autora, el director y la actriz) imprimen –con diversos movimientos, acentos y con focalizaciones escénicas– una interpretación que va más allá de lo propuesto en el texto o que más bien lo sobrevuela e intensifica. La dirección rellena desde una visión de la danza, desde lo corporal, el ritual de autoinculpamiento que funcionaría como el haz trágico de otras impugnaciones de brillo humorístico.

Esta *Cassandra*, intérprete pero también funcionalmente espectadora y testigo ficcional, cuestionada en su verdad y en su apreciación, apartada del relato, enuncia su texto de forma admonitoria acometiendo una despedida radical. Se manifiesta la reconstrucción de una vida desde el exilio que se quedó desperdigada en acontecimientos inciertos de la narración y de la narrativa mítica, histórica, cultural. Estrella de Diego diría que habita aquí «un mirar muriéndose» (2011, 89) o el precio de pagar una culpa ajena. *Cassandra* represen-

ta, en una violencia a ratos contenida, la escena necrológica, ritual, funeraria de un daño, una visitación al suicidio del personaje que, de algún modo, conecta con la desaparición de la dramaturga. Casandra se ve y se narra a sí misma, pero por sobre todas las cosas, narra a las múltiples Casandras dañadas que se secuencian a lo largo de la urdida puesta en escena. Cuenta su historia desde una posición minoritaria, desde la exclusión, en los tembladerales del delirio o la locura que vierten la sospecha de una gran falsificación que ha obrado en su contra. La imposibilidad de contar y de representar al mismo tiempo se constituye como metáfora de la creación dramaturgic.

En blanco, hemos de suponer, no gesta una rectificación o corrección sobre los contenidos serios relacionados con la violencia de género o la opresión que, por distintas vías, se ejerce sobre unas mujeres muertas que proclaman con su voz la denuncia de un drama criminal. Digamos, más bien, que esta burla, este juego de plasmación irónica en esa poética del autocuestionamiento se dirige directamente a determinados procedimientos dramaturgic, a ciertas fijaciones obsesivas autoriales y a una idea, tal vez desenfocada y distanciada, de la persona, de la autora. Cuando Personaje censura a la dramaturga, «lo tuyo era matar a los personajes, que te encanta, tienes que tener un trauma, hija, algo va mal» (227), la refutación se instala como ataque a esa estética reiterada que pone en escena víctimas, cuerpos asesinados de mujeres y presencias femeninas de ultratumba. También en *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2012), adelantábamos, el proceso metaficcional llega a su colmo, pues el personaje María, alter ego de la relatora/autora, actúa como forense, pues ejecuta la disección corporal/verbal/escénica al resto de mujeres víctimas, quienes desde sus cámaras frigoríficas, proyectan sus cruentas historias de abuso y de violencia masculina; y ya hacia el final de la obra –he aquí el asunto álgido– María se desdobla para realizar su propia autopsia. De este modo, sujeto y objeto dramáticos convergen también como una metáfora de la creación autoficcional que remite, creemos entender, a los modos de acercamiento de disección del propio cuerpo y de la propia trayectoria vital de la dramaturga, para intentar revelar/desvelar y volver a velarse, callarse y desaparecer entre las voces de su producción ficcional.

En la concurrencia de esas mujeres muertas, que tanto critica el rebelde personaje de *En blanco*, en esa re-vuelta del cuerpo muerto de la mujer, se garantiza la promesa de descanso ante el delirio frenético de la vida que ya pasó o ante el dolor representado en el itinerario de la vida dramatizada. La disección de la mujer, su alivio y la posibilidad de estar sola en la ensoñación del si-

lencio, en la mudez de todas las cosas que la oprimen hasta el martirio, insinúa un regreso a la protección, a la cueva materna, a la seguridad de los padres. En esta supuesta coincidencia entre autora y protagonista, la producción dramaturgica escudriña en la fuerza dialógica de sus voces y examina en sí misma, a través del juego autoficcional, las respuestas que ofrece el oficio creador dramaturgico: sacar de sí el no-discurso, el vacío de la página «en blanco», el silencio, hasta lograr interconectarlo con el otro, en la exterioridad del lenguaje y por medio de las experiencias y recuerdos originados en la matriz más primigenia de la *inventio* poética. Asimismo, en *Eva a la seis* (2020), esa aparente ensoñación, de sonidos acuáticos y de Voces/Personajes que desbaratan la autoridad convencional de los refranes y frases hechas, voces que revolotean alrededor del cuerpo de Eva, presencias intermitentes, sombras y murmullos fantasmales que también aparecen y se agitan en *Eco de cenizas* (1998) y van confirmando esa contumacia en la apertura de la alteridad a través del limbo fantasmagórico de la muerte.

Eva, ya muerta, también es una víctima del abuso laboral y de la extorsión sexual que repite el nefasto estigma de la falta de inteligencia, preparación o capacidad de las mujeres. Mientras el Jefe le aconseja: «dedícate a algo más ligero. Esto no se te da bien... Es para otro tipo de... persona» (Paco Serrano 2020, 27), las voces de los padres, en un recordatorio autorreferencial, lo desmienten: «Nuestra hija Eva está en paro ahora, pero se ha formado mucho y es filóloga y sabe idiomas» (30). Desmentido que conecta, por cierto, según nos aclara la propia Diana de Paco,⁹ con una experiencia personal real sobre el reproche, la condescendencia o directamente la condena de su capacidad para realizar un trabajo intelectual. En cualquier caso, esa Eva materia del sueño o de la muerte, sin tiempo o fuera de él, se ve condenada a repetir los acontecimientos, a remendarlos, a modificarlos por, una vez más, obra de la culpa en esa agitación de una imagen repetida en otras de sus obras: la del hermano desvalido, impedido, enfermo o muerto. En ese desplazamiento temporal, esas modificaciones que ella misma va introduciendo por medio del ¿delirio? o del ¿recuerdo?, gestan una reconciliación consigo misma en una estructura reiterada y circular: «porque hoy, hoy no ha sido como la otra vez, hoy me he defendido, le he dado en toda la frente, a ti no te supe ayudar pero hoy... y bueno se me ha venido todo a la cabeza, lo siento tanto, Mario» (Paco Serrano 2019, 45).

9. En entrevista personal (inédita, en Murcia, junio de 2020).

En esta misma línea de la experiencia dramática de la mujer como objeto del daño surgen dos propuestas interesantes, con búsquedas y tonos distintos, que pueden ser interpretadas como una vertiente de su particular juego autoficcional. Sin atarse de facto a una verdad documental y sin olvidar muchas de las reveladoras y sutiles dedicatorias de sus obras,¹⁰ que apuntan a un contacto directo o indirecto con las problemáticas femeninas planteadas en ellas, surgen piezas como *Morir de amor* (2013) y *África L.* (2014), cuya representación dramática configura un yo femenino: la amante despechada y vengativa y la niña abusada y anoréxica. El yo disgregado o cercenado por miedos, obsesiones y distorsiones emocionales propias y ajenas, que intuimos en *Obsesion Street*, da paso ahora a un yo observador y contenido; a un yo que también se defiende, devuelve el golpe con una naturaleza irónicamente homicida; o a un yo que, desde el humor ácido, rumia la angustia de la equivocación en la convivencia de una compañía indeseada.

Si el personaje del hermano de *Eva a las seis*, Mario, se modela como desvalido y enfermo (bien en la labilidad, bien en el abandono... como puede ser el Paris de *Cassandra*), otro Mario, el hermano en *África L.*, es en cambio uno, si no el principal, de los hostigadores y abusones, uno de los que la encamina, ante el grito de «gorda, gorda o fea, fea», al demoníaco espacio de la anorexia; lugar cruel y experiencial de la dramaturga que aquí metaforiza y se transforma valientemente como un proyecto creativo de autosalvación. La despierta y lúcida África jamás podrá responder a las expectativas de ese hermano desalmado y su destino inexorable pasará progresivamente por los rituales de autodestrucción –como ascunción, primero, y como cancelación, después– de la propia apariencia: «no ha dejado de decirme lo de culo churreto y *gooorda*... parece que da igual lo que adelgace... Todas las mañanas me peso..., me encanta notarme los huesos» (Paco Serrano 2014, 196-97). Esa víctima, niña silenciosa y retraída poco tiene que ver con la víctima del monólogo *Morir de amor*, cuyo legítimo resentimiento no constituye una fuerza autodestructiva que, en un trayecto tormentoso, logra abolir al despertar a la realidad

10. Sin que ello sea una regla general, los agradecimientos y dedicatorias orientan en gran medida sobre ese rasgo de motivación pretextual, destacando aquellas posibilidades «reales» que, conjeturamos, han motivado o han dado impulso a su creación dramaturgica. Entre estas dedicatorias y agradecimientos encontramos: «A mi querida Mónica, amiga y hermana... toda una vida aliviándome obsesiones», en *Obsesion Street* (2008, 49); «A ti, pues, sin saberlo inspiraste esta obra», en *África L.* (2013, 164); «Para las amigas que han dicho: ya no más», en *Morir de amor* (2014, 216); y, por último, «A mis Casandras rebeldes...», en *Cassandra* (2015, 232).

de una África liberada de la imagen que le impone el otro, el o los perseguidores. Las acciones y respuestas de esta otra víctima del desafecto, Miriam, alteran literalmente el papel de sujeto pasivo de un fustigador, manipulador y violento marido; así se recrea esta irónica «muerte de amor», en la que «el bestia» muere matando.¹¹ Sí, una vez más, Miriam, como otras heroínas de Diana de Paco, habla desde la muerte como consecuencia de una venganza planificada: «Casi a punto de asfixiarte, con la glotis incendiada, tuviste la fuerza para engancharme por el cuello hasta que conseguiste rompérmelo... has preferido matarme y morirme antes que dejarme viva y salvarte tú también» (Paco Serrano 2013, 226-27).

CONCLUSIÓN

Si con las representaciones del yo en la autobiografía, como señala Estrella de Diego (2011, 64-65), impera una «voluntad de aparecer», en el caso de los textos teatrales performativos, teñidos de experiencia, recuerdos, vivencias, búsquedas –muchas de ellas intervenidas, transformadas o ficcionalizadas–, se deletrea más bien, sin ánimos de parecer maniqueos, una «voluntad de desaparecer», que se hace consustancial con el juego autoficcional en la obra de Diana de Paco y se entronca con las metáforas de la liquidación y la muerte femeninas. Parece que esa desaparición, bien revestida de elementos paródicos, bien distorsionados por la ironía o el absurdo de las situaciones dramatizadas, bien intervenida por los giros y juegos de la creación poética o trágica, parece constituir un cúmulo de referencias autorreflexivas que siempre remiten a las obsesiones, fijaciones o preocupaciones de la autora real, para borronear su imagen en la ficción. En *Síndrome de Cenicienta*, el grotesco y el absurdo de un autorretrato burlesco marcan un *continuum* que experimenta sus andanzas hacia una nueva forma, distinta a la parodiada en el texto, de aparecer como autora. Se remueve por tanto un despliegue de sinsabores frente a los sistemas dicotómicos autor/autora, inteligente/bella, joven/vieja, popular/desconocida, ciudadana/palurda. Lo mismo, aunque con otras búsquedas que afectan a la identidad personal, se evidencian en la magistral pieza *Esposa y Viceversa* o en la ya estudiada obra *En blanco*, cuyos puntos comunes y conver-

11. Para Rossana Fialdini-Zambrano (2014, 390), Diana de Paco da un paso más allá en la «transformación de la vulnerabilidad tradicional» de las mujeres ante el maltrato machista y dibuja una rebelión radical contra la dependencia simbólica y la subordinación sexual.

gencias mantienen, por los caminos de la conformación humorística –y a través de una red significativa de realizaciones dramáticas anteriores–, una poética de la autoimpugnación. De un modo u otro, en su juego autoficcional, se tiende a satirizar, burlar y denigrar, rebajar o repudiar las distintas imágenes y presentaciones de una dramaturga ficcional, cuestionada hasta por sus propias entidades de ficción. Su obra expresa de forma irónica una «Diana que está por todas partes», como también parece decir la autora a propósito de esas insólitas creaciones de sus personajes dramáticos que, en una intensa y problemática reconversión ficcional, tienen la aspiración de crear un universo poblado de ansiedades, de ideas fijas, de trampas o demoliciones. Estas atraviesan de parte a parte un aparente mundo real, invadiendo de forma inusual, a veces imprevisible por absurda y desgarradoramente trágica o maliciosamente cómica, los sucesos dramáticos que recrea la autora, como si fueran suyos, propios. Personajes o situaciones que podrían parecerse o arañar vínculos con Diana de Paco, sin ser ella exactamente ella. «No me hace falta usar el nombre propio, al modo de César Aira» –nos comenta en una entrevista inédita¹² para establecer esta relación problemática y contradictoria entre la idea o las figuraciones de la persona real, con la responsabilidad y defectos que asaltan su absurdo más significativo, y las distintas Dianas sin nombre que pueblan su teatro. Su interés y compromiso con el humor asume el tremendismo de ese juego y hasta lo identifica en personajes como S1, S2 o P1 y P2, personajes sin nombre y aparentemente irrelevantes que, no obstante, dialogan con los pretextos de donde surgen y con la observación de las vivencias que los impulsan.

Las características de su parodia, por la vía de la intertextualidad, la metaficción y el sentido dialógico de los textos, favorecen un quiebre en la interpretación o en las llamadas expectativas del lector o espectador, creando ese «punto de fricción sobre la autoría», como sostiene Estrella de Diego (2011, 159). En ese juego interpretativo de la parodia autora/personaje, dramaturga/protagonista e incluso intérprete, como si de un juego de espejos se tratara, la autoría parece quedar vacante, por lo que los lectores/espectadores se ven obligados a renegociar significados ante una desestabilidad de la entidad autorial.

12. *En torno a mi obra: conversaciones con Diana de Paco*. Grabaciones y videoconferencia inéditas. Murcia, junio de 2020. También en «Encuentro con Diana de Paco: mito y tragedia en la escritura dramática», grabación Zoom restringida de la asignatura (1302) Literatura Española. Teatro [20/21], en (https://aulavirtual.um.es/portal/site/1302_G_2020_N_N) en 04-mayo-2021 21:33 CEST. Universidad de Murcia).

OBRAS CITADAS

- Abuín González, Anxo. 2015. «Reflexiones sobre la dramaturgia española actual». *Ínsula* 823-24: 2-3.
- Abuín González, Anxo. 2023. «Necropolítica y estéticas petrosexorraciales». En *La teoría en la ficción literaria*, ed. David Viñas, 141-55. Madrid: Iberoamericana.
- Alberca, Manuel. 2012. *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Alonso de Santos, José Luis. 2020. «La autoficción y la razón poética». En *Las puertas del drama*, 53. <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/la-autoficcion-y-la-razon-poetica/>.
- Blanco, Sergio. 2018. *Autoficción: una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. 2014. «Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción». En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas, 25-43. Madrid: Iberoamericana.
- Casas, Ana. 2017. «La autoficción audiovisual: series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica». En *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas, 39-58. Madrid: Iberoamericana.
- Casas, Ana. 2018. «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción». *Revista de Literatura* 80(159): 67-87. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>.
- Diego, Estrella de. 2011. «No soy yo»: *autobiografía, performance y nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Fialdini-Zambrano, Rossana. 2014. «La mujer como víctima en *Herida* de Adolfo Simón y *Morir de amor* de Diana de Paco Serrano». En *La tragedia del vivir: dolor y mal en la literatura hispánica*, eds. Ricardo de la Fuente, Jesús Pérez Magallón y Francisco Estévez, 386-94. Valladolid: Verdelis.
- Floeck, Wilfried. 2009. «Introducción a *Polifonía*». En Diana de Paco, *Polifonía*, 9-21. Murcia: Universidad de Murcia.
- García-Barrientos, José Luis. 2014. «Paradojas de la autoficción dramática». En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas, 127-46. Madrid: Iberoamericana.
- Hutcheon, Linda. 2014. *Una poética del posmodernismo*, trad. Agustina Salvaggio. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Kristeva, Julia. 1997. *Sol negro: depresión y melancolía*, trad. Mariela Sánchez Urdaneta. Caracas: Monte Ávila.

- Loureiro Álvarez, Katherine Elisabeth. 2019. «Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell». *Revista siglo XXI: literatura y cultura españolas* 17: 61-80. <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/3806/3030>.
- Paco Serrano, Diana de. 1999. *Eco de cenizas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Paco Serrano, Diana de. 2015. *Polifonía* (1999). *Espérame en el cielo... o, mejor, no* (2012). *África L.* (2014). *Morir de amor* (2013). *Casandra* (2015). En la antología teatral *Casandras*. Colección teatro español 7. Madrid: Esperpento.
- Paco Serrano, Diana de. 2016. «En blanco». En *La paradoja del dramaturgo*, ed. Francisco Gutiérrez Carbajo, 219-38. Colección teatro español 12. Madrid: Esperpento.
- Paco Serrano, Diana de. 2017. «*Síndrome de Cenicienta*», inédita.
- Paco Serrano, Diana de. 2018. *Esposa y Viceversa*. En *Antología: monólogos de humor, autoficción*, ed. Miguel Ángel de Rus, 147-55. Colección de teatro. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- Paco Serrano, Diana de. 2020a. *Eva a las seis* (2019). *Obsession Street* (2008). Colección de teatro. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- Paco Serrano, Diana de. 2020b. *Carivirus*. Inédito.
- Pérez Jiménez, Manuel. 2017. «Ficcionalidad y modelos referenciales en el teatro española actual: el dominio estético del Teatro Verbo». En *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas, 81-100. Madrid: Iberoamericana.
- Pueo Domínguez, Juan Carlos. 2023. «El teatro breve contemporáneo y su deuda con la teoría dramática de Bertolt Brecht». En *La teoría en la ficción literaria*, ed. David Viñas, 157-77. Madrid: Iberoamericana.
- Rodríguez Alonso, María Ángeles. 2022. «Tragedia, humor y feminismo en la dramaturgia de Diana M. de Paco». *Philologia Hispalensis: revista de estudios lingüísticos y literarios* 36(2): 87-103. <https://dx.doi.org/10.12795/PH.2022.v36.i02.06>.
- Toro, Vera. 2010. «La auto(r)ficción en el drama». En *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, eds. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, 229-50. Madrid: Iberoamericana.
- Toro, Vera. 2017. «*Soy simultáneo*»: *el concepto poético en la autoficción de la narrativa hispánica*. Madrid: Iberoamericana.
- Torre Espinosa, Mario de la. 2022. «Autoficción y violencia de género en el teatro español contemporáneo». *Pasavento* 10(1): 255-74.
- Tossi, Mauricio. 2017. «Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral». En *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas, 59-80. Madrid: Iberoamericana.

- Úbeda Sánchez, Patricia. 2019. «Teatro de Angélica Liddell: una autobiografía del dolor». En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): en homenaje al profesor José Romera Castillo*, eds. Guillermo Laín Corona y Rocio Santiago Nogales, 543-54. Madrid: Visor.
- Vásquez Rodríguez, Gilberto D. 2019. «Casandras: mujeres sufrientes en el teatro de Diana de Paco». *Monteagudo* 24: 287-91.

Enunciación paratópica en las autoras autoficcionales dramáticas: el caso de Marina Otero y Bibiana Monje

Paratopic Enunciation in Autofictional Drama by Women Playwrights: The Case of Marina Otero and Bibiana Monje

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA

Dpto. Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada
Campus de Cartuja, s/n. Granada, 18071
mariodelatorre@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0002-0027-8745>

RECIBIDO: 22 DE DICIEMBRE DE 2023
ACEPTADO: 28 DE FEBRERO DE 2024

Resumen: De acuerdo con Maingueneau (2004; 2017), los escritores forman parte de un discurso literario que siempre ocupa una posición paratópica, puesto que, aun formando parte de la sociedad, tienen un aura especial que les hace ser ajenos a ella. Esta situación adquiere connotaciones especialmente relevantes cuando nos hallamos en el caso de las mujeres escritoras, algo que se potencia en el teatro por la inmediatez de la escena. Nuestro objetivo es analizar cómo en las manifestaciones teatrales autoficcionales las autoras, como Marina Otero en *Love Me* (2022) o Bibiana Monje en *Lacura* (2017), se autorrepresentan siendo conscientes de dicha posición paratópica, aprovechando para incluir supuestos episodios de sus vidas en la diégesis de obras y, en muchos casos, para enunciar discursos críticos sobre problemas sociales como la misoginia.

Palabras clave: Autoficción. Estudios de género. Teoría dramática. Teoría literaria.

Abstract: According to Maingueneau (2004; 2017), writers exist within the literary discourse, which invariably occupies a paratopic space. Despite being part of society, they occupy a special status that sets them apart from the rest of the elements of the social space. This distinctiveness is especially connoted in the case of women writers, principally in the theatre due to the immediacy of the scene. The primary objective of this paper is to analyze how female playwrights, such as Marina Otero in *Love Me* (2022) and Bibiana Monje in *Lacura* (2017), portray themselves in autofictional drama plays, with fully aware of their paratopic position. They not only include episodes of their lives in the diegesis, but also, they use this opportunity to articulate critical discourses against different social problems, such as misogyny.

Keywords: Autofiction. Gender Studies. Drama Theory. Literary Theory.

* Este artículo pertenece al proyecto I+D FicTrans «Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea» (2022-2025) (PID2021-124434NB-I00). «PROYECTOS DE GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO», programa estatal para impulsar la investigación científico-técnica y su transferencia, del Plan estatal de investigación científica, técnica y de innovación 2021-2023, Ministerio de Ciencia e Innovación.

El auge de las literaturas del yo constituye una de las tendencias más llamativas del siglo XXI. Este éxito se refleja en la presencia de unos textos que oscilan entre dos polos, lo autobiográfico y lo ficcional, y donde se constata la asunción de una libertad inusitada tanto para hablar desde la propia experiencia, con mayor o menor explicitud en cuanto a ciertos temas considerados indecorosos, como para fabular a partir de ella.

Pero dentro de este tipo de ejemplos, más relevante aún es la aparición de una serie de autoras (Camila Sosa Villada, Aixa de la Cruz, Najat el Hachmi, Gabriela Wiener, etc.) que hablan desde el yo y con un sentido crítico hacia temas como la racialización, la migración, la LGBTI-fobia, la sociedad de clases o bien su consideración como mujeres desde un paradigma patriarcal. Es decir, su aparición en el ámbito literario, además, se ejerce con una intencionalidad de denuncia respecto a diversos aspectos sociales que, o bien las oprimen a ellas directamente, o bien a las personas que las rodean.

Esto resulta especialmente complejo en el teatro cuando hablamos de la coincidencia de directoras, dramaturgas y actrices en escena como personaje dramático.¹ En estos espectáculos, el hecho de ser mujeres ejerciendo la creación escénica, así como la enunciación directa desde el yo, provoca que se refuerce la concepción de estas autorías femeninas como algo monstruoso (Pérez Fontdevila 2017), por transgredir una concepción de la autoría no tan universal como podría parecer. Si bien esta situación ha remitido considerablemente en las últimas décadas, no es menos cierto que el tratar ciertos temas sigue generando una recepción diferenciada de la escritura realizada por hombres cuando estos hablan acerca de los mismos asuntos.²

Pérez Fontdevila (2017) desarrolla esta idea a partir de los trabajos teóricos de Joanna Russ (1983), quien afirma que con estas obras de autoría femenina se produce «su interpretación como una anomalía o una excepción aisla-

-
1. Esta coincidencia nominal, y la intersección con el pacto novelesco, es lo que Serge Doubrovsky (1977) denominó autoficción. Para tratar la posibilidad de trasladar este concepto surgido del ámbito de la narrativa al del teatro, nos acogemos a la justificación efectuada por José Luis García Barrientos (2014). Para el investigador, todo el teatro es ficción, y solo la irrupción de lo real a través de recursos como la *mise en abyme* o la metalepsis justifica el que podamos hablar de autoficción. Aun así, consideramos que esto mismo se podría extrapolar a otras técnicas empleadas en la escena que provocan un efecto similar.
 2. La obra de Angélica Liddell *The Scarlet Letter* sería un caso claro de autoficción teatral donde se problematiza sobre la recepción de ciertos temas por ser una mujer la responsable de la pieza. Esto generó una productiva discusión no solo en la prensa cultural, sino también en el ámbito académico sobre la recepción de las ideas expresadas en la obra (Corrales Díaz-Pavón 2021; Oñoro Otero 2021).

da y extraña, que permite el reconocimiento de su valor literario a condición de que quede garantizada su “permanente marginalidad”, factual o simbólica» (85). Es por lo tanto muy productivo a nivel expresivo cuando, desde una posición periférica como la que han ocupado las mujeres en el sistema teatral, se construye un discurso político. Así, se ofrece de forma directa la evidencia de la enunciación de las autoras, no mediada como en la novela, por ejemplo, contrastando así con la censura tradicional sufrida por estas creadoras a la hora de generar discursos críticos.

Como señala Pérez Fontdevila (2017, 312), el hecho de que se proceda a efectuar meras lecturas autobiográficas, o bien confesionales, de la literatura escrita por mujeres acaba por devaluar su talento, es decir, implica la idea de que «lo escrito no es arte (una versión de la idea decimonónica de que las mujeres escriben involuntariamente)», y, además, de que «lo escrito es desvergonzado y demasiado personal» (Russ 1983, 29). Si bien en lo segundo actúa una moral que sanciona que lo privado y lo íntimo de la vida de las mujeres, como puede ser su sexualidad, pase al dominio público de forma autónoma, la primera parte es especialmente rebatida por el tipo de obras que encontramos en la contemporaneidad y sobre las que se centra este trabajo. En ellas vemos cómo hay una clara intencionalidad en su escritura, que se puede comprobar no solo en lo formal, sino también en el contenido, con un claro componente crítico con parte de la realidad circundante. Sobre todo cuando en la autoficción escénica encontramos «procedimientos disruptivos del vínculo actor/personaje» (Tossi 2017, 77).

Vemos, por tanto, cómo en estas obras se actúa de forma crítica aprovechando todo el potencial de la paratopía, idea de Maingueneau con la que identifica la imposibilidad del autor de estar ubicado en un espacio social concreto, puesto que pertenece al mismo tiempo al campo literario y a la sociedad, de la que se separa para realizar sus discursos sobre ella pero a la que también necesita para que su discurso sea autorizado, fenómeno que, por otra parte, nutre su literatura (Maingueneau 2004, 85). En estos casos veremos cómo, además, estas mujeres ocupan un lugar sentido como usurpado desde presupuestos heteropatriarcales, e incluso deviniendo las obras teatrales en inoportunas e indecorosas por ser irreverentes conforme al marco del género impuesto sobre ellas. Como señala Nieves Ibeas, las escrituras del yo efectuadas por mujeres pueden conllevar situaciones tensas «que pueden ser interpretadas en términos de “paratopía”, entendida como expresión del sentimiento de no pertenencia a un lugar, a una sociedad, a una familia, a una

sexualidad, a una profesión, a un tiempo, etc.» (2021, 115), y, si bien se refieren al ámbito de la narrativa, estas cuestiones adquieren una serie de connotaciones especiales cuando hablamos del hecho teatral. Daremos cuenta de ello, desde un punto de vista teórico, en el siguiente apartado, y más adelante a través del análisis de dos obras de autoras provenientes de contextos diferenciados, la escena argentina y la española, que nos ayudará a confirmar o refutar los postulados teóricos que se exponen a continuación.

AUTOFICCIÓN DRAMÁTICA Y PARATOPIA

Los estudios académicos no están siendo ajenos a estas tendencias, sino que, por el contrario, se están ocupando de estas cuestiones con un cierto interés y desde diferentes ámbitos.³ Sobre todo, porque la proliferación de estas formas del *yo* está generando muchos interrogantes sobre su naturaleza. Y el debate no es reciente, sino que arranca en el último cuarto del siglo XX a medida que se van produciendo una serie de innovaciones en el terreno literario que, desde el punto de vista de la teoría, introduce la discusión sobre su verdadera razón de ser.

Un punto de partida básico desde el que reflexionar sobre estas formas literarias es el ya clásico texto de Philippe Lejeune titulado *Le Pacte autobiographique* (1975). El investigador francés venía a desbrozar las formas literarias *yoísticas* a partir de la definición del pacto autobiográfico, aquel en el que se produce la coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje con lo factual, haciendo verosímil todo lo narrado, e incluso contrastable en relatos cargados de historicidad. En un cuadro clasificatorio (1975, 28) establecía que dicha identidad nominal no podía coincidir con el pacto novelesco, dejando una casilla vacía que completaría más tarde el también académico y escritor Serge Doubrovsky al crear el neologismo autoficción. En la contracubierta de su novela *Fils* (1977) lo describiría como «fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté». Ya desde esta definición se marca una serie de constantes que habrán de atravesar una tradición que, aunque de corta existencia, encuentra una clara consolidación en ciertos ámbitos actuales, como el de la crítica.

3. «It is my belief that, even though theoretical approaches may differ, the practice of autofiction as a particular form of autobiographical fiction is common to many countries' literary traditions» (Schmitt 2022, 84).

Para el objetivo de este trabajo nos interesa profundizar en el carácter paradójico de la autoficción, donde se contraponen lo factual a lo ficcional. En los relatos que se efectúan acogidos a esta premisa, de forma más o menos consciente, se crea una ambivalencia notable. Para Iuri Lotman, y en el marco de su semiótica de la cultura, dicho estado «es posible como [...] relación del texto con dos sistemas no ligados entre sí, si a la luz de uno el texto se presenta como autorizado, y a la luz del otro, como prohibido» (1998, 75). Desde este punto de vista, los textos autoficcionales se relacionan libremente con lo ficcional y lo factual, ámbitos concebidos, ontológicamente, como dos entidades en oposición y que no permiten imbricaciones de ningún tipo sin menoscabar su propia naturaleza. Porque, en caso de que así se produjese, se estaría incurriendo en una heterodoxia que mermaría la consistencia de estos espacios al diluir los límites que los definen.

Pero nos resulta más interesante aún ver cómo este mismo tipo de expresiones genera en el lector una recepción compleja, puesto que dificulta el incardinarse plenamente en un sistema el conjunto de signos que está recibiendo. El marco de referencia para la interpretación de este tipo de texto se vuelve inestable dado el carácter polifacético de este, requiriéndose un esfuerzo interpretativo adicional. Es, por tanto, la ambivalencia propia de la autoficción una vía para la activación del pensamiento durante el proceso de decodificación, y de esta manera se predispone al lector o espectador para que esté receptivo para que lleve a cabo la reflexión sobre los motivos que son expuestos en la obra desde un punto de vista crítico.

Por otro lado, en la definición primigenia de autoficción de Doubrovsky (1977), se señala la libertad como uno de sus rasgos definitorios. Esto ha permitido incardinarse en esta categoría incluso textos que incluyen pasajes que son claramente inventados por no ajustarse a las normas del mundo real, de acuerdo a la tipología de la autoficción fantástica de Vincent Colonna (2012). Pero, sobre todo, supone la liberación de las restricciones propias de la autobiografía desde una concepción lejeuniana para dar rienda suelta a la imaginación del autor.

No obstante, muy a menudo a estos textos, al trabajar con material factual, se les ha requerido que ejerciesen una función ejemplar desde el punto de vista ético, algo que no siempre ha sido posible y que ha granjeado numerosas críticas a esta modalidad narrativa. El trato despreciativo que a veces han recibido deriva de la ambivalencia propia de estos textos, que se han ejecutado como una mera forma de provocación al lector, obligándole continuamente a

posicionar lo leído en lo ficcional o lo factual de forma a veces inconsistente. O bien, en otros casos, se ha aprovechado dicho carácter ambivalente para eludir responsabilidades por lo escrito acogiendo al marco de la ficción cuando interesaba. Pero el estereotipo más extendido es aquel que recae sobre la visión de la autoficción como una excusa para fabular libremente con el fin de saciar un egotismo desmesurado. Todas son visiones que, aunque no dejan de tener una base de verdad, vienen a minusvalorar todo el potencial que esta forma literaria tiene como discurso crítico.

Nos hallamos, además, en un momento donde el auge de las políticas de identidad nos ha hecho entender que el ensimismamiento no es válido para un proyecto político donde se busque mejorar las condiciones de un grupo o colectivo social. Es lo que Nancy Fraser afirma cuando habla de la *política de reconocimiento*, cuyo objetivo es «un mundo que acepte la diferencia, en el que la integración en la mayoría o la asimilación de las normas culturales dominantes no sea ya el precio de un respeto igual» (2008, 83), donde habría que situar «las reivindicaciones del reconocimiento de las perspectivas características de las minorías étnicas, “raciales” y sexuales, así como de la diferencia de género» (83). Como afirma la académica estadounidense, en un mundo postsocialista, junto a la reclamación de la redistribución, el reconocimiento se sitúa como el otro eje a tener en consideración para la búsqueda de la justicia social. Y si bien el análisis que realizamos de las obras que tratamos aquí se centra esencialmente en cuestiones identitarias, no dejan de existir espectáculos donde además el problema de la redistribución también se hace patente, como puede ser en *Los peces salieron a combatir contra los hombres*, de Angélica Liddell (2007), donde la autora, en una metalepsis, aparece como tal en la obra encarnada por ella misma para denunciar la violencia de los procesos migratorios, provocados por el hambre y las guerras, de africanos hacia Europa.

Como dice el dramaturgo Sergio Blanco, «La autoficción se inscribe así en un proyecto político de edificación de un yo emancipado que busca desesperadamente a los demás» (2018, 52), pero que no incurre en un discurso solipsista, sino que actúa como sinécdoque entre el yo y el nosotros, es decir, con el mundo con el que se compromete. Y esto es debido a que, por un lado, se requiere del *otro* para que el comunicado literario adquiera sentido, y, al mismo tiempo, se precisa que el sujeto, al inscribirse en un colectivo concreto, se reconozca en los problemas que le acechan. Así, el compromiso, tan denostado en otras épocas, ha vuelto a resurgir en los últimos años como forma de posicionamiento de la ciudadanía en el mundo (Gefen 2021), en contra de agen-

tes, como pueden ser los poderes fácticos, que son señalados como causantes de parte del sufrimiento humano.

La ambivalencia citada de la autoficción, y el hecho de que las narrativas del *yo* sigan teniendo un carácter novedoso en las carteleras teatrales, potencia que el sentido crítico sobre el mundo representado en la escena sea más productivo desde el punto de vista de la politización del público, en este caso gracias a la toma de conciencia sobre la opresión causada por diversos agentes sociales (véase Casas 2018). Pensemos en *La armonía del silencio*, de Lola Blasco (2019), donde usa su historia familiar para hablar del grupo de los perdedores de la guerra civil a través de la historia de la recuperación del piano de su abuela, que tuvo que vender debido a que su marido pertenecía al bando republicano. En el momento en el que se constata la coincidencia de la autora con el personaje principal de Dolores, el mensaje se carga de persuasión, en cuanto la relación entre la diégesis y los hechos del mundo real se entrecruza, produciéndose una mayor interpelación del público por lo que es contado.

En este caso, como en la mayoría de estas obras autoficcionales, lo importante a destacar es que, a diferencia del teatro épico, ahora sí es importante la empatía. Estamos en el ámbito del teatro, donde se produce el convivio; según Dubatti (2012), la coexistencia en el mismo lugar y al mismo tiempo de actores y público. Esto favorece que la comunicación sea más directa, y que, sobre todo, el acceso entre los interlocutores sea inmediato, sin mediación alguna. Y nos referimos al espectador como interlocutor acogiéndonos a la idea de expectación del dramatólogo argentino, ya que explica que su posición nunca es pasiva, sino que participa, algo que se vería intensificado a partir de la irrupción de acciones artísticas, como el *body art*, en la segunda mitad del siglo pasado, y su traslación al ámbito de la escena.

Estaríamos hablando, a este respecto, de la presencia de la estética de lo performativo en el teatro, según teorizó Erika Fischer-Lichte (2011), que englobaría a esas teatralidades que son difíciles de incardinar en lo ficcional, entre las que se encuentran aquellas que parece que ponen en peligro la vida del artista –no del personaje–, provocando la reacción del público, a veces hasta deteniendo el espectáculo, como ocurrió con *Rythm 0*, de Marina Abramović. El espectador, ante el estado de ambivalencia entre lo ficcional y lo factual, se debate entre intervenir o no. Juzga que lo real que está sucediendo en escena es intolerable desde la perspectiva de las reglas del mundo factual. Estamos hablando de las prácticas autolesivas, por ejemplo, cuyo impacto en el público puede llevarle a disociar estas acciones de su finalidad artística. Es lo

que ocurre en *Zonas de dolor*, de Diamela Eltit, donde la autora chilena se inflige cortes y se quema como forma de resistencia frente a la dictadura de Pinochet, una forma de usar su propio dolor para oponerse a la posibilidad de que sea el régimen militar el que lo imponga. Este tipo de prácticas produce lo que denominé «ruptura del pacto escénico» (Torre-Espinosa 2016), cuando los principios rectores del drama, la denegación del espectador y la simulación del actor, son disueltos por acciones violentas que imposibilitan la inserción de lo representado en el marco de la ficción. Como consecuencia, lo real se hace presente en la escena.

Un mecanismo similar es el que se produce en el espectador de teatro autoficcional. A veces se recurre a la autolesión, como puede ser el caso de creadoras como Angélica Liddell, o al agotamiento físico, como también acomete en algunas de sus obras Marina Otero. Pero lo importante es que la imposibilidad de discernir claramente el marco desde el que interpretar lo que sucede ante nuestros ojos es lo que provoca una activación del pensamiento crítico, que puede ser aprovechado para lanzar mensajes con un sentido político.

El poder de persuasión de la autoficción es reforzado por la condición paratópica propia de cualquier escritor o escritora. Según el lingüista Dominique Maingueneau (2004, 85), se trataría de la imposibilidad de que la enunciación del autor se posicione/se ubique dentro de un ámbito concreto, ya que literariamente se nutre de su lugar entre el campo literario y la sociedad en general. Si bien Maingueneau (2017) centra su análisis en el campo literario del siglo XIX y en la configuración de la identidad autorial de dos poetas que tuvieron diferente suerte, José-Maria de Heredia y Émile du Tiers, sus ideas nos resultan muy sugerentes para interpretar la autoficción desde la perspectiva de la paratopía, puesto que este carácter autorial es potenciado, en el teatro especialmente, por la identidad entre protagonistas y autores. Para él, se trata de la búsqueda de un lugar propio por parte del autor, algo que nos atañe a todos, pero especialmente a aquellos

qui doivent élaborer ce que j'appelle une paratopie [...] pour trouver *leur* place de créateur, appartenir pleinement au monde de la production esthétique, ils doivent en effet gérer leur impossibilité même d'occuper véritablement une place dans le monde des activités «ordinaires». (Maingueneau 2017, 5)

Aunque en su razonamiento Maingueneau se centra en el ámbito de la enunciación, esta posición paratópica nos resulta sumamente productiva si toma-

mos en consideración la recepción, puesto que esta situación es percibida también con una ambivalencia más que notable dada su naturaleza. El autor se enfrenta a la dificultad de hallar su lugar, pero precisamente esto le infiere un cierto poder persuasivo sobre el público. Es decir, el hecho de que sea un ciudadano más, como el público, pero al mismo tiempo pertenezca al ámbito de la creación, le diferencia del resto de la sociedad, y le otorga una capacidad de atención mayor, sobre todo cuando el yo está encima del escenario. No es lo mismo que una actriz encarne a una víctima de violencia sexual sobre el escenario, por mucha base documental que tenga la propuesta (por ejemplo, María Hervás como la víctima de la Manada en *Jauría*, sobre el caso de una violación grupal), que sea la propia autora la que narre el crimen que en este mismo sentido cometieron contra ella (Christina Gavel en *Efecto Foehn*).

Si bien la escena cumple con una función ficcionalizadora sobre lo que se representa (García Barrientos 2014), debe prevalecer, al menos por momentos, un efecto de realidad para que el potencial crítico de la autoficción se desarrolle de forma plena. Desde esta perspectiva, «Corresponde al espectador el construir –y nadie lo hará por él– la relación con la realidad de su propia experiencia» (Ubersfeld 1996, 259). Así, como indica Anne Ubersfeld, existen espectáculos que precisamente centran todo su potencial en evitar que el público tenga la oportunidad de establecer vínculos entre el mundo factual y el que está siendo representado sobre las tablas, es decir, en favorecer su inmersión en la ficción. Impedir que esto último ocurra, en consecuencia, conlleva la posibilidad de que el auditorio pueda aplicar lo mostrado en la escena en el ámbito extraescénico.

En las dos obras que vamos a analizar sucintamente a continuación, *Love Me* de Marina Otero (2022)⁴ y *Lacura* de Bibiana Monje (2017), elaboradas por una autora argentina y otra española, hablamos de momentos de resistencia frente al patriarcado, elaborados desde presupuestos conscientemente feministas. Esto se debe a que estamos en un momento en el que las mujeres están adquiriendo un posicionamiento social más igualitario que nunca, aunque aún insuficiente. Este contexto es el que permite a las autoras declamar abiertamente y de forma crítica, aunque, al mismo tiempo, genera tensiones puesto que actúan contra una institución aún vigente –el patriarcado– que sigue so-

4. El año de la obra de Otero indica la fecha de estreno del espectáculo. Se ha trabajado con el manuscrito cedido por la autora y que recoge el texto proyectado en la pantalla del fondo del escenario.

cavando las vidas de estas mujeres. Ello invita a llevar a cabo un análisis del discurso en torno a esta idea de paratopía, es decir, «on cherche à restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées. Les conditions du *dire* y traversent le *dit*, et le *dit* renvoie à ses propres conditions d'énonciation» (Maingueneau 2017, 22), hasta tal punto que las posturas estéticas sean indisociables de las formas de vida de los grupos que las encarnan y que construyen su identidad a través de ellas, sin poder separarse de los rituales y lugares que confieren autoridad y por los cuales son investidos dichos autores (23).

De los dos niveles en los que opera la paratopía, Maingueneau (2017, 26) diferencia entre el de los discursos constituyentes, que dan sentido a los actos de una colectividad del mismo modo que los textos científicos o teológicos, y el de las paratopías singulares que son elaboradas por los escritores, cuyas creaciones responden a la imposibilidad de estar en un espacio concreto. Si atendemos a la situación de las mujeres creadoras, y dentro de la autoficción en concreto, este segundo carácter se maximiza. En primer lugar, por el carácter autoficcional, que les impide estar en un lugar determinado al oscilar entre lo ficcional y lo factual. Porque la autoficción, ¿es ficción, es autobiografía, es no-ficción? Y, en segundo lugar, por el carácter *monstruoso* que adquieren las mujeres al transgredir los límites marcados tradicionalmente, en este caso por ser escritoras en un mundo donde dicha labor ha sido apartada de sus funciones naturalizadas. Se produce, en consecuencia, una paratopía de identidad (2017, 27), la de unas mujeres que evidencian la concepción que se tiene sobre ellas para criticarla, y que, dependiendo de la propuesta, se puede maximizar.⁵ La recurrencia a la autolesión sería un claro ejemplo de ello, al forzar lo monstruoso que tiene este tipo de prácticas desde un punto de vista moral.

La mujer creadora, desde esta perspectiva, es vista como un sujeto desplazado de su lugar naturalizado en las sociedades patriarcales, y, al ser entendida fuera de su hábitat, se convierte en un elemento intransigente que genera tensiones. De ahí que adquieran un carácter heroico: «La heroicidad en la autoficción reside justamente en esta capacidad para decir aquello que todos tenemos oculto y velado. Desvelar: he aquí el acto épico del héroe autoficcio-

5. El monográfico del número 3 de la revista *Lectures du genre*, titulado «La paratopie créatrice», precisamente ahonda en esta relación entre la paratopía y el género, con el fin «d'explorer les imaginaires socio-sexués du processus créateur, et de revenir sur leur réception» (Decante-Araya 2008).

nal que se confiesa» (Blanco 2018, 79). Y es por ello que podemos hacer mención a la idea de *parresía* tal y como Judith Butler la entiende a partir de Foucault, la vinculada a la idea de asumir un riesgo notable por decir la verdad, dado que «no solo habla desde el convencimiento, sino que al hacerlo actúa guiándose por la valentía» (2020, 13).⁶ Para su proyecto político de desmontaje del patriarcado, del cual estos textos espectaculares participan de alguna forma, es preciso el derecho de asamblea, que surge de la relación entre los individuos que se reconocen mutuamente.

Según comenta Alain Badiou, y recogiendo la idea de convivio ya citada de Dubatti (2012), el teatro «es un arte de lo colectivo. Hay una teatralidad política, o una política de la teatralidad, que se combina en torno a esta figura de la agrupación» (Badiou 2015, 75). De ahí que el teatro tenga un gran potencial en este sentido, en cuanto requiere, antes de este principio, la coexistencia de espectadores e intérpretes al mismo tiempo y en el mismo lugar, lo que posibilita la comunicación para denunciar la precariedad en la que viven. Si el cuerpo es posicionado por Butler como sinécdoque del sujeto y como núcleo del problema político, ya que «Los cuerpos ejercen y se convierten en la reivindicación» (2020, 32), no es de extrañar que ubiquemos la autoficción escénica como una forma de evidenciar la precariedad de estas mujeres y, por lo tanto, denunciar a los agentes que han perpetuado esta situación a través de su teatro: «Su modo de expresar la autoconciencia artística llevaría a confiar en lo literario como modo de conocer el mundo, de arañar lo real, y de ofrecer explicaciones –aunque personales y subjetivas– a los diversos procesos sociales y políticos que nos afectan» (Casas 2022, 15). En las obras que hemos seleccionado, dos ejemplos creados desde ámbitos culturales como el argentino y el español, constataremos la forma de proceder al respecto.

RESULTADOS: ANÁLISIS DE OBRAS

En los últimos años, son múltiples las obras autoficcionales en las carteleras teatrales españolas que inciden sobre la situación problemática que viven las autoras cuando se enfrentan a ciertos principios que las han posicionado convencionalmente en una posición subordinada. La violencia sexual sería un claro ejemplo, como ocurre en producciones de Christina Gavel (*Efecto Foehn*),

6. Manuel Alberca (2017, 319) ha sido uno de los pioneros en señalar la necesidad de profundizar en las relaciones entre la *parresía* y la autoficción.

Pamela Valenciano (*No solo duelen los golpes*), Angélica Liddell (*La casa de la fuerza*) o Iria Pinheiro (*Anatomía de una sirena*). Pero, además, esta situación se interseca con otro tipo de rechazos, como el derivado de ser personas hetero-divergentes, como sucede con Cristina Castillo (*Ser o no ser... visible*) o Gabriela Wiener (*Qué locura enamorarme yo de ti*), esta última también migrante y racializada. Son todos espectáculos que actúan como resistencia frente a los prejuicios que se ciernen sobre estas autoras, empleando para ello recursos variados. Se procede a continuación a analizar cómo se articula este tipo de discurso, centrándonos para ello en un par de piezas unipersonales, *Lacura*, de Bibiana Monje (2017), y *Love Me*, de Marina Otero (2022), dos buenos ejemplos de cómo actúan los mecanismos autoficcionales para revelar el carácter paratópico de estas artistas.

Lacura, de Bibiana Monje

Bibiana Monje (1983-) es una creadora escénica tinerfeña que viene desarrollando una interesante trayectoria artística en torno a temáticas de actualidad: «Movida por cierta pulsión irreverente, Monje se convierte en un ejemplo de mujer creadora que es capaz de lanzarse a la conquista de los espacios y lograrlo entre aplausos» (Alayón Galindo 2022, 152). Además, resulta muy sugerente la experimentación con las formas de su arte, especialmente gracias al empleo del yo de forma manifiesta en varios de sus espectáculos más exitosos, como por ejemplo *Pogüerful* (2019). Esto es lo que ocurre también en *Lacura*, un unipersonal lleno de reflexiones en torno a sí misma y la realidad que la circunda, y desde una perspectiva feminista.

La obra, a partir de su texto homónimo, y con la codirección de Enrique Pardo, fue estrenada en el festival francés Panthéâtre en 2016 y lograría los premios Réplica de teatro 2017 a la mejor actriz, mejor espectáculo y el premio del público. El que le concedieran este último galardón no es casual, ya que una de las claves de su propuesta es el humor que genera a partir de los acontecimientos que relata, algo que siempre es del gusto de la audiencia. Asimismo, este recurso a la comedia enlaza con la autoderrisión, una de las tendencias en las obras autoficcionales (Casas 2017, 53), y que aquí se manifiesta gracias al tono irónico que imprime a la obra.

Nos encontramos con un monólogo de unos sesenta minutos, interpretado por la propia Bibiana Monje, donde se enfrenta a la angustia existencial de tener que enfrentarse a las ansiedades generadas desde diferentes sectores, y donde se produce la identidad nominal entre autora, narradora y personaje

gracias a la propia diégesis (se menciona a Bibi), así como a paratextos diversos que permiten proceder a dicha asociación.

Además de a sí misma, encarna a varios personajes más. Supone este ejercicio una disgregación del yo, en cuanto los mecanismos autorreferenciales que introduce van cuestionando la propia identidad de la autora. Así ocurre al comienzo de la pieza. Con un escenario prácticamente desnudo, donde se alternarán algunas proyecciones, Monje aparece y pregunta al público si la ven, y si sienten su presencia. Acto seguido responde rotundamente que existe. Ya en este arranque se cuestiona la identidad de la autora, que parece no ser unívoca desde este momento. Y, por otro lado, se incluye al público, al cual se dirige de forma directa rompiendo la cuarta pared: «Yo soy la proyección ideal de la actriz que han venido a ver» (2017, 13), poniéndose, por lo tanto, su presencia y existencia en relación con los espectadores, que son los que crearán el personaje.

Este elemento metateatral estará presente en toda la pieza, y alcanza una notable relevancia en las metalepsis que incluye en la obra. En ese monólogo inicial dirá:

Sin embargo no seré yo quien les cuente esta historia, pues desde aquí no hay mucho que decir. / Yo les invitaría directamente a hacer el amor. Yo he venido a bendecir esta alquimia teatral. / Será la actriz quien les cuente *el cuento de su propia enfermedad* al vivir en un mundo que no ha inventado ella. (Monje 2017, 14)

Entre los elementos que problematizan su identidad desde una perspectiva de género, se encuentra el que la madre la criara como un niño, por el simple hecho de que no quería que sufriera como lo hace una mujer (Monje 2017, 17). Pero la cuestión es que dicha condición femenina, en este caso como categoría biológica representada por el síndrome premenstrual, se impone: «Me sangra la vagina cada 28 días (con suerte) y es algo que aún no he superado. En los días previos se apoderan de mí las energías atávicas de los últimos 30 siglos de represión psicogenética femenina no liberadas» (Monje 2017, 19).

En cuanto a la reacción del público con la pieza, se puede entender una relación de empatía, en cuanto este siente conmiseración por los avatares que sufre. Pero, al mismo tiempo, la autoderrisión comentada lleva a un distanciamiento que conduce, por otra parte, a una contemplación irónica de los avatares de la protagonista. Sería la constatación de las debilidades y defectos del personaje lo que lleva a ello.

También se puede advertir esta manera de proceder en cuestiones vinculadas a su relación con el feminismo. Una muestra de ello es cuando decide pedir perdón a las mujeres por su forma de actuar. Sobre todo, por la reflexión que ha desarrollado a lo largo de su vida sobre este asunto, según se adivina por sus palabras, y que la exhibe en sus incoherencias, sobre las que recapacita. La escena deviene así en un ejercicio de sororidad y de reconocimiento de culpa: «Perdonen, / mujeres del mundo / por haber creído que existe / una forma correcta de ser mujer» (Monje 2017, 25). En este sentido resulta muy divertido cuando encarna a otros personajes de mujeres, como su madre o su abuela, al desarrollar, de forma hilarante incluso, algunas anécdotas relacionadas con sus excrementos, por ejemplo, y recurriendo por momentos a un costumbrismo que potencia la identificación a tenor de las carcajadas del público.

A este respecto es significativo el pasaje en el que habla de su educación en un centro religioso, donde la sexualidad era un tema tabú y se la alertaba insistentemente sobre los peligros de los hombres. La cuestión es que el pensamiento que desarrolla, pleno de ironía al recordar esto, es complejo, intentando ubicarse dentro de los esquemas del feminismo sin caer en ninguna contradicción reprochable: «Me hablaron mal de los hombres, y me hablaron mal de las putas. / Y yo que desde los 7 años era medio puta con los hombres, y según los hombres éramos todas unas putas... / ¡Lo tenía jodido!» (Monje 2017, 81).

Resulta también disruptiva la mostración de un deseo sexual heterodivergente. La bisexualidad se muestra en varios pasajes de la obra, como cuando dice que, siendo adolescente, con catorce años en concreto, una compañera le dijo que la quería mucho: «Y claro, me la tuve que follar. A ella, y a todas las que vinieron detrás. / Pero de vez en cuando iba en busca de algún que otro ser inferior (de los hombres digo), pero siempre desde la impertérrita inaccesibilidad emocional» (Monje 2017, 80-81).

A través de la risa se busca así efectuar una crítica de una educación sexual donde se reprimía el deseo por el hecho de ser mujer, algo apoyado desde otras instancias como la familia, lo que conllevaría una asunción no normalizada de su sexualidad, tal y como se muestra de forma crítica. El hecho de tener a la actriz, dramaturga y directora justo delante de los ojos del público potencia ese sentido. Y la atención centrada en ella por la puesta en escena, con una iluminación que solo cubre parte del escenario y deja al resto de la sala a oscuras, favorece la recepción del discurso que emana desde las tablas, todo dentro del especial espacio de subjetivación política que constituye el teatro, como afirma Alain Badiou (2015).

Love me, *de Marina Otero*

Si la autoficción teatral se ofrece desde la Pragmática como un campo de estudio fascinante, en especial sobre la recepción del público de unos hechos que son sentidos como reales pero que en su forma a menudo se tornan ficcionales, esta ambivalencia se exagera cuando la *estética de lo performativo* (Fischer-Lichte 2011) irrumpe en la escena. Recordemos que, desde esta perspectiva, el rol del espectador es clave, ya que su carácter activo (aunque siempre lo es, a pesar de quedar atenuado en el teatro convencional) se intensifica para instituirlo en el centro de este tipo de propuestas. Las reacciones de los asistentes al espectáculo generan una serie de tensiones claras que constituyen, más que un simple elemento del esquema comunicativo semiótico, la propia textualidad de la pieza.

Es en esta línea estética donde se incardina *Love Me*, espectáculo de la *performer* argentina Marina Otero (1984-) estrenado en el Festival Internacional de Buenos Aires en marzo de 2022 y, en España, en el marco del Festival de Otoño de Madrid el 25 de noviembre del mismo año, en la sala Réplica Teatro. Coescrita y codirigida con Martín Flores Cárdenas, suponía la despedida de su país de origen, Argentina, y una reflexión en torno a las consecuencias de su traslado para vivir en la capital española.

La propuesta generó mucha controversia, sobre todo dadas las expectativas suscitadas tras el éxito internacional de su espectáculo anterior, *Fuck Me* (2020). En esta última obra, como en las anteriores, se puede contemplar el tono confesional propio de sus producciones (Torre-Espinosa 2019), donde parte de su identidad como *performer* y participa de la tendencia de otras artistas latinoamericanas de colocar a las mujeres –en este caso, ella misma– como sujetos y objetos de sus obras (Sousa 2022, 119). La recurrencia de este tipo de práctica la ha llevado a ser una de las creadoras escénicas más coherentes del panorama actual, sobre todo por el desarrollo del proyecto *Recordar para vivir*, donde a lo largo de varios años (2015-2020) partió de su propia historia, apoyada por videos domésticos, para reflexionar sobre el yo, enfrentado este a multitud de avatares. Esto ya arrancararía de alguna forma con su debut, *Andrea* (2012), y continuaría con *200 golpes de jamón serrano* (2017-2020), hasta llegar a las dos últimas obras citadas, donde una dolorosa hernia de disco la apartaría del baile, viendo cómo su vocación se vería truncada de forma trágica.

En sus obras se pueden ver diferentes formas de la estética de la *performance*, como la presencia de la repetición, el agotamiento físico o el *body art* combinado con un tono confesional a través de monólogos dirigidos directamente al público. Además, es frecuente que su discurso adquiriera un tono vio-

lento, lo que recuerda a veces al estilo de Angélica Liddell, a quien llega a citar en algún momento, y que se instituye en una de las referencias de su teatro. Es por ello que lo verbal, en combinación con lo performativo, es una de las señas de identidad de la creadora bonaerense.

Lo disruptivo de *Love Me*, obra que analizamos, va precisamente en relación con la presencia de lo verbal, pero sobre todo con la forma en la cual se muestra la palabra durante el espectáculo. La propuesta escénica es muy sencilla. En el centro del escenario Marina Otero permanece sentada durante la mayor parte de los sesenta minutos de la representación, realizando movimientos mínimos. Vestida con unas mallas rosadas y una chaqueta *oversize* negra, mira al público, al suelo, a sus manos, escribe una nota, se la da a una persona del público, etc. Y mientras, a sus espaldas, se va proyectando un texto narrativo autodiegético, y de focalización interna, que guiará toda la función y que se asocia al personaje de la propia Otero.

El paso de los minutos puede exasperar al público, que lee sin parar expectante y deseoso de que la artista hable o haga algo, más allá de las acciones que se han señalado. Surge así, por parte de los espectadores, una serie de movimientos, sonidos, que habitualmente pasan desapercibidos y que comienzan a ser semiotizados. Cualquier oscilación de la *performer* se intenta convertir en signo, y con el transcurrir de los minutos, el sonido emanado de la audiencia adquiere mayor consistencia ante el vacío sonoro de la propuesta. Finalmente, en los últimos minutos, la artista se quitará la chaqueta quedando desnuda de cintura para arriba, se colocará una máscara de lucha libre mexicana y comenzará a realizar una serie de movimientos cómicos, y finalizará el espectáculo corriendo de forma desatada de un extremo a otro de la sala mientras suena un tema musical y se usan luces estroboscópicas blancas.

Atendiendo al texto proyectado, vemos una sucesión de frases que nos remiten a un estilo diarístico, donde lo confesional está en un primer plano. La propuesta escénica, de una gran sencillez y con la creadora ante la proyección, hace que lo que el público lee sea asociado al pensamiento de Otero, como decíamos. Se muestra de esta forma, y gracias al texto, como artista, mujer y migrante, produciéndose una interesante confrontación entre la manera en la que se siente y las formas de ser percibida por los otros.

Comienza relatando los preparativos de una cena para su amante, y se pregunta mientras le espera: «cómo terminé yo acá, sentada». Pero lo más interesante es que esta acción es interpretada de forma crítica a continuación: «Tanta teoría, tanto discurso feminista no impidieron que fuera arrastrada

hasta este lugar. El mismo que ocupó mi mamá, mi abuela y tantas otras esperando a la misma hora, frente a la misma fuente». Si bien la pieza no se centra exclusivamente en una denuncia desde el feminismo, es relevante cómo se produce esta exposición de ideas, sobre todo porque, tras citar a su madre y abuela, y romper una serie de objetos de la vajilla, se reconoce en ellas: «Esa soy yo. Marina Otero. La performer. También soy directora y bailarina. Bailarina de esas que no bailan».

Con esta identidad nominal explícita de autora, personaje y narradora, estaríamos ante una autoficción teatral clara, sobre todo porque, junto a elementos factuales verificables (cuando comenta que su obra anterior es *Fuck Me*), se presentan inmediatamente otros cuya veracidad no es cognoscible (por ejemplo, el sexo fortuito con un desconocido en Madrid el día de su cumpleaños). Se pone así al público en la tesitura de tener que discernir lo que es real de lo que no lo es, lo que activa su atención a los hechos que le son relatados.

Otro elemento fundamental es la expresión de su recepción como migrante. Ella misma usará imágenes poéticas muy sugerentes para hablar de sí misma a este respecto, como cuando comenta que llegó a Madrid en marzo de 2022, cuando sobre España se cernía una tormenta de polvo sahariano: «Mi cuerpo y mi arena trasladando lo mismo: el desierto». O luego, cuando expresa su sentimiento como sujeto migrante, llamándose a sí misma sudaca: «Ahora, con 38 años, tengo que armarme una vida de cero en un país donde siempre seré la sobra», o «dando lástima en festivales europeos que programan sudacas por culpa».

La propuesta continúa con estrategias autorreferenciales muy sugerentes, como cuando emplea la *mise en abyme* para mostrar la propia naturaleza de la pieza: «Puede que parezca todo muy autorreferencial, ya lo sé. Pero no me queda otra. No soy de esas que pueden inventar y/o representar personajes de ficción o historias en lugares lejanos». En este caso se explicita la práctica que acomete en la obra, donde confirma por momentos que su yo no es fingido: «Ni siquiera sé mentir».⁷

Las referencias al público también son directas: «Ustedes ahí, leyendo desde la oscuridad, preguntándose “¿va a ser toda la obra así?”, forman parte de un guión». Gracias a este tipo de interpelaciones el público adquiere cons-

7. El carácter contradictorio del personaje, y propio de la autoficción, volverá a hacerse presente cuando más adelante diga «Ya sé. Antes dije que no sabía mentir... Pero adivinen qué... Mentí. Vivo de eso».

ciencia plena de su importancia en la obra, de que «El espectador, en el proceso de la representación, es un signo no sólo para los comediantes, sino también para los otros espectadores» (Ubersfeld 1996, 308). De esta forma el mundo factual al que pertenece el auditorio y el de la actriz se vuelven coincidentes, al mostrarse que los signos teatrales también emanan del patio de butacas, haciendo que sea más fácil producirse la asociación de las ideas expuestas en la escena con lo que ocurre en el mundo. Se produce así esa explicitación paratópica de la identidad autorial de Otero, que oscila entre lo social y lo artístico gracias a recursos como este.

Un momento álgido de la obra es cuando habla de sus gestos violentos hacia exparejas, para desembocar en el relato sombrío de su violento padre: «La nena que vio a su papá clavándole la pata de una silla en la panza a su madre, también soy yo [...] el que vio a mi mamá cerrando la puerta de casa con llave y a mi papá derribándola a patadas segundos después». De esta forma justifica su forma de actuar, como algo aprendido, tan cultural como el machismo causante de agresiones a mujeres: «Se podría decir que la violencia no tiene nada de espontáneo. Mucho menos si es ejercida por alguien con mi historial». Además, la fuerza testimonial de estas frases es reforzada porque insiste en que dice la verdad. Si a esto sumamos que para la mayoría de la sociedad española la violencia es un problema, el discurso adquiere mayor referencialidad, lo que hace que sintamos empatía por la compasión que nos suscita el estar ante la hija de una víctima y de su agresor.

Más adelante, esto se problematizará además con su percepción como migrante: «Son las confesiones de una extranjera, una fugitiva. Para las migrantes huir puede volverse adictivo. No somos de ningún lado. Nuestra identidad es el movimiento». Pero lo más productivo de la estrategia de Otero es que si bien provocar la identificación simpática mencionada con anterioridad sería relativamente sencillo dados los temas señalados (migración, precariedad, esposas maltratadas...), ahora la vía que elige es el distanciamiento, mostrándose también como una persona con defectos, como cuando dice que roba, procediéndose así, más bien, a un distanciamiento irónico de los problemas planteados.

CONCLUSIONES

No consideramos que sea casual que un grupo de dramaturgas haya escogido la autoficción como forma de posicionarse frente a problemas del mundo que las conciernen. La obra literaria, según Maingueneau, surge de la tensión existente en el campo literario: «elle ne peut dire quelque chose du monde qu'en

mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l'impossible inscription sociale (dans la société et dans l'espace littéraire) de sa propre énonciation» (2017, 23). Es por ello que no es de extrañar que estas autoras hayan decidido apostar por la autoficción como forma dramática. En lugar de intermediar sus testimonios o idearios a través de personajes que acaban ficcionalizando la propuesta, su voluntad de impactar al público con sus historias hace que recurrir al *yo* se convierta en una práctica muy estimulante, tanto para la creación como durante la recepción, transgrediendo los límites entre el mundo social y el literario, de igual forma que la autoficción vulnera las fronteras entre el espacio autobiográfico y el novelesco.

Gracias a este mecanismo se potencia el poder de persuasión de sus mensajes, sobre todo por el problema que supone al público tener que asumir qué hacer con lo que le es contado, si contemplarlo como real o bien como parte de un relato ficcional. La coincidencia nominal entre autoras, narradoras y personajes genera un gran efecto de verosimilitud, a lo que se deben añadir los pasajes de sus vidas que son narrados y que son fácilmente contrastables y, en consecuencia, reconocidos como referenciales. Si a esto sumamos la inclusión de elementos performativos, incluso conectados con el *body art*, que potencian la idea de lo real en escena, se hace cada vez más difícil abstraerse de la facticidad que muestran estas propuestas.

Resulta también muy significativo que en ambas obras, pertenecientes al mundo de la escena española y argentina, los momentos donde tienen lugar los pasajes más emocionales, en cuanto se pretende que el público sea impactado en mayor medida (episodios violentos o confesionales), se proceda a la ruptura de la cuarta pared. Las actrices-autoras-personajes se encaran con el público y avanzan a la primera mitad del escenario, inclusive el proscenio, para impactar con mayor eficacia al público (en el caso de Otero a través del texto). Esta ruptura deviene en una forma de representar en el espacio teatral lo paratópico, en cuanto la actriz invade el espacio del público para hacerle partícipe de que lo que cuenta está en conexión con el mundo real al que los espectadores pertenecen. Desde la proxémica podemos decir que la posición paratópica de Maingueneau se teatraliza en ese momento, provocando, en consecuencia, una mayor implicación emocional en la recepción de lo narrado. Mayormente por disolverse esa barrera entre actores y audiencia que es la cuarta pared, algo que se consigue no solo al dirigirse al patio de butacas, sino también al evidenciar que la persona que les habla es sujeto, y no un medio para encarnar una identidad determinada, en este caso como mujer.

Resulta novedoso el que sean tantas mujeres las que lleven a cabo este tipo de prácticas autoficcionales. No lo decimos solo porque ellas sean el objeto de opresión principal del patriarcado, sino por la posición marginal que han ocupado en las sociedades, el mundo de la escena incluido. Lo interesante de esta construcción identitaria es que esta se constituya en resistencia, es decir, señalando las tensiones paratópicas que se producen en su inscripción en el campo literario al no responder a los estereotipos que se ciernen sobre las mujeres. Al transgredirlos no solo rebasan los límites de las expectativas generadas sobre ellas, sino que además lo hace con la inmediatez de la escena, planteando un nuevo marco de recepción más ambivalente y abierto a la diversidad en las formas de autorrepresentación, y recepción, de sus figuras autoriales. Supone la constatación de un cambio de paradigma que, aunque incipiente, va dando muestras de la posibilidad de encontrarnos con más obras desarrolladas por creadoras, y además presentando una actitud beligerante contra aspectos que las oprimen. Esperemos que esta tendencia solo sea la punta del iceberg de un futuro más igualitario, tanto fuera de la escena como sobre las tablas.

OBRAS CITADAS

- Alayón Galindo, Carlos. 2022. «“Soy un museo de máscaras infinitas”: autoficción e identidad en *Lacura* (2016) y *Porgüerful* (2019), de Bibiana Monje». *Revista de Filología* 14: 147-61. <https://doi.org/10.25145/j.refull.2022.44.09>.
- Alberca, Manuel. 2017. *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.
- Badiou, Alain. 2015. *Elogio del teatro*, trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Blanco, Sergio. 2018. *Autoficción: una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista.
- Blasco, Lola. 2019. *La armonía del silencio*. Valencia: Institut Valencià de Cultura/Generalitat Valenciana.
- Butler, Judith. 2020. *Sin miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy*, trad. Inga Pellisa. Madrid: Taurus.
- Casas, Ana. 2017. «La autoficción audiovisual: series de televisión, intermedialidad y conciencia autoparódica». En *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas, 39-58. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.

- Casas, Ana. 2018. «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción». *Revista de Literatura* 80(59): 67-87. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>.
- Casas, Ana. 2022. «El falso solipsismo de la autoficción». En *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, eds. Ana Casas y Anna Forné, 11-26. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Colonna, Vincent. 2012. «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)». En *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas, 85-122. Madrid: Arco Libros.
- Corrales Díaz-Pavón, José. 2021. «La autorrepresentación de Angélica Liddell: ¿del feminismo a la misoginia?». *Pasavento: revista de estudios hispánicos* 9(2): 377-402. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.842>.
- Decante-Araya, Stéphanie. 2008. «La Paratopie créatrice: une relecture depuis les études de genre». *Lectures de genre* 3. <https://lecturesdugenre.fr/2008/05/01/numero-3-la-paratopie-creatrice/>.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
- Dubatti, Jorge. 2012. *Introducción a los estudios teatrales: propedéutica*. Buenos Aires: ATUEL.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*, trads. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada.
- Fraser, Nancy. 2008. «La justicia social en la era de la política de identidad: redistribución, reconocimiento y participación», trad. Pablo Manzano. *Revista de Trabajo* 4(6): 83-99.
- García Barrientos, José Luis. 2014. «Paradojas de la autoficción dramática». En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas, 127-46. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Gefen, Alexandre. 2021. *L'Idée de littérature: De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris: Corti.
- Ibeas, Nieves. 2021. «Escritoras francesas contemporáneas: escrituras del yo y paratopía literaria». *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 36: 101-26. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2021365326.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Liddell, Angélica. 2007. *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte*. Bilbao: Artezblai.
- Lotman, Iuri M. 1998. *La semiosfera, 2: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra/Valencia: Universitat de València.

- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique. 2017. *Trouver sa place dans le champ littéraire: Paratopie et création*. Lovaina: L'Harmattan.
- Monje, Bibiana. 2017. *Lacura*. Almería: Círculo Rojo/Fundación SGAE.
- Oñoro Otero, Cristina. 2021. «Puritanismo, mirada masculina y espectadoras: *The Scarlet Letter* (2018), de Angélica Liddell». *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 35: 70-85. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2021355116.
- Pérez Fontdevila, Aina. 2017. «Paratopía y género en la construcción autorial de Clarice Lispector: de la “extranjera en la tierra” a la “madre de la humanidad”». En *Todos me miran: América Latina y el Caribe desde los estudios de género*, eds. Mercedes Ortega González-Rubio y Julio César Penenrey Navarro, 307-27. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Russ, Joanna. 1983. *How to Suppress Women's Writing*. Londres: The Women's Press.
- Schmitt, Arnaud. 2022. «The Pragmatics of Autofiction». En *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe y Hannie Lawlor, 83-99. Cham: Palgrave Macmillan/Springer Nature.
- Sousa, Heloísa. 2022. «Eu, protagonista: crítica de *Fuck me*, de Marina Otero». *Revista sala preta* 21(2): 116-30. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v21i2p116-130>.
- Torre-Espinosa, Mario de la. 2016. «Poéticas teatrales de la violencia: la ruptura del pacto escénico en Angélica Liddell y Rodrigo García». En *Tuércete el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*, eds. Sara González Ángel y otros, 727-39. Sevilla: Renacimiento.
- Torre-Espinosa, Mario de la. 2019. «Entre la sorpresa y la credulidad: cuando el teatro es autoficción». *Paso de gato: revista mexicana de teatro* 78(19): 44-46.
- Tossi, Mauricio. 2017. «Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral». En *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas, 59-79. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *La escuela del espectador*, trad. Silvia Ramos. Madrid: Asociación de directores de escena de España.

Ellas «toman el pulso de lo social»: autoría, emoción y política en la autoficción española contemporánea

Female Authors «Take the Pulse of Society»: Emotion and Politics in Contemporary Spanish Autofiction

PATRICIA LÓPEZ-GAY

Division of Languages and Literature
Bard College
30 Campus Road, PO Box 5000
Annandale-on-Hudson, New York 12504-5000. EE.UU.
plopezga@bard.edu
<https://orcid.org/0000-0002-4919-8973>

RECIBIDO: 13 DE DICIEMBRE DE 2023
ACEPTADO: 5 DE ABRIL DE 2024

Resumen: En su narrativa autoficcional, Marta Sanz se exhibe al público tatuando su propio cuerpo entrado en edad, enfermo: ese cuerpo cualquiera de mujer deviene *locus* privilegiado desde donde examinar los síntomas de una vulnerabilidad que lo exceden. Cierta autoficción aparece hoy atravesada por el deseo de crear lazos de compromiso social. La obra de Sanz sirve de punto de entrada a la autoficción comprometida que un grupo transgeneracional de autoras feministas, incluyendo a Paula Bonet, Layla Martínez y Sara Torres, produce en tiempos donde prevalece un sentimiento sostenido de crisis. Recurrimos al pensamiento de Jacques Rancière y Sara Ahmed, para examinar cómo,

en estas obras, la estética y los efectos o afectos que esta provoca remiten a lo político: las relaciones establecidas entre lo visto y lo imaginable, lo hecho y lo que puede hacerse. Desde ese entendimiento analizamos el paso de un modelo autoficcional centrípeto y patriarcal donde el autor monologa consigo mismo, a un modelo centrífugo donde la autora busca tejer lazos con su público.

Palabras clave: Autoficción. Lo político. Emociones. Feminismo. Literatura contemporánea española. Muerte del autor. Roland Barthes. Autoría femenina. Paula Bonet. Layla Martínez. Marta Sanz. Sara Torres. Sara Ahmed. Jacques Rancière.

* Este artículo pertenece al proyecto del Plan Nacional «Pensar lo real: autoficción y discurso crítico» (FFI2017-89870-P).

Abstract: In her autofictional writings, Marta Sanz exhibits herself tattooing her own middle-aged, diseased body before the public gaze. Her body could be any woman's body: it becomes a privileged locus from which to examine a sense of vulnerability that exceeds the author herself. Sanz's work serves as an entry point to the study of an emerging mode of socially committed autofiction produced by a transgenerational group of contemporary feminist authors, including Paula Bonet, Layla Martínez and Sara Torres. I turn to the works of Jacques Rancière and Sara Ahmed to examine how the aesthetics of these texts might affect the reader, thereby shedding light on the political

– the relations to be established between what is seen and what is imaginable; what is done and what can be done –. The life writings recently published by Bonet, Martínez, Sanz and Torres, I sustain, signal the passage from a *centripetal* and patriarchal model of autofiction, where the author monologues with himself, to a *centrifugal* model, where the author reaches out to her audience.

Keywords: Autofiction. The Political. Emotions. Feminism. Contemporary Literature in Spain. The Death of the Author. Roland Barthes. Female Authorship. Paula Bonet. Layla Martínez. Marta Sanz. Sara Torres. Sara Ahmed. Jacques Rancière.

Despuntan en la literatura española contemporánea la autoficciones, textos cuya vocación *transgénero*, resultante de una lenta transformación de las escrituras autobiográficas, se ha venido acentuando desde el último tercio del siglo XX. El término que las designa arroja luz sobre la etimología del término «ficción» (del lat. *fictio*, *-ōnis*) como sinónimo de lo artístico, escultura en el medio donde se hace la narrativa, sin olvidar la autobiográfica. La autobiografía así pensada reclama ser también novela; denominándose *autoficción*, asevera su pertenencia al espacio de lo literario.¹ El giro autoficcional de las narrativas de vida, iniciado en Francia en los años setenta, se propaga en la actualidad más allá de las culturas hispanas y francófonas (véase Dix 2018). En España destacan nombres tan dispares como Andrés Trapiello, Ray Loriga, Paloma Díaz-Mas, Javier Marías, Sara Torres, Marcos Giralt Torrente, Edurne Portela, Manuel Vila, Miguel Ángel Hernández, Soledad Puértolas, Enrique Vila-Matas, Layla Martínez, Paula Bonet, Mar Gómez Gles, María Folguera o Marta Sanz.

Todos ellos producen literatura que actúa «en desmedro de la metáfora o de los límites genéricos», en un espacio biográfico que se ensancha, «donde pueden mezclarse autobiografía, diario íntimo, crónica periodística

1. Serge Doubrovsky acuña el término original, «*auto-fiction*», para designar su autobiografía *Fils* (1977), que también presenta como novela. En la portada, la obra se anuncia como una ficción de acontecimientos estrictamente reales. Con esta propuesta, en su momento experimental, Doubrovsky persigue crear un modo de escritura autobiográfica y ficticia que Philippe Lejeune había tachado de inviable en su influyente obra, *El pacto autobiográfico* (1975).

y hasta etnografía y donde aparecen también algunos libros derivados de blogs» (Arfuch 2017, 132). Interrogando lo real en su relación con lo ficticio, las escrituras autoficcionales reactivan, con variaciones propias de lo contemporáneo, el discurso de la primera novela moderna, *Don Quijote*. De manera inversamente análoga, las «bioficciones» se proponen hoy biografiar la novela.² El auge de la bioficción se hace patente en la última década en España con la aparición de libros como *Los Modlin* (2014) de Paco Gómez –respuesta disidente al filme de Sergio Oksman–,³ *Los últimos días de Adelaida García Morales* (2016), de Elvira Navarro,⁴ o las conocidas novelas de memoria histórica de Javier Cercas.⁵ La literatura suscita polémicas ruidosas acerca de la pertinencia de ficcionar sobre personajes y eventos reales: síntoma social, en la era de las alucinaciones de la Inteligencia Artificial y las *fake news*, de la sensación creciente de desconfianza ante los sentidos dados a lo real.

Las también denominadas «ficciones de verdad» (véase López-Gay 2020) surgen, no por casualidad, tras la aparición del ensayo «La mort de l’auteur» de Roland Barthes (1968). Cuando genera autoficción, el yo-autor declara disolverse en el texto viviente que sustituye a su cuerpo escribiente. Ello resulta de la traslación a la narrativa vivencial del pensamiento barthiano de la escisión ontológica que se opera entre el autor y su texto (véase López-Gay 2017). La autoficción atiende, pues, al carácter tropológico del lenguaje. Reconoce que en el texto autobiográfico, como en el novelesco, el «yo» se construye como narración, deviene ineludiblemente

2. Véase al respecto el estudio de Renders y otros 2016.

3. *Una historia para los Modlin*, de Sergio Oksman, fue galardonada con el Goya de 2012 al mejor cortometraje documental. Desde el título, Oksman da a entender que la propuesta es una de las posibles historias dadas a la intrigante familia Modlin. Las fotografías y otros archivos familiares sobre los que se construye el relato los encontró Paco Gómez en la basura, en Madrid. La película de Oksman, muy trabajada en el plano estético, también llama intradiegeticamente la atención sobre su falta de búsqueda de correspondencia exacta con la biografía real de los sujetos. Para Gómez, fotógrafo, *Una historia para los Modlin* –donde no hay mención alguna a Gómez o al origen de los archivos– constituye una apropiación indebida por parte de Oksman (véase Riaño 2013). Dos años después de la aparición de *Una historia para los Modlin*, Gómez publicó un libro basado en el mismo material de archivo, *Los Modlin*, donde persigue ser «fiel» a la misteriosa biografía de la familia.

4. La polémica suscitada con la bioficción de Navarro la inició el artículo que Víctor Erice publicó en *El País* denunciando la apropiación a conveniencia del nombre y apellidos de su exmujer, Adelaida García Morales, y la presunta falta de autoridad moral e intelectual de Navarro (véase Erice 2016).

5. De manera notable, a propósito del escándalo creado por la bioficción que Cercas escribió sobre su tío abuelo, *El monarca de las sombras* (2017), véase Espinosa Maestre (2017).

ficción.⁶ En *Le Plaisir du texte* (1973), Barthes refuerza esta idea al sugerir el reemplazamiento de la figura del autor por la del lenguaje entendido como máquina. También propone, en un gesto coherente, que su libro de memorias, *Roland Barthes* (1975), sea leído como novela; de ese modo vuelve a subrayar la autonomía de la obra literaria, incluida la autobiográfica, con respecto de su autor.

Sería posible trazar, partiendo de la autoficción *Roland Barthes*, donde el cuerpo del autor es reemplazado por su nombre, una suerte de genealogía del transgénero donde observaríamos la reescenificación continuada de la muerte figurada de un yo autobiográfico que se dice novelesco, ficticio. Las narrativas autoficcionales escritas recientemente por mujeres que son el foco de este artículo sirven de contrapunto a esta tendencia. Desde el comienzo de la crisis económica, en 2008, se hacen crecientemente visibles en España figuras de *autor-a* que persiguen alcanzar a su público.⁷ Buscan tejer lazos con la colectividad desde la conciencia de un sentimiento de vulnerabilidad compartida que se refuerza durante la crisis sanitaria y social provocada por la pandemia COVID-19. En un contexto general donde vuelve a ensalzarse el componente político del arte, las narrativas novelesco-vivenciales de Paula Bonet, Marta Sanz, Layla Martínez y Sara Torres logran romper, según esgrimiré, con el estereotipo de una autoficción obsesionada consigo misma y el metacomentario sobre la escritura que durante décadas ha encentrado su correlato en la idea de un autor análogamente ensimismado consigo mismo.

RENACIMIENTOS DE AUTOR-A

Escritores como Thomas Burke y Paul Valéry, o Marcel Proust, proponen con anterioridad a Barthes una idea de autor que también resiste o subvierte una visión tiránica del autor. Todos ellos repiten, en distintas palabras, la idea de que el lenguaje es ineludiblemente metáfora, representación, fic-

6. Para Paul de Man (1979), en la autobiografía –como en la novela– el yo es una figura de lectura, indisoluble de los tropos y metáforas donde toma forma. Como complemento a este análisis puramente retórico, otros pensadores han insistido en que los tropos de la autobiografía no son exclusivamente ficcionales ya que funcionan haciendo y rehaciendo mundos, son al mismo tiempo histórico-referenciales y creativos (véase Ricœur 1983, 55-129; Goodman 1990).

7. La crisis económica, en su entrecruzamiento con la autoficción, también provoca un resurgimiento de la figura de autor comprometido en cierto cine español; véanse, al respecto, López-Gay 2022b; Forné/López-Gay 2022.

ción. Dicho desplazamiento del significado del autor al texto ha sido entendido de manera prevalente como emancipación del público lector del control opresivo de la conciencia autoral, así como deposición definitiva de la tradición crítica que invoca la biografía del autor para determinar el significado de la obra. Sin embargo, en su relación con la autoría de mujeres, la fulminación del autor no es en absoluto liberadora. Mary Eagleton (2005, 15-36) ha expuesto con convicción el envés oscuro de la sentencia de muerte al autor. Desde finales de la década de 1960, gran parte del movimiento feminista de la crítica literaria trabaja para establecer una tradición literaria de autoras, un nuevo canon. Pero la desaparición del autor incide colateralmente en la aniquilación prematura de la frágil legitimidad de la autoría de mujeres que entonces comenzaba a fraguarse. La celebrada muerte del autor impediría, según concluye Eagleton, el análisis de las razones que subyacían a dicha fragilidad, propiciando así la perduración de esta última en el tiempo.

En la época post-#MeToo proliferan los textos del yo, de ellas o de nosotras donde reverbera, con distinta gradación, una suerte de conciencia literaria de la vulnerabilidad de género. En uno de sus posts de Instagram, la novelista y artista visual Paula Bonet propone una lista de los derechos que las mujeres necesitamos terminar de conquistar: «derecho a ocupar las calles; derecho a mirar sin ser vistas; derecho a no consumir ni ser consumidas; derecho a existir en solitario; *derecho a la autoría*» (Bonet 2022b; cursiva de la autora). Se trataría hoy, a través del arte político –parafraseo palabras del nuevo libro de Jacques Rancière (2023, 48), *Les Voyages de l'art*–, de devolver el poder a un mundo sensible de igualdad donde se reconozca la capacidad de sentir, pensar y actuar que pertenece a todas y a todos. Pienso, para el caso español, en otras escritoras que como Bonet participan de la amplia tendencia de re-politización del arte y la literatura sobre la que ha vuelto a reflexionar Rancière. No pertenecen a una común escuela o generación: Marta Sanz, Lara Moreno, Mar Gómez Glez, Alana S. Portero, Cristina Morales, Edurne Portela, Sara Mesa, Rosario Villajos, Sara Torres, Layla Martínez. Dan, todas ellas, cuenta de cómo la figura de autor-a, en papel o sobre la pantalla, se compromete con el mundo en momentos en que prevalece un sentimiento generalizado de crisis ecológica, socioeconómica, sanitaria, de género, democrática u otra.

En el ámbito teórico-ensayístico, aparecen obras que reivindican la dimensión política de la literatura. Sobresale una escrita colectivamente, *¿Qué*

hacemos con la literatura? (2013), donde Marta Sanz y el crítico marxista David Becerra, entre otros, analizan el lugar de la literatura en el sistema del capitalismo tardío. La conclusión es que toda literatura resulta intrínsecamente ideológica. De acuerdo con los autores, la literatura, sin olvidar la autobiográfica, habría idealmente de servir no para enmascarar sino para desenmascarar el mundo, volvernos conscientes de las relaciones de dominación que rigen el sistema social. En Francia, levanta revuelo público el volumen *La Littérature est une affaire politique* (2022), en el cual Alexandre Gefen entrevista a un número considerable de escritores que constatan, en su amplia mayoría, el carácter político de la literatura. Entre ellos está Annie Ernaux, cuyo proyecto artístico viene marcado por una explícita propensión a lo común. Sucede con especial fuerza a partir de su autoficción *Les Années* (2008), que coincide con el comienzo de la crisis económica. En su escritura dual, al mismo tiempo autobiográfica y novelística, Ernaux emprende un estudio riguroso, casi etnográfico, de la experiencia de las mujeres (véanse Hugueny-Léger 2009; Gasparini 2008, 131-50).

En España, la producción reciente de Paula Bonet, Layla Martínez, Marta Sanz y Sara Torres, todas activistas feministas o intelectuales públicas en mayor o menor medida establecidas, nos insta a reexaminar el tipo de autoficción «altruista» que Annie Richard (2013) atribuye en Francia a autoras como Christine Angot y Chloe Delaume, sin duda extensible hoy a Ernaux y a otras escritoras como Sandra Moussempès, Catherine Cusset o Camille Laurens. Aparecida el año que comienza la crisis, la versión definitiva de la primera autoficción de Marta Sanz, *La lección de anatomía* (2008), se anuncia como «autobiografía novelada o una novela autobiográfica [...] que no explota la singularidad de la voz en primera persona, sino que la acerca a su comunidad anulando la distancia entre el nosotros y el yo» (en Sanz 2016, contraportada). Pero es con *Parte de mí*, el diario de pandemia de Sanz, cuando a juicio de la autora se corrobora que «verdaderamente los géneros autobiográficos y aparentemente onanistas puedan llegar a crear comunidad y a tomar el pulso a una sociedad» (Sanz en Cervera 2021; cursiva de la autora). La estética de este libro insólito, publicado inicialmente por entregas, en Instagram, se forja a partir del diálogo con un público lector que se amplía a ritmo de *likes*.

Las páginas que siguen parten del proyecto autoficcional de Sanz para contextualizar la autoficción producida por otras tres autoras contemporáneas españolas. Nos centramos en cinco libros híbridos donde se entrelazan frag-

mentos de distinto tejido: reflexiones cotidianas y textos autobiográfico-ensayísticos, pasajes de correspondencia personal, fotografías, dibujos o pasajes manuscritos digitalizados, según el caso. Estas narrativas vivenciales en ocasiones se irradian a los medios sociales, respondiendo a una lógica de acuerdo con la cual se refuerzan vínculos entre la yo-autora y su público. Limitándonos al último lustro, están las autoficciones textovisuales de Bonet, *Roedores: cuerpo de embarazada sin embrión* (2018) y *Diarios de la anguila* (2022a), así como dos obras debut en el transgénero que de manera inesperada han cosechado un espectacular éxito editorial: *Carcoma* (2021), de Layla Martínez, y *Lo que hay* (2022), de Sara Torres. Como subraya Torres refiriéndose al libro recientemente publicado que da continuación a su proyecto autoficcional, *La seducción* (2024), «muchas veces cuando trabajamos con nuestra verdad a escala pequeña estamos trabajando con la verdad *a escala social*» (Torres en Pérez de las Heras 2024; cursiva de la autora). Las ficciones de verdad referidas son escritas desde el convencimiento feminista-materialista de que la literatura es siempre política, producto de su contexto social y de las condiciones materiales en las que se encuentra la autora (véanse, por ejemplo, Bonet en Barragán 2018; Sanz 2018; Martínez 2023; Torres en Abad 2022). Son textos que alumbran sin victimismos una vulnerabilidad social instalada con especial virulencia, durante la crisis, en cuerpos de mujer. Al privilegiar la conciencia social sobre el comentario metaliterario acerca de la ficcionalidad del yo autobiográfico, estas narrativas desencajan la idea de la muerte del autor, otrora revolucionaria y central en la autoficción.

QUE COMIENZE LA FUNCIÓN: POSES DE AUTOR-A⁸

Michel Foucault acuña la expresión «función autor» en su conocido ensayo, «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969), escrito en respuesta a «La mort de l'auteur» de Barthes. Desde la aproximación foucaultina, el autor surge en la escisión entre el «escritor real», personaje coetáneo a la obra que le es atribuida y él mismo produce materialmente, y el narrador, «parlante ficticio» propio de lo literario, incluyendo lo autobiográfico. La autoría así entendida no es tanto un espacio «negativo» de desaparición en la escritura como un lugar histórico de construcción del sujeto que escribe. Cuando

8. Como complemento a este apartado centrado en el caso de Sanz, véanse López-Gay 2020, 179-99; 2022a.

toma la palabra autobiográfica, Marta Sanz rompe con expectativas vinculadas a la «función autor-a» contemporánea. Empleo a conciencia la fórmula foucaltinana, donde hoy veo activarse la acepción de representación, espectáculo que el término genérico «función» encierra en lenguas romances. Del autor o autora, sector editorial y público esperan la adopción de una *postura* que sirve «no tanto para escribir sino para hacerse ver, señalarse» (Díaz 2016, 157). Hablamos de una *persona* en el sentido teatral de la palabra. La autora adopta una postura, tanto en el plano público, social, como en el espacio textual de la retórica, al seleccionar, como recuerda Jérôme Meizoz (2015, 23), «los valores y los hechos que deben ser destacados en una suerte de “fábula biográfica” [propia]». Se vuelve evidente la relación inextricable que se establece entre el régimen multimediático y la espectacularidad generalizada de la autoría contemporánea (Pérez Fontdevila/Zapata 2022, 10-39). La construcción de la «fábula biográfica» autoral referida por Meizoz se acompaña con frecuencia de la *vedettización* de yo-autores que posan ante la cámara.

Refiriéndose a la era digital, Sanz alerta de que «estamos perdiendo el sentido de lo corpóreo», «nos falta cuerpo» (Sanz en Pita 2023). De nuestras culturas *selfi*, leemos en *Clavícula* algo que capturan las imágenes publicadas en *Parte de mí*. Sanz detesta la aplicación del protocolo tácito del retoque: «No me interesa la manipulación de los *selfis* a través del Photoshop. Me importa más la mueca que el lenguaje que la adecenta. Que el filtro que blanquea cada diente y difumina cada arruga» (Sanz 2017, 50). «Prefiero que no me disfracen ni la trampa ni el cartón: no es una manía, sino una exigencia ética», recalca (Sanz 2014, 55). La última imagen publicada en la cuenta de Instagram de la autora es un autorretrato que llama la atención sobre su cualidad representacional.⁹ Observamos a Marta Sanz de hombros hacia abajo, sujetando su *smartphone* ante el espejo. Se contornea para hacerse una fotografía de espaldas, inserta en un contexto de cotidianidad. Por los comentarios sabemos que está de gira profesional, la ubicamos en un punto preciso del país. La imagen capta un momento de retorcida pose autoral, exhibiendo un proceso a primera vista espontáneo de toma fotográfica de sí.

9. La cuenta de Instagram aquí referida fue *hackeada* justamente después de *postear* este selfi. Hasta la fecha, Sanz no ha logrado recuperar su cuenta (Mensaje a Patricia López-Gay. Email «Re: Libro»).



Fig. 1. Marta Sanz (2021), «selfi contorsionado», msanzpastor7, Instagram, 29-10-2021.

Partimos aquí de la intuición de que la interseccionalidad entre género y autoría se cristaliza en «alguna relación entre cuerpos y corpus; entre sujetos cuyo denominador común se ha concebido como una marca del cuerpo y los productos culturales que dichos sujetos se supone producen» (Pérez Fontdevila/Torras Francés 2019, 11). Sanz reivindica en estos términos la presencia de la autora en lo social: «No se retrata el cuerpo femenino en su fotogenia, esplendor, sino el cuerpo real, que refleja el exceso o falta de trabajo» (Sanz en Baiocchi 2018). Sobre el papel o en la pantalla, descarta las poses de escaparate que, según han denunciado Anna Caballé (2017), Alberto Olmos (2017) o Morán Rodríguez/Gómez Trueba (2017), suelen ser atribuidas a la «etiqueta comercial» de la autoficción. En su prólogo a *La lección de anatomía*, Rafael

Chirbes constata cómo, «al contrario de lo que suele ocurrir en las autobiografías, la protagonista no es un autor que reclama su cenotafio en el jardín de la historia» (2016, 9). Esta tendencia se refuerza en obras sucesivas. En *Clavícula*, por ejemplo, la yo-autora hace públicos, entre otros detalles, los altibajos de sus ingresos mensuales o la inquietud de no poder garantizarse una vejez digna (Sanz 2017, 184, 104). Desde su posición de laureada novelista, subraya además: «Soy una escritora autónoma autoexplotada. Los trabajadores culturales damos una imagen de *glamour*, pero nuestra cotidianidad es pagar facturas» (Sanz en Díaz de Quijano 2018). De manera consecuente, en *Clavícula* y en *Parte de mí*, Sanz expone públicamente su situación material de trabajadora o teletrabajadora precaria, acentuada con la crisis y la pandemia, arremetiéndolo así, sin miramientos, contra «la parafernalia que rodea al escritor».

Es en el cuerpo donde se funda y se funde, pegada a la piel, esta escritura autoficcional: «El cuerpo vuelve a ser un elemento fundacional del autorretrato y *escribir es ir tatuándose el cuerpo* al mismo tiempo que descubrimos todo lo que ya tenemos escrito sobre la piel. La arruga, lo flácido, el sentimiento de la felicidad o las proximidades de la muerte. Nuestros deseos, nuestros trabajos» (Sanz en Busutil 2014, 71; cursiva de la autora).¹⁰ Este imaginario revelador, según el cual la autobiografía sería tatuaje que el cuerpo *de mujer* inscribe sobre sí, rebasa el propósito democratizador de la autoficción. Así pensada, la ficción de verdad desbanca la comprensión de la autobiografía como práctica reservada a «grandes personalidades» que han ganado, presuntamente, la potestad de atribuir sentidos a su propia vida (Doubrovsky 1977, contraportada). Desde la historiografía y la crítica artístico-cultural, respectivamente, Philippe Artière y Alan Sekula han prestado especial atención crítica al autotatuaje. Sus trabajos se interesan por el simbolismo radical que rodea a esta forma de archivo «menor», por lo general descartado como objeto de estudio (Artière 2012); un tipo de representación usualmente considerada «inferior», por contraste con otros medios archivísticos como la fotografía (Sekula 1986). En sus respectivos análisis destaca la constatación común de que a

10. Si bien en el proceso de *autotatuaje* la yo-autora identifica y analiza señales sobre su propia piel, no se trata aquí de una réplica del modelo autoficcional dominante. El yo sanziano no ansía «reencontrarse» consciente de su desintegración en la escritura, como han sugerido Teresa Gómez Trueba (Morán Rodríguez/Gómez Trueba 2017) y Angélica Tornero 2017, refiriéndose a la autoficción en el contexto de la postmodernidad. El foco de atención en torno al yo autoficcional se desplazaría más precisamente, en el caso de Sanz, a la piel como expresión de su vulnerabilidad como sujeto, en la línea explorada por Kaiser Moro 2018.

través del autotatuaje es el sujeto quien dibuja o escribe sobre el cuerpo, *no* el sistema en cuyos márgenes este opera.

En la trilogía autoficcional compuesta por *La lección de anatomía*, *Clavícula* y *Parte de mí*, la autobiografiada no se representa como simple portadora de trazas escritas sino como trabajadora. Se reclama autora del texto que imprime sobre su propio cuerpo a modo de espectáculo, función. Retornamos así a la idea que reiteran pensadores contemporáneos de la autoría: el autor (la autora) se hace ver, posturea. El propósito último del autotatuaje, anota Artière, es el señalamiento de sí. Sobre el escenario textual sanziano, en la autoficción, asistimos a la *performance* de un yo-cuerpo que pone de relieve la doble acepción del término: la autora busca hacerse ver (señalarse), mientras posa en su espectáculo de tatuaje; además, como parte de ese mismo espectáculo, adopta posturas que le permiten marcar (señalar su propia piel).

En la piel, zona liminal de contacto entre el ser y el mundo, se plasma la escritura vivencial de Marta Sanz. Las letras no sustituyen o reemplazan aquí a la autora. Más exactamente la suplementan, se incorporan a esta entendida desde su función histórica, indisociable de los textos a ella atribuidos. El cuerpo Sanz es en parte corpus textual y, como este, aparece determinado por condiciones materiales. Ambos están de manera ineludible «arañados» por la pertenencia del yo a una clase social, raza, sexo, educación recibida, etc. (Sanz 2018, 127). Desde esta consideración leo el aviso paratextual de *La lección de anatomía*: «Su cuerpo es el texto en el que se ha escrito su biografía» (2016, contraportada). La lectora avezada probablemente vinculará el anuncio a una idea recurrente en la producción ensayística de la autora, «el cuerpo es un texto». Esta idea crucial, presente en el proyecto autoficcional sanziano desde *La lección de anatomía*, se refuerza en *Clavícula* y *Parte de mí*.¹¹ La autora ha vuelto sobre ella en repetidas ocasiones en sus entrevistas (véanse Sanz en Díaz de Quijano 2018; Baiocchi 2018; Cervera 2021). Pero quizá sea en su ensayo *No tan incendiario* donde Sanz defiende de manera más articulada la pertinencia de esta máxima. Nos reta a recapacitar sobre ella: «Pensemos por qué la metáfora *un cuerpo es un texto* podría no ser tan descabellada. Es decir, pensémoslo en clave materialista» (Sanz 2014, 98; cursiva en el original). La identificación entre el cuerpo y el texto nos lleva a reparar, sencillamente, en que al leer *cuerpo* nos hallamos, en el plano literal, ante una sucesión material de signos re-

11. Acerca del cuerpo y la autoría en Marta Sanz desde el sentido de la performatividad, a partir del caso de *Clavícula*, véase Torras Francés 2021.

gistrados como escritura: texto. Al trasladar al espacio autobiográfico el pensamiento de la muerte del yo-autor convertido en figura de papel, tropo, la autoficción reconoce, según mencionamos más arriba, la superposición inevitable del origen referido (el cuerpo que escribe) por la huella archivada (el texto escrito). En términos de retórica, la metáfora encapsula el entendimiento de que el autor es sustituido por el texto. Pero Sanz desplaza el pensamiento metafórico de la autoficción a favor de una figura no sustitutiva, la metonimia.

«Marta, la protagonista narradora de esta novela» –declara Sanz a propósito de *La lección de anatomía*– «se presenta desnuda ante el lector con la conciencia de que no hay mayor pose que la de mostrarse desnudo y a la vez sabiendo que las poses, como gesto, son enormemente reveladoras» (Sanz en Ferrer Ros 2014, 262). La yo-autora se vuelve visible en el campo literario reclamando la responsabilidad social de su obra. No afirma desaparecer tras la palabra vivencial. Tampoco se dice presente sin más. La lógica metonímica se instala, de manera progresiva, en el proyecto autoficcional de Sanz, culminado de modo provisorio en un diario instagrameado que se titula, justamente, *Parte de mí*. En la imagen sagaz del autotatuaje se condensa el enraizamiento vacilante de esta autor-a de autoficción. El archivo «menor» en la piel propia, desnuda, significa al mismo tiempo archivo sobre el cuerpo y del cuerpo. La yo-autora descubre al público la piel que simultáneamente cubre. Tapándose con palabras, en última instancia se destapa bajo la luz ambigua que ilumina un cuerpo cualquiera, no excepcional. La imagen inagotable del tatuaje adherido a la piel sirve como síntesis pensante de esta «biografía fabulada» no concluida ni concluyente, autoficción que ansía desbordar el corpus textual, abocada a lo común.

GEOGRAFÍA DE LAS EMOCIONES

Los cuerpos de autora trabajan desde emociones no opuestas a la razón, estas se imprimen en sus autoficciones. En la economía cultural de los afectos, el miedo y el deseo son fácilmente aprehensibles como sensaciones que atraviesan los cuerpos y, por analogía imaginada, también los textos. Recurrimos aquí a la crítica cultural feminista de Sara Ahmed. En su libro de referencia, *The Cultural Politics of Emotion*, examina los afectos no como experiencias individuales, sino como fenómenos socialmente contruidos; estudia cómo estos son moldeados por las estructuras sociales y repercuten, a su vez, en la configuración de normas y prácticas culturales. Es relevante que los afectos surjan de la

toma de contacto con otros cuerpos u objetos, incluidos los textuales. La noción de «emocionalidad» (Ahmed 2014, 13-14) que aplico en adelante a las autoficciones estudiadas es performativa. Sanz ha clamado recientemente que «otro tipo de literatura [es] posible», una que contraste con la dominante, al menos en parte, por su reivindicación de «nuestra capacidad de sentir y emocionarnos» (Sanz en Pita 2023). La emocionalidad de las ficciones de verdad remite al modo en que estas se mueven y nos mueven o conmueven. Sería posible describirla, recurriendo al imaginario sugerente de Torres, como «la habitación de atrás, lo innombrable que tiene un peso inmenso en la vida» (Torres en Pérez de las Heras 2024). Nuestra atención se desplaza pues a los efectos de las narrativas transgénero, los modos en que estas nos afectan. Nos intriga la medida en que, a partir de las emociones que difunden, los textos bajo escrutinio podrían contribuir a re-orientar imaginarios lectores que cuestionen prácticas culturales normativas.

Las emociones y deseos crean respuestas físicas, en ocasiones desencadenadas por contacto material o figurado con otros cuerpos u objetos, sin olvidar –insisto– los libros. De entrada, el miedo toca con frecuencia nuestras carnes, inducido desde el sistema para mantener el orden social (véase Ahmed 2014, 64-81). Así se intuye, desde la literatura, en los diarios *Parte de mí* y *Clavícula* que Marta Sanz escribe desde una situación de alarma o crisis. Ciñámonos en primer lugar a *Clavícula*, donde se auscultan los síntomas silenciados que sufre el cuerpo menopáusico, presente o futuro, de toda mujer. La epistemología autoficcional del cuerpo desarticula el discurso médico positivista y rompe con distinciones bipolares como cuerpo/mente o emoción/razón.¹² No es banal que el diario de Sanz se abra con la siguiente confesión: «Voy a contar lo que me ha pasado y lo que no me ha pasado. La posibilidad de que no me haya pasado nada es *la que más me estremece*» (2017, 11; cursiva de la autora). Desde el inicio aparece perturbado el efecto de referencialidad del texto autobiográfico y ello refuerza, orgánicamente, la clave de lectura ambigua donde se instituye toda autoficción. Más significativamente, resulta esclarecedor que estas primeras palabras de Sanz sirvan para nombrar y en consecuencia propiciar el efecto-afecto del miedo que marca esta autoficción, la hace avanzar.

12. También se difumina en esa autoficción de Sanz la distinción entre interior y exterior, surgiendo una confusión análoga que se opera entre el yo y lo colectivo: ello se hace patente desde el sugerente subtítulo, *Mi clavícula y otros inmensos desajustes* (Calvo-Revilla 2021, 1096).

En la autoficción debut de Layla Martínez, *Carcoma*, la impresión del temor difiere de la observada en la obra de Sanz. La cuestión no es, como en *Clavícula*, desafiar narrativas de la crisis que se imbrican en estructuras de poder donde el miedo se convierte, él mismo, en eficaz medio de control (López-Gay 2020, 179-99). Martínez afirma usar metáforas simples y concretas como los espíritus y las casas encantadas, provenientes de un género por tradición considerado menor, popular (y por ende democrático), con el propósito de apelar emocionalmente al público contemporáneo (Martínez en Correa 2022). Reflexionando acerca del fulgurante éxito comercial de la obra –traducida, al menos, a una decena de lenguas–, reitera que es «muy necesario» producir literatura feminista desde *todo* género literario (Martínez 2023). Este logro *best-seller* de apenas ciento treinta páginas de extensión incita a un ritmo de lectura que favorece el sentimiento de aceleración hacia la consumación del clímax o crimen esperado. Se alternan dos voces testimoniales que, en primera persona, ratifican lo acaecido por doble partida. El vocabulario que emplean atrapa el estilo oral de un cuento de terror que se dirige a un público implícito plural. No es anodina la recurrencia de la metalepsis usando un «vosotros» que remite de manera directa al castellano hablado en España dado que, en última instancia, *Carcoma* cumple la función de desenterrar traumas colectivos ligados al franquismo.

El relato autoficcional de horror aparece enmarcado por dos breves notas paratextuales. La primera introduce la acción a modo de prólogo, presentando a las narradoras: la nieta –a quien identificamos con la autora implícita– y su abuela materna. Las dos voces, según anticipamos a partir del aviso preliminar, nos interpelarán desde el lado oscuro: «Ahora, desenredando la historia de la casa, [las dos narradoras] se han empezado a dar cuenta de que las sombras que la habitan *estuvieron siempre de su lado*» (Martínez 2021, 8; cursiva de la autora). Iniciada la historia, constatamos cómo, a juicio de la autora-narradora, el provocar en otros el efecto del terror permite la superación o acaso la anulación del sentimiento de victimización que aparece generalmente asociado a una clase socioeconómica precaria:

yo creo que nos habían cogido miedo de tantas historias que habían escuchado pero a mí me parecía bien porque siempre es mejor que te tengan miedo a que te tengan lástima. [...]. A mí me da igual que piensen que estoy loca o que soy idiota pero que me tengan lástima eso no, eso sí que no, que *no he hecho todo lo que he hecho para que ahora cualquier mugriento me tenga pena*. (Martínez 2021, 19, 21-22; cursiva de la autora)

Por contraste con *Clavícula*, donde la diarista está sujeta al miedo, las dos mujeres que narran en *Carcoma* son percibidas como sujetos-agentes del miedo. El libro aparece magistralmente escrito desde el reverso del registro literario del terror; desvía el horizonte lector de expectativas en un movimiento que empodera a las dos cuentistas. La reescritura de su historia familiar deriva del archivo y transcripción creativa de testimonios orales de allegados que Martínez retrabaja desde el lenguaje literario (Martínez 2022). A ello apunta la nota final, donde da las gracias a su abuela materna «por dejarme contar la historia de su casa y de su familia. Por explicarme las vidas de los santos y enseñarme a escucharlos. Por hablarme de los muertos que se aparecen en una esquina de la alcoba», y a su madre «por creer en la venganza» (Martínez 2021, 131). En el plano privado de la escritura, el recurso a la estética del miedo gótico es lo que hace posible que la autora tome la distancia emocional precisa para poder evocar los traumas de su familia (Martínez 2022).

El Día de la Mujer, tras recalcar su compromiso feminista, Martínez recuerda a sus seguidores de Instagram que para escribir *Carcoma* «me planteé como una decisión el no revictimizar a las mujeres de mi familia [...]. Si las revictimizas nunca se sale de eso y es bastante desempoderante» (Martínez 2024). «Quiero que las mujeres de mi familia, que han sufrido violencia de clase y violencia de género, se puedan vengar, que por lo menos mi novela les regalase [*sic*] la capacidad de vengarse», había declarado la autora en otro lugar, añadiendo: «Esa es la principal diferencia con la historia real: en la novela, ellas sí pueden devolver esa violencia que han sufrido» (Martínez en Fuentes Moreno 2022). A través de un proceso de auto-ficcionalización, abuela y nieta consuman una «venganza de clase» contra la familia pudiente, antaño vinculada al franquismo, a la que siguen sirviendo desde después de la guerra civil española. A hombres con ese apellido –vencedores de la guerra, todavía «bien situados» en política en el presente de la narración (Martínez 2022)– achacan las protagonistas, desde su ficción de verdad, la desaparición misteriosa del eslabón generacional que se ha perdido entre ellas: la madre. «Se me está volviendo todo al cuerpo otra vez. No sé si voy a poder seguir porque me entra la angustia pero lo intento que ya estoy acabando. La vieja me dijo ya sabes lo que tienes que hacer y yo lo hice» (26). Los personajes están metafórica y literalmente unidas por la sangre. Todo detalle, en términos aristotélicos, parecería necesario a sus respectivos relatos. En la trama entrecruzada de sus testimonios –avalada por furiosos fantasmas– aparece prescrita una suerte de justicia social que por el momento solo se materializa como ficción del miedo.

El crimen perpetrado no solo logra la justicia en el nivel narrativo, al posibilitar el retorno final de la madre en forma de espectro, sino que, además, según sostiene Martínez (2022), esta apunta simbólicamente a la ruptura con un fenómeno español de inmovilismo socioeconómico todavía vigente, que se origina durante el fascismo. *Carcoma* se construye, pues, sobre una suerte de genealogía implícita de los efectos provocados por formas más o menos sutiles de violencia social, adoptando una óptica interseccional que considera las categorías culturales de clase y género. Layla Martínez reescribe la auto/biografía de los suyos (las suyas) no para archivar el pasado particular de su familia sino para, a partir de la fabulación de este último, imaginar la corrección de un presente colectivo donde, justificadas por la ley, perduran prácticas sociales de silenciamiento u ocultación de pequeños y grandes abusos todavía dados culturalmente por sentado.

La primera incursión que la poeta feminista Sara Torres hace en el género de la narrativa tiene también que ver con lo familiar. *Lo que hay* es de acuerdo con su autora un libro de ficción y autobiográfico; político y al mismo tiempo íntimo (Torres en Abad 2022). La escritura transgénero de vida sirve a Torres como terapia para lidiar con el dolor de dos pérdidas: la de su madre y la de una amante. *Lo que hay* toma la forma de un original diario de duelo. Pero el duelo no es en este caso tentativa, como dicta la acepción dominante freudiana, de «dejar ir» a la persona amada (o la abstracción que reemplaza a esta última) (Freud 1934, 153). Diríamos más bien, volviendo a Ahmed (2014, 169), que este libro es registro sensible de un intento por parte de Torres de prolongar las impresiones vivas, cambiantes, que los sujetos desaparecidos provocan en ella. En las páginas del diario se graba el peso de la ausencia de dos cuerpos de mujer. La tensión del dolor sentido por este doble duelo es patente desde la primera entrada: «Mientras mamá moría yo estaba haciendo el amor. Mi madre se iba y yo me agarraba a algo desbocado, que persevera cuando lo que más amamos, lo que nos es más familiar, comienza a suspenderse y ya nos abandona» (Torres 2022, 7). Así comienza *Lo que hay*, texto extraño y bello, autoficción con frecuencia ensayística, intermitentemente lírica y por momentos erótica.

La diarista de *Lo que hay* archiva, en lo cotidiano, notas sueltas de tono y temas dispares donde en parte se propone retar «la interpretación heterosexual del mundo» de la que todos (todas) somos en alguna medida partícipes (2022, 193). El afecto-efecto del deseo aporta cohesión a la escritura transgénero de Torres. Es ante todo proyección, fuerza inclasificable de donde, en el

presente, emana un movimiento desencadenado por la ficción de sí y de las otras. Esta tendencia se afianza en la segunda autoficción de Torres, *La seducción*, donde la autora declara dar rienda suelta a sus fantasmas mediante la creación de personajes que son «modulaciones» de ella misma (Torres en Pérez de las Heras 2024). La voz narrativa elucubra con frecuencia sobre la función cumplida, en nuestras sociedades, por las imágenes que median entre los sujetos y su deseo, sean estas imágenes materiales (fotografías) o imágenes mentales, existentes solo como fabulación de lo posible o imposible. Recibo *La seducción* simultáneamente como reflexión y reflejo del potencial liberador que la fantasía sexual entraña para las mujeres.

Los dos libros de Torres también pueden leerse por momentos como modalidad híbrida de ensayo sociocultural. Iluminan cómo, dentro de la geografía de emociones y afectos, los deseos son apreciados o menospreciados para validar estructuras de poder y sistemas de producción cultural hegemónicos. La seducción, específicamente, se piensa como dependiente de un deseo no del todo o en absoluto colmado, y por tanto mantenido en suspense. El yo que da cuenta de ella es continuación implícita de la voz narrativa de *Lo que hay*. Parte de un mismo entendimiento del deseo en su particular arqueología de «la historia del fracaso, todo lo que quise y no pudo ser, todas las veces que temblé en la distancia entre yo misma y aquello que amo» (Torres 2024, 11). *La seducción* se divide en secciones denominadas fragmentos y no capítulos, acaso emulando los pedazos de un yo que se descompone y recompone provisoriamente a través del relato curador. Se prolonga así la escritura resiliente del diario de duelo previo, *Lo que hay*. En este punto, observo en Torres un gesto que Meri Torras (2021, 102) ha identificado en Sanz. Su literatura actúa dislocando el cliché de escritura terapéutica femenina, perturba el horizonte de expectativas que rodea a la expresión literaria de mujeres entendida como excesivamente emocional, «sentimentaloide».

«Yo estoy escrita por ella [mi madre muerta] y por mi deseo», repite la narradora de *Lo que hay* (Torres 2022, 188). Hacia el final del libro encontramos otro momento iluminador donde vuelven a entrar en tensión la presunción de muerte y el anhelo de vida. La autora-narradora recapacita sin sentimentalismo pero con abierta emoción sobre la fisicidad de un cuerpo cualquiera, «la evidencia dura de su materialidad, el caos de su materialidad, todo el azar contenido» (193). La conciencia de ser carne parecería indisociable en Torres de su obsesión con la incontrolable finitud del cuerpo propio. Esta idea fija, a la que vuelve de manera recurrente, se acentúa con el avance

del cáncer de mama que termina por fulminar a su madre –origen de vida, extendiéndose hasta el presente de la escritura dualística–:

Justo cuando esperaba un silencio de la carne observo con aflicción que nada termina, la piel continúa expresándose y vuelve el estado de sospecha. [...] Desde su diagnóstico a los dieciocho y sus sucesivas recaídas no pude evitar integrar en mi propio cuerpo cierta experiencia del otro cuerpo amado que había sido vulnerable. ¿Será que [el lunar extraído para su análisis] era malo y sus raíces malignas se han quedado dentro de mí? El estado de sospecha es lo único que no tolero, el pánico paralizante que lo acompaña. (Torres 2022, 194)

La carne nos da sexo y también cáncer. La mera hipótesis de que la enfermedad pudiera tocar el cuerpo propio sacude a Torres, marca su texto. En *Lo que hay*, no obstante, prevalece como en *La seducción* la vitalidad del yo autoficcional sobre la fabulación de la muerte, el deseo movilizador de vida sobre el temor paralizante que suscitan las inseguridades para con una misma o con los demás, las demás. Es útil aquí pensar, con Ahmed (2014, 126), en la tracción incontrolable de ocupar el lugar donde una todavía no está: se expande así el yo en el espacio, su ficción del avenir potencial confundido con un tipo de intensidad que con frecuencia significa proximidad a otro cuerpo. En la narrativa vivencial de Torres se reordenan o redireccionan afectos desviados de la dualidad genérica normativa; los relatos sirven para visibilizar y al mismo tiempo problematizar esa dualidad inevitablemente internalizada.

Podría afirmarse que, como Martínez, Torres persigue mediante la escritura de la autoficción, si bien no reparar, al menos destacar lo «injusto» a ojos del lector. Desde ese prisma leo observaciones como esta, hallada en *La seducción*: «En las canciones conocidas nunca es una mujer quien asegura poder dar un vuelco en el cuerpo de la otra, provocando temblor y asombro. Pero conozco de lo que soy capaz. ¿Por qué fingir humildad o inocencia? No nace de la arrogancia esto que digo, ni es deseo de poder. *Es justicia*» (Torres 2024, 11; cursiva de la autora). «Si tengo algún objetivo en mi obra», ha insistido Torres en otro lugar, «es poder representar las resistencias y las fluctuaciones a la heterosexualidad, pero no el afuera, no creo que haya un afuera de momento, lamentablemente» (Torres en Pérez de las Heras 2024). No se trataría aquí, por tanto, de una tentativa de destruir el discurso patriarcal a través de la autoficción: más bien, Torres lo desencaja desde dentro, haciéndolo suyo y por extensión de *ellas*, de *nosotras*, con vistas a un fu-

turo donde la independencia en relación con dicho discurso se haga finalmente viable.

A partir de *Lo que hay* entendemos que la tracción del yo autoficcional hacia un futuro se manifiesta fundamentalmente en forma de un deseo compulsivo que «nunca termina» (Torres 2022, 193). La pulsión desbordante que Torres escribe y describe también en *La seducción* no es necesaria o exclusivamente sexual: de manera más general, la conceptualizamos como síntoma y parte de fenómenos sociales enraizados en el sistema neoliberal de producción cultural. Bajo el capitalismo estamos siempre feliz o infelizmente insatisfechas, gobernadas por el deseo (Torres en Abad 2022). Tomada en su conjunto, la narrativa expansiva de Torres emerge como espacio anfibia donde afloran deseos igualmente anfibios. Desde los márgenes que también conforman el territorio del presente establece Sara Torres las coordenadas de un mapa donde los deseos auto-ficcionalizados parecerían desbordar la geografía sociocultural representada; de ahí se desprenden efectos lectores que, en virtud de lo real-imaginado o imaginario, nos predisponen a otras formas de sentir y actuar.

LA AUTORA COMO PRODUCTORA, NO REPRODUCTORA

En su conocido ensayo, «Creativity and the Childbirth Metaphor» (1987), Susan S. Friedman evoca la analogía fálica que excluye a las mujeres de la creatividad, y la metáfora del parto que a modo de contrapunto cultural ha servido para legitimar la labor artística de las mujeres. Ambos imaginarios de la creación literaria se asientan en una noción binaria del género. En sus respectivos proyectos autoficcionales, Marta Sanz y Paula Bonet revocan el modelo bipolar del pensamiento tradicional de la autoría al problematizar la capacidad reproductiva del cuerpo de mujer en su relación con discursos culturales dominantes.

Desde *La lección de anatomía*, Sanz invalida la vieja contraposición que escinde la interioridad del creador-productor, de cuyo espíritu o psicología sería reflejo la obra, y la capacidad corporal, reproductiva, asociada a la categoría de mujer procreadora. Ubica los orígenes de su propio relato auto-biográfico en la locuacidad de su madre y los relatos colectivos de vida que esta construye en conversación con otras mujeres próximas a la familia. El pasaje que abre *La lección de anatomía*, «El parto de mi madre» (Sanz 2016, 27-33), vincula el comienzo de la escritura de vida con el repudio explícito de Sanz a crear vida ella misma. Su rechazo estricto a la procreación biológica entronca de manera simbólica con el origen que asigna a su facultad de creación literaria. La deci-

sión se debe, según reitera en otro lugar, al miedo físico que le provocan las crónicas sobre el parto de su madre (Sanz en Bonet 2016).

Lo crucial pues, inferimos de *La lección de anatomía*, no es que Sanz se niegue a sentir en un futuro el dolor inimaginable que debió experimentar su madre, sino el hecho de que dicho dolor devenga de facto inimaginable gracias al saber contar de su madre. La autora emula la capacidad narrativa que siempre ha admirado en ella: de esa zona donde entran en contacto la madre y otras mujeres que animan su relato deriva la inclinación que Sanz siente por la narración. Cuando aparece la nueva versión de *La lección de anatomía*, Sanz coloca una fotografía de su madre sin identificar en la portada, donde por convención figuraría la imagen de la autobiografiada. Este discreto tributo se mantendría durante años. Sanz solo revela la identidad de la autorretratada durante el confinamiento de la pandemia, cuando vuelve a publicar la imagen para el proyecto *Parte de mí*, primero en Instagram y posteriormente en libro.¹³ En la literatura transgénero del yo que practica Sanz la atención se desplaza de la maternidad a la filiación. Desde esta óptica, el devenir autor-a tiene que ver no tanto con el dar vida literal o figurada como con el recibir de otro cuerpo de mujer la vida, y con ella la capacidad de contar.

Los diarios de la anguila es el bizarro cuaderno de viaje o huida donde Paula Bonet también registra, entre otros aspectos, cómo crea pero no procrea. La posibilidad de devenir autor-a se materializa en parte como documentación de la imposibilidad de devenir en aquel momento madre biológica, entre otras experiencias traumáticas. También realiza Bonet el firme alegato contra el sexo heterosexual no consentido donde toma forma su primera novela enteramente textual, *La anguila* (2021). El proyecto autoficcional, irradiado al formato podcast, se completa con una exposición artística. Pintar y escribir, explica, «Me colocó un frasquito de gas pimienta en la mano y lanzó el victimismo a la basura» (2022a, 319). Sitió el clímax provisorio de su proyecto de autoficción en *Los diarios de la anguila*. Ahí se ordenan y reordenan, entre 2018 y 2021, palabras, fotografías o dibujos, relatos fragmentarios de lugares y encuentros, co-

13. «No soy yo la fotografiada, sino mi madre; la foto fue tomada en torno a 1969 y el fotógrafo, un primo segundo de mi padre, se llamaba Juan Ignacio Ferrés» (mensaje a Patricia López-Gay. Email «Re: Hola»). El retrato de la portada es uno de los cambios que Sanz aplica en la edición definitiva de *La lección de anatomía*. Publicado en Anagrama dos años después de su primera versión, el libro revisado, ligeramente ampliado, aparece avalado con el prólogo de Rafael Chirbes y coloca a Sanz en una posición central del contexto literario español (véase Vara Ferrero 2015).

mentarios de lecturas, anotaciones sobre lo extraordinario en lo ordinario, espectros pasados o presentes que devienen trazo, letra. Ante todo, el diario textovisual da cuenta de un proceso de emancipación autoral que es indisoluble del ímpetu de tender puentes del yo al nosotras. Desde ese entendimiento leo el siguiente pasaje del cuaderno, referente a la experiencia de denuncia de la experiencia del abuso sexual a través de la autoficción:

abrí mis cajitas de muñeca rusa, abracé bien fuerte al yo con el que más cruel había sido y, de inmediato, *pensé en todas las voces de mujeres que habían sido silenciadas*, en la libertad vertiginosa del descubrimiento de la voz propia, en la pérdida del miedo a hablar. (2022, 319; cursiva de la autora)

En su obra literaria y artística, Bonet con frecuencia plantea cuestiones todavía hoy tabú relativas al cuerpo de la mujer: el aborto y la no maternidad sometidos a escrutinio social, el abuso sexual asentado en relaciones de poder profesionales... En *Diarios de la anguila*, la evocación de estas cuestiones se realiza desde una estética intimista que contrasta con momentos abyectos. Palabras e imágenes no únicamente se suceden, sino que además suceden como serie de eventos que interrumpen de modo productivo la historia contada. Llama la atención en este sentido una anotación de varias páginas escrita a mano, que Bonet hace acerca de un cuerpo cualquiera de mujer madura. El que aquí transcribo es un fragmento de esas páginas, inserto bajo la rúbrica «Del cuerpo silenciado». Desciframos el original al ritmo pausado que impone la letra no familiar. Mediante un acto de apropiación física del lenguaje, Bonet reflexiona, a pulso, sobre el rechazo del cuerpo propio. Virando así, de nuevo, de lo íntimo a lo social, del yo al nosotras:

Cuando una mujer se ve obligada –culturalmente– a rechazar su cuerpo, está negando: sus orígenes; su pasado y su futuro; los cuerpos de sus abuelas; el cuerpo de su madre; el que tendrá su hija; la vida que ha vivido. *Se niega a sí misma: hasta que no recupere su propio cuerpo no podrá amarse a ella y a su historia*. (Bonet 2022, 208-09; cursiva de la autora)

Los diarios de la anguila es huella sensible de un proceso de emancipación autoral que pasa por la recuperación del cuerpo de la autora y, en virtud de una suerte de analogía imaginada, por los cuerpos de sus lectoras, sus lectores. Acontece de acuerdo con un complejo mecanismo de identificación narrativa. En el caso de Bonet, el archivo textovisual del aborto y otras experiencias traumáticas revierte primordialmente en la recuperación pública de un cuerpo que

no necesariamente se reproduce, pero sí produce, como sucedía con Marta Sanz. En un momento sociohistórico donde se intensifican los principios de reproductividad natural o asistida de los cuerpos de mujer, Bonet crea, insisto, pero no procrea.

En la dedicatoria de *Los diarios de la anguila* figuran las «tres mosqueteras», embriones fallidos a quienes la autora nombra, pinta y fotografía. Estaban presentes ya en la autoficción gráfica *Roedores: cuerpo de embarazada sin embrión*. La representación repetida del embrión sin vida en su obra textovisual no es simple expresión de un trauma privado que retorna. En la autoficción de Bonet, la imagen de los embriones muertos deviene epítome de lo abyecto a la luz de su peculiar conexión con el cuerpo de mujer. Entendamos lo abyecto como lo que confunde al yo y al otro (Kristeva 2010); aquello que proviene del cuerpo sin ser parte de él (Grosz 2011).

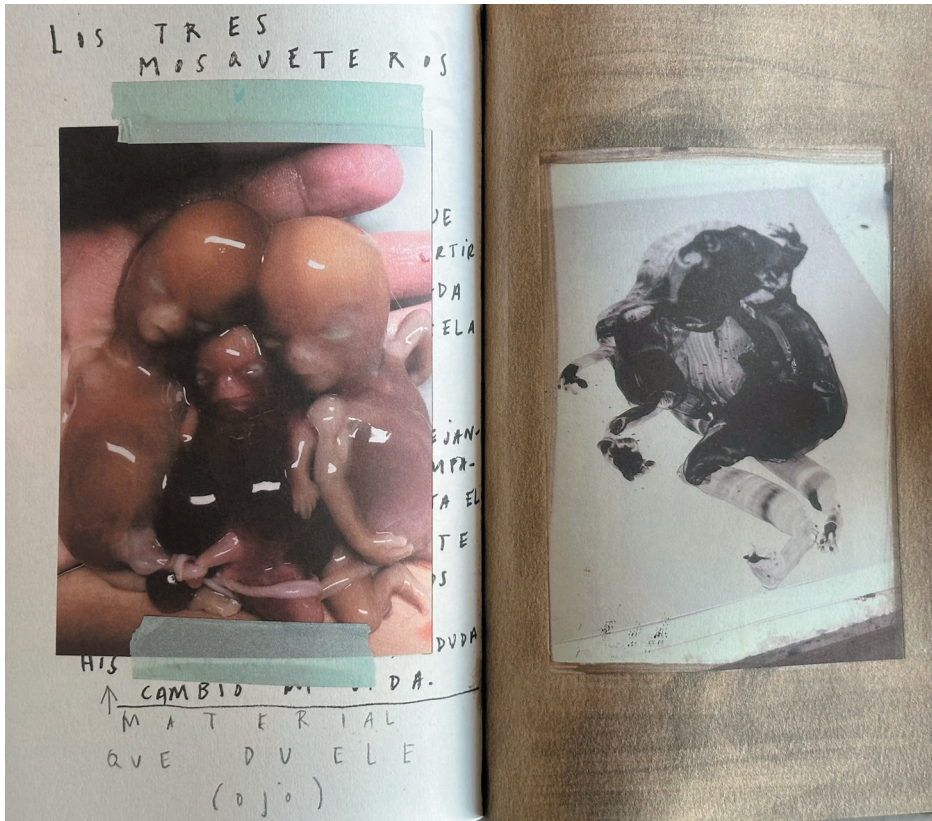


Fig. 2. Paula Bonet (2022), «Las tres mosqueteras», *Los diarios de la anguila*.

Aparecen enfrentados aquí dos impulsos contradictorios. Parafraseando a Ahmed (2014, 84), tomamos distancia con el objeto debido al asco, dejando a nuestro cuerpo pensar por nosotros; como contrapunto, el deseo nos conduce hacia el objeto, abriéndonos siempre a otro cuerpo. La estética de lo abyecto se infiltra de manera análoga en la producción autoficcional de Sanz. El ethos articulador de *Clavícula*, exacerbado en el diario de pandemia *Parte de mí*, es «hablar de la tripa que se me ha roto» (Sanz 2017, 50). Desde *La lección de anatomía*, la yo-autora alerta al público de que «si una persona tiene una pupa en el labio, toda mi atención se concentrará en la herida», para justificar de ese modo «el gusto morboso por puntos de sutura y líquidos corporales» donde hasta el día de hoy se constituye, de manera intermitente, su estilo (Sanz 2016, 312).¹⁴

Ante binomios como imaginación *o* realidad, discurso artístico *o* discurso histórico, literatura *o* vida, y autobiografía *o* novela, las autoficciones revocan la relación de ambivalencia a favor de una relación de indecisión. De la ficción de verdad se desprende una tercera categoría no reductible a los elementos que componen los binomios precitados. Crea una zona transgénero, *entre-dos*, adonde nos devuelve la estética abyecta. Lo abyecto perturba, como explica Kristeva (2010, 4), el sistema de identidades, el orden simbólico establecido. En el plano pragmático de la recepción de autoficciones, el sentimiento físico donde se confunden la repulsión y la atracción (morbo) es emocionalmente potente, efectivo. Lo abyecto se convierte en elemento cohesivo de *La lección de anatomía*, *Parte de mí*, *Clavícula*, *Roedores: cuerpo de embarazada sin embrión* o *Los diarios de la anguila*. De manera general, envuelve al sujeto lector en un sentimiento confuso, ambiguo, que queda irresuelto. Además de reforzar el pacto ambiguo donde se instituye la escritura transgénero, lo abyecto impide nuestra inmersión inocente, sostenida, en la narrativa. Provoca en nuestros cuerpos el sobrecogimiento momentáneo que nos recoloca en nuestro lugar-en-el-mundo, fomentando una suerte de conciencia del acto lector y el contexto material en el que nos encontramos.

A MODO CONCLUSIÓN: HACIA UNA AUTOFICCIÓN CENTRÍFUGA

Las narrativas vivenciales estudiadas suponen un desplazamiento del modelo prevalente de la autoficción, centrípeto, donde prima el autoanálisis del yo-autor: patrón dominante, desde la publicación de *Roland Barthes par Roland*

14. Sanz reflexiona sobre su atracción por los puntos de sutura y líquidos corporales, y la medida en que ello trasluce en su escritura, en un fragmento añadido a la segunda versión de *La lección de anatomía* (Sanz 2016, 306-17), que se titula «¿Sopermi?».

Barthes y la primera autoficción designada como tal, *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky. Observamos el tránsito a un modelo de ficciones de verdad centrífugo, donde la yo-autora anhela tejer lazos con el público de su tiempo, instándole a cuestionar el lugar que ocupa en un presente sociohistórico de crisis.

La autoficción, situada durante décadas bajo el signo del psicoanálisis y el posestructuralismo, continúa pensando la realidad sin oponerla a la ficción; pero lo hace, en su reformulación centrífuga, de un modo otro. La prioridad de los textos estudiados no es la exploración de las fronteras, consabidas imaginarias, que separan realidad y ficción. Al entendimiento sostenido, ya asimilado, de la realidad como texto o simulacro, se añade la idea reactualizada de realidad como materialidad de los cuerpos, de lo social (López-Gay 2022a). De las narrativas referidas, heterogéneas en contenido, tono y estilo, parecería brotar una especie de ética del cuidado de acuerdo con la cual «lo personal, lo individual y lo único sólo tienen sentido en *lo común*» (Sanz en Ferrer Ros 2014, 267; cursiva de la autora). Imaginemos «lo común», desde la crítica cultural feminista, como un territorio compartido (véase Ahmed 2014, 187-88). En esa geografía los cuerpos –de autor-a, del público– entran en contacto con otros cuerpos u objetos, afectan y se dejan afectar desde la intuición compartida de que solo en el alineamiento imperfecto pero productivo del sujeto individual con el colectivo surge la posibilidad de tejer nuevas gramáticas de existencia social.

Las autoficciones examinadas no niegan la naturaleza construida de las escrituras de vida ni el sentido intermitente de la ficcionalidad a través del cual la yo-autora negocia su lugar en el mundo. Su prioridad parecería ser, dicho esto, el exhibir y a veces auscultar los síntomas de una precariedad que se autojustifica en un contexto internacional donde prevalece el sentimiento sostenido de crisis: crisis económica o del planeta, crisis sanitaria o de género... En este clima cultural el sistema intensifica el ritmo de fabricación de las ficciones que lo validan. Leo *Lo que hay*, *La seducción*, *Carcoma*, *Diarios de la anguila*, *Clavícula* o *Parte de mí* como contrapunto al boom global de narrativas distópicas, audiovisuales y textuales, donde se propagan imaginarios de un no-futuro que ensalzan el capitalismo como única opción (véase Fisher 2009). No persiguen la utopía ni la radical transformación del sistema, pero en ellas se abren grietas sutiles de posible salida o potencial empoderamiento para cuerpos de mujer vulnerables o vulnerados.

Marta Sanz, Sara Torres, Paula Bonet y Layla Martínez comparten el ímpetu de «tomar el pulso» al presente sociohistórico a través de una autoficción

que tiende de lo particular a lo común. Todas ellas reivindican la responsabilidad social de la autora en el panorama literario contemporáneo y, al mismo tiempo, mueven a su público a interrogar los órdenes culturales interiorizados en los que se asienta, visible o invisiblemente, un sentimiento generalizado de vulnerabilidad de género. Lo político remite aquí, al menos en parte, a rearticulación buscada del lenguaje, y a las relaciones que a partir de ahí se establecen entre lo visto y lo dicho, o lo hecho y lo que puede hacerse (Rancière 2002). La política y el arte son también cuestión de estética, como ha vuelto a recalcar Rancière (2023, 132): ambas consisten en crear, a partir de elementos materiales y simbólicos, la unidad de una forma de experiencia sensible compartida. Las escritoras mencionadas no se limitan a desencajar la idea de la muerte del autor en la narrativa de vida. La emoción se despliega en sus obras desarticulando el pensamiento binario que contrapone la emoción y la razón, o el cuerpo y la mente. Generan ficciones de verdad políticas, radicadas en mayor o menor grado en un feminismo de cariz materialista que toma en cuenta la condición de precariedad social desde la cual ciertos cuerpos producen o consumen literatura. Ahmed (2014, 187) llama a un feminismo contemporáneo que reconozca la no inevitabilidad de lo criticado, feminismo del cual emanan formas de esperanza en aquello que podría llegar, aunque aquí y ahora «todavía no». En esta línea, autoficciones centrífugas como *Lo que hay*, *La seducción*, *Carcoma*, *Diarios de la anguila*, *Clavícula* o *Parte de mí* no solo denuncian, sino que ante todo anuncian, a través del ordenamiento y reordenamiento de trazas de vida con vocación a lo común, una suerte de conciencia social de nosotros (de nosotras) que atiza la esperanza en otros órdenes sensibles por venir.

OBRAS CITADAS

- Abad, Paloma. 2022. «Entrevista a Sara Torres: “El drama más bestial es que un cuerpo que se enfrenta al miedo a la muerte tenga que preocuparse por ser femenino y deseable”». *Vogue Spain* (19 de mayo de 2022). <https://www.vogue.es/living/articulos/lo-que-hay-sara-torres-libros>.
- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Arfuch, Leonor. 2017. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Artière, Philippe. 2012. «Archives du corps, archive de la biopolitique». *Cahiers d'histoire: revue d'histoire critique* 118: 75-90. <https://chrhc.revues.org/2514>.

- Baiocchi, Juan Calderón. 2018. «Entrevista a Marta Sanz: “La mujer en la literatura debe dejar de ser musa”». *Peru21* (27 de julio de 2018). <https://peru21.pe/cultura/marta-sanz-mujer-literatura-debe-dejar-musa-416742-noticia/>.
- Barragán, Alfonso. 2018. «Entrevista a Paula Bonet: “Todo acto creativo es un acto político”». *Maasaimagazine*. <http://maasaimagazine.com/paula-bonet/>.
- Barthes, Roland. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1984. «La mort de l’auteur» (1968). En *Le Bruissement de la langue: essais critiques 4*, 63-69. Paris: Seuil.
- Becerra, Manuel, Marta Sanz y otros. 2013. *¿Qué hacemos con la literatura?* Madrid: Akal.
- Bonet, Paula. 2016. «Entrevista a Marta Sanz: “Sufrir no nos hace más fuertes, normalmente nos debilita”». *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2016/03/marta-sanz/>.
- Bonet, Paula. 2018. *Roedores: cuerpo de embarazada sin embrión*. Barcelona: Random House.
- Bonet, Paula. 2021. *La anguila*. Barcelona: Anagrama.
- Bonet, Paula. 2022a. *Los diarios de la anguila*. Barcelona: Anagrama.
- Bonet, Paula. 2022b. «He asesinado al ángel del hogar. Y no ha sido fácil». *Instagram: Paula Bonet* (8 de mayo de 2022). <https://www.instagram.com/p/CdTXSViNRn5/>.
- Busutil, Guillermo. 2014. «Entrevista a Marta Sanz: Me interesa una literatura que nos reivindique como ciudadanos». *Mercurio*. <http://www.guillermobusutil.es/marta-sanz-me-interesa-una-literatura-que-nos-reivindique-como-ciudadanos/>.
- Caballé, Anna. 2017. «¿Cansados del yo?». *El País* (6 de enero de 2017). http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html.
- Calvo-Revilla, Ana. 2021. «Fragmentariedad del yo y semiótica del cuerpo en *Clavícula*, de Marta Sanz». *Rilce: revista de Filología Hispánica* 37(3): 1090-112.
- Cervera, Rafael. 2021. «Entrevista a Marta Sanz: Me veo como una “influencer” marxista». *Culturplaza* (3 de junio de 2021). <https://valenciaplaza.com/marta-sanz-me-veo-como-una-influencer-marxista>.
- Chirbes, Rafael. 2016. «Prólogo». En Marta Sanz, *La lección de anatomía*, 7-15. Barcelona: Anagrama.

- Correa, Alba. 2022. «Entrevista a Layla Martínez: *Carcoma*, el fenómeno literario que bate la tierra y despierta fantasmas». *Vogue Spain* (9 de febrero de 2022). <https://www.vogue.es/living/articulos/carcoma-libro-layla-martinez-entrevista>.
- De Man, Paul. 1979. «Autobiography as De-facement». *MLN* 94(5): 919-30.
- Díaz, José-Luis. 2016. «Las escenografías autoriales románticas». En *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, eds. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, 155-86. Madrid: Arco Libros.
- Díaz de Quijano, Fernando. 2018. «Entrevista con Marta Sanz: “Soy una trabajadora autónoma autoexplotada”». *El cultural* (8 de marzo de 2018). https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20180308/marta-sanz-trabajadora-autonoma-autoexplotada/290472615_0.html.
- Dix, Hywel Rowland. 2018. *Autofiction in English*. Cham: Springer.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils: roman*. Paris: Galilée.
- Eagleton, Mary. 2005. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erice, Víctor. 2016. «Una vida robada». *El País* (3 de octubre de 2016). https://elpais.com/cultura/2016/09/29/babelia/1475153443_790435.html.
- Espinosa Maestre, Francisco. 2017. «Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo». *Eldiario.es* (15 de marzo de 2017). https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/javier-cercas-mundo-egoficcion_129_3522200.html.
- Ferrer Ros, Violeta. 2014. «Entrevista a Marta Sanz: Contar la transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España». *Kamchatka: revista de análisis cultural* 4: 257-63.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester, UK: Zero Books.
- Forné, Anna, y Patricia López-Gay. 2022. «Autofiction and Film: Archival Practices in Post-millennial Documentary Cinema in Argentina and Spain». En *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms*, eds. Alexandra Effe y Hannie Lawlor, 227-46. New York: Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel. 1969. «Qu'est-ce qu'un auteur?». *Bulletin de la Société française de philosophie* 3: 73-104.
- Freud, Sigmund. 1934. «Mourning and Melancholia». En *Collected Papers*, vol. 4, ed. Ernest Jones, trad. Joan Riviere, 152-71. London: The Hogarth Press.
- Friedman, Susan Stanford. 1987. «Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse». *Feminist Studies* 13(1): 49-82.

- Fuentes Moreno, Jazmina. 2022. «El terror rural tiene una casa en Gascuña». *Escuela de Ateneas* (5 de diciembre de 2022). <https://www.escueladeateneas.com/2022/12/carcoma-de-layla-martinez-el-terror.html>.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction: Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Gefen, Alexandre. 2022. *La Littérature est une affaire politique?* Paris: L'Observatoire.
- Goodman, Nelson. 1990. *Maneras de hacer mundos*, trad. Carlos Thiebaut. Madrid: Visor.
- Grosz, Elizabeth A. 2011. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP.
- Hugueny-Léger, Elise. 2009. *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Oxford/Bern: Peter Lang.
- Kaiser Moro, Andrea. 2018. «El derecho al aullido: corporalidad y lenguaje en *Clavícula* (Sanz, 2017)». *Feminismo/s* 31: 189-203.
- Kristeva, Julia. 2010. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. Leon Roudiez. New York: Columbia UP.
- López-Gay, Patricia. 2017. «Muertes de autor: de los orígenes de la fotografía a la autoficción». *Impossibilia: revista internacional de estudios literarios* 13. Número monográfico *La autoficción en las artes y la literatura*. 131-48.
- López-Gay, Patricia. 2020. *Ficciones de verdad*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert.
- López-Gay, Patricia. 2022a. «El tránsito político al nosotros: las tecnologías del yo bajo el signo de la autoficción». En *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, eds. Ana Casas y Anna Forné, 297-314. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert.
- López-Gay, Patricia. 2022b. «“¡Sois vosotros los que no tenéis memoria!”: Mercedes Álvarez y Víctor Erice: el cine peninsular en tiempos de crisis». *Pasavento: revista de estudios hispánicos* 10(1): 235-53.
- Martínez, Layla. 2021. *Carcoma*. Granada: Amor de madre.
- Martínez, Layla. 2022. «The Future is Ours: Dystopia in Times of Crisis». Encuentro con Patricia López-Gay (14 de noviembre de 2022). Bard College, New York.
- Martínez, Layla. 2023. «Todavía es muy necesario hacer literatura desde el feminismo». *El destape* (15 de septiembre de 2023). <https://www.eldestapeweb.com/cultura/feminismo/layla-martinez-todavia-es-muy-necesario-hacer-literatura-desde-el-feminismo--202391514510>.

- Martínez, Layla. 2024. «Layla Martínez, Pikara Magazine». *Instagram: Layla Martínez* (8 de marzo de 2024). https://www.instagram.com/lay_martinezvicente/?hl=en.
- Meizoz, Jérôme. 2015. *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*, trad. Juan Zapata. Bogotá: Uniandes.
- Morán Rodríguez, Carmen, y Teresa Gómez Trueba. 2017. *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.
- Olmos, Alberto. 2017. «Mala fama: cómo la autoficción se convirtió en autopromoción: crónica de un despropósito». *El Confidencial* (19 de abril de 2017). https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2017-04-19/dia-del-libro-autoficcion-autopromocion_1368357/.
- Pérez de las Heras, Nerea. 2024. «Entrevista a Sara Torres: “Me gustaría más sinceridad sobre la fantasía sexual, que el feminismo hable de lo que nos excita”». *El País* (27 de marzo de 2024). <https://elpais.com/smoda/2024-03-27/sara-torres-me-gustaria-mas-sinceridad-sobre-la-fantasia-sexual-que-el-feminismo-hable-de-lo-que-nos-excita.html>.
- Pérez Fontdevila, Aina, y Meri Torras Francés, eds. 2019. *¿Qué es una autora?: encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Pérez Fontdevila, Aina, y Juan Zapata, eds. 2022. *Autorías encarnadas: representaciones mediáticas del escritor/a*. Madrid: Visor.
- Pita, Elena. 2023. «Entrevista con Marta Sanz: “¿Qué tipo de sociedad estamos construyendo? ¡Levantemos la persiana de una puñetera vez!”». *El periódico de España* (29 de junio de 2023). www.epe.es/es/abril/20230629/marta-sanz-entrevista-libro-persianas-metalicas-bajan-golpe-89023767.
- Rancière, Jacques. 2002. *La división de lo sensible: estética y política*, trad. Antonio Fernández Lera. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Rancière, Jacques. 2023. *Les Voyages de l'art*. Paris: Seuil.
- Renders, Hans, Binne de Haan y Jonne Harmsma. 2016. *The Biographical Turn: Lives in History*. London/New York: Routledge.
- Riaño, Peio H. 2013. «Paco Gómez publica “Los Modlin”: los fantasmas no saben sonreír». *El Confidencial* (31 de diciembre de 2013). https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-12-31/los-fantasmas-no-saben-sonreir_71530/.
- Richard, Annie. 2013. *L'Autofiction et les femmes: Un chemin vers l'altruisme?* Paris: L'Harmattan.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit*, vol. 1. Paris: Seuil.
- Sanz, Marta. 2014. *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*. Cáceres: Periférica.

- Sanz, Marta. 2016. *La lección de anatomía*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta. 2017. *Clavícula (mi clavícula y otros inmensos desajustes)*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta. 2018. *Monstruos y centauros: nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, Marta. 2021. *Parte de mí*. Barcelona: Anagrama.
- Sekula, Allan. 1986. «The Body and the Archive». *October* 39: 3-64.
- Tornero, Angélica. 2017. «Escrituras del yo e identidad: autobiografía y autoficción». *Revista de literatura hispanoamericana* 72: 49-66.
- Torras Francés, Meri. 2021. «Clavícula, de Marta Sanz: la escritura encarnizada». En *Entre textos y crítica: performatividad de género en la literatura hispanófila del siglo XXI*, ed. Marie-Agnès Palaisi, 93-104. Paris: Mare & Martin.
- Torres, Sara. 2022. *Lo que hay*. Barcelona: Reservoir Books.
- Torres, Sara. 2024. *La seducción*. Barcelona: Reservoir Books.
- Vara Ferrero, Natalia. 2015. «Lecciones del “yo”: autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz». *RECIAL: revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 6(7): 1-19.

El deseo de la «(bot)ella»: alcohol, autoficción y ética *queer* en *Black out* y *El affair Skeffington* de María Moreno

El deseo de la «(bot)ella»: Alcohol, Autofiction and queer Ethics in María Moreno's Black Out and The Skeffington Affair

JULIO PRIETO

Dpto. de Literaturas Hispánicas y Bibliografía
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria. Plaza Menéndez Pelayo, s/n. Madrid, 28040
juprieto@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-9300-8313>

RECIBIDO: 13 DE DICIEMBRE DE 2023
ACEPTADO: 17 DE ABRIL DE 2024

Resumen: Este artículo explora la productividad política de la autoficción como estrategia narrativa ligada al activismo feminista y LGTBI en las novelas *Black out* y *El affair Skeffington* de María Moreno. Configurado como un texto híbrido que combina ficción, memorias y ensayo, *Black out* gira en torno a la figura autorial disidente de Moreno: una mujer alcohólica y *queer* que desafía los límites del sujeto burgués sobrio y heteronormativo. Dado que lo que presenta *Black out* –al igual que *El affair Skeffington* en cuanto (auto)biografía apócrifa– no es tanto la escritura de un yo o un super-yo sino la escritura del deseo, de la pulsión alcohólica que se comparte con los demás –una escritura del ello–, mi análisis se aleja de categorías como la autobiografía o las escrituras del yo y estudia la narrativa de Moreno como una forma de autoficción que propugna una ética nómada *queer* (Butler 1993; Braidotti 2009) en su giro hacia la heterografía (Forest 2012).

Palabras clave: María Moreno. Autoficción. Literatura del alcohol. Feminismo. Teoría *queer*.

Abstract: This article explores the political productivity of autofiction as a narrative strategy linked to feminist and LGTBI activism in María Moreno's novels *Black Out* and *The Skeffington Affair*. Configured as a hybrid text combining fiction, memoir, and essay, *Black Out* revolves around Moreno's dissident authorial figure: an alcoholic *queer* woman who challenges the limits of the sober, heteronormative bourgeois subject. Since what *Black Out* presents – similarly as *The Skeffington Affair* as apocryphal (auto)biography – is not so much the writing of an ego or a super-ego but the writing of desire, of the alcoholic drive that is shared with others – a «writing of the id» – my analysis moves away from categories such as autobiography or ego-literature, and studies Moreno's narrative as a form of autofiction that pursues a *queer* nomadic ethics (Butler 1993; Braidotti 2009) in its turn toward heterography (Forest 2012).

Keywords: María Moreno. Autofiction. Alcohol Literature. Feminism. *Queer* Theory.

* Este artículo pertenece al proyecto «Pensar lo real: autoficción y discurso crítico (Argentina y España a partir del 2000)», proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación, FFI2017-89870-P.

Este artículo propone una lectura de las novelas *Black out* y *El affair Skeffington* de la escritora argentina María Moreno a partir del concepto de autoficción. Para empezar hay que advertir que el término «novela» no aspira aquí a otra acepción que la más estrictamente pragmática, es decir, la de un texto que es designado como tal en sus paratextos. El *caveat* es preciso a la hora de abordar la producción de una escritora que se distingue por un alto grado de indefinición genérica así como por un continuo contrabando entre lo ficcional y lo factual (Schaeffer 2013), aun cuando la mayor parte de su obra suele asociarse a modos narrativos factuales como la crónica, el ensayo, las memorias o la biografía –tales categorías asociaríamos libros como *El petiso orejudo* (1994), *Banco a la sombra* (2007), *Oración: carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) o *Loquibambia: sexo e insurgencia* (2019)–. De hecho, en el conjunto de una obra proteica que abarca tres décadas –cuatro, si incluimos los textos publicados bajo distintos pseudónimos en el marco de su labor periodística y especialmente como fundadora de la revista *alfonsina* (1983-1984), pionera del feminismo en Argentina–,¹ solo dos textos se presentan como novelas: *Black out* (2016) y su primer libro publicado, *El affair Skeffington* (1992), dos textos íntimamente ligados, más allá de su inestable autodefinición como novelas,² por sus provocadoras incursiones en el terreno de la autoficción.

Este concepto precisa también de algunas aclaraciones, dada la sobrecarga semántica que acarrea en la discusión crítica y en la conversación cultural de los últimos años.³ Mi lectura se distancia de definiciones habituales de la autoficción como género novelístico, como «pacto ambiguo» entre autobiografía y novela (Alberca 2007), o incluso en términos de la identidad nominal de autor, narrador y personaje (Lecarme 1992). De entrada, descarto asimismo el uso reduccionista del término que suele asociarse a las formas más adocenadas y comerciales de escritura del yo –autoficciones «de baja intensidad» (Mora 2019) en el mejor de los casos–, de las que está muy alejada la práctica de esta autora. Mi propuesta se orienta más bien a explorar la dimensión política de la autoficción en cuanto «figura de lectura» (Prieto 2019, 226-28) y

1. Para una amplia recopilación de estos textos véase Moreno 2001 y 2002. Sobre esta etapa de la producción de Moreno véase Leone 2011; Sabo 2015 y Domínguez Galván 2017: 351-459.

2. En cierto modo *Black out* y *El affair Skeffington* retornan al sentido primigenio de la novela moderna en cuanto cajón de sastre en que caben todos los géneros, en la línea, digamos, del *Quijote*, *Moby Dick*, *El hombre sin cualidades*, etc. Como observa Roland Barthes (2003, 201) a partir de la teoría de la novela romántica de Novalis y Schlegel, la novela sería propiamente el género de la «indistinción» genérica y de lo abigarrado o variopinto (*poikilós*).

3. En cuanto al estado de la discusión teórica sobre la autoficción, véase Casas 2012; Prieto 2019.

en particular como práctica de autofiguración transgenérica,⁴ lo que en el caso de María Moreno ha de entenderse en el doble sentido de una poética textual y de una política sexual, ya que no solo las obras que propongo analizar aquí sino su entero proyecto literario ponen en juego un notable nomadismo de género, en todos los sentidos del término. El objetivo de este artículo es, así pues, ofrecer una lectura productiva de las dos novelas de María Moreno a la luz de una categoría no considerada hasta ahora por la crítica, salvo por lo que se refiere a sus crónicas periodísticas (Domínguez Galván 2017), poniendo en diálogo los más recientes desarrollos teóricos sobre la autoficción con los postulados de la teoría *queer* y la «filosofía del nomadismo» (Arnés 2016, 28) a fin de aquilatar la radical vocación ética y política de esta escritura.

PRIMER ACERCAMIENTO A *BLACK OUT*: RASGOS AUTOFICCIONALES

Black out podría describirse de manera muy tentativa como un ensayo autobiográfico sobre el alcoholismo. En el texto de la contratapa se lo presenta así: «Novela, memorias, retrato de época, microensayo, crónica social, diario íntimo, registro científico, desnudo, crítica, mapa». ⁵ ¿En qué sentido podríamos analizar este cóctel genérico en términos de autoficción? No sería una autoficción en el sentido en que la define Manuel Alberca (2007, 62), es decir, como un modo narrativo en que, a partir de la noción de «pacto autobiográfico» acuñada por Philippe Lejeune (1975), se daría una vacilación entre un pacto de verdad y un pacto de ficción. Sin embargo, podemos destacar en el libro una serie de rasgos autoficcionales que emergen por el trabajo con el género y la sexualidad, y en la construcción de una figura autorial transgresora y antipatriarcal.

Lo autoficcional emerge en primer lugar por la poética de la ficción anti-realista que propugna la autora. Esta se sitúa en la estela del textualismo sesentista practicado por los «escritores que amaba» (2016, 245), lo que en al-

4. En una temprana lectura de *El affair Skeffington*, Héctor Libertella destaca su dimensión transgenérica al describirla como un «relato transbiográfico» (2003a, 38).

5. La recepción crítica de la obra refleja en gran medida este *pandemonium* genérico, si bien predominan las lecturas que la asocian a géneros narrativos factuales, ya sean las memorias (Fornaro 2016; Gigena 2016; Pardo 2017) o una combinación de crónica, ensayo, diario, biografía y autobiografía (Quintana 2017; Crespi 2017). Julieta Viú Adagio vincula su «heterogeneidad formal» a la tradición de la novela de artista y específicamente al «*style de décadence*» del decadentismo literario finisecular, por el que «los géneros se corrompen» (2021, 50), en tanto que Rocío Altinier (2020) destaca su «indefinición genérica» apelando a la noción de «ficción informal» de Daniel Link (2009).

gún momento llama jovialmente «la mini-mafia del texto» (281): Osvaldo Lamborghini, Copi, Perlongher, Puig; nombres a los que se podrían sumar otros escritores afines al textualismo anti-realista que forman parte de su círculo de amigos: Héctor Libertella, Tamara Kamenszain, César Aira, Arturo Carrera, Ricardo Piglia, entre otros. A excepción de Puig, estos escritores son muy cercanos al posestructuralismo de la revista *Tel quel*, una de cuyas ramificaciones más notables en Argentina fue la revista *Literal* (1973-1977), que tuvo en Osvaldo Lamborghini a una de sus figuras destacadas.⁶ Es justamente en este contexto histórico donde surge la noción de autoficción, acuñada por Serge Doubrovsky en 1977 para describir su novela *Fils*. El libro de María Moreno está más próximo a esta noción originaria que a las posteriores elaboraciones de críticos como Alberca (2007) o Colonna (2004), y desde luego más que a lo que suele denominarse autoficción en el periodismo cultural, donde este término viene a ser una manera más vistosa de referirse a un texto autobiográfico (una etiqueta que al parecer vende más que algo tan antiguo como la autobiografía).

Acorde con esta poética anti-realista, si en ningún momento hay duda de que estamos ante una «ficción de acontecimientos reales», para retomar la fórmula original de Doubrovsky,⁷ *Black out* continuamente subraya la mediación textual a la vez que critica la visión ingenua del texto literario como reflejo de la realidad. Así, en lugar de una representación transparente de la «vida», lo que se nos ofrece son siempre y ante todo «páginas hacendosas»:

Si escribo lo que escribo, ¿me desnudo? Hay quienes leen como si se tratara de la *vida misma*. Temblorosos de unanimidad admirativa, mientras creen alcanzar algún mendrugo de intensidad en medio de la opacidad habitual del mundo –tomándola como una confesión–. Son como esos pájaros que entraron a un museo y, deteniéndose ante una naturaleza muerta hiperrealista, se pusieron a picar los frutos. Y no hay nada que tocar sino páginas hacendosas porque, en literatura, la sangre sólo sirve para hacer morcillas. (2016, 271; cursiva de la autora)

6. Para una selección de textos de esta revista véase Libertella 2003b. Ver también la nota de Moreno «*Literal*, revista sarmientina» publicada en el diario *Clarín* (Moreno 2011).

7. Tal como propone en la contratapa de *Fils*: «¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a los ilustres de este mundo en el crepúsculo de sus vidas y con bello estilo. Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, más allá de la sabiduría y más allá de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva» (cit. en Prieto 2019, 228-29).

No es casual que justo después de este pasaje –que versiona la famosa anécdota sobre los pintores Zeuxis y Parrasio⁸– se celebre la escritura de Mario Levrero en *La novela luminosa* en cuanto «vida opaca» (271). Una escritura que, evocando el *effet de réel* de Barthes (1968), subraya el «efecto de vida»: «O sea, es un efecto; ¡la vida misma es un efecto!» (273; cursiva de la autora). Ello concuerda con la propia escritura de Moreno, tanto por la vertiente autoficcional de la construcción del yo en la escritura⁹ como por la poética de la turbiedad ligada a una vindicación de la literatura como práctica enfermiza y adictiva –una práctica «degenerada»–,¹⁰ lo que a partir de la metáfora ética que preside el libro sintetiza en la fórmula: «leer como quien se bebe al borracho que escribe que lee» (274).

La propia densidad del estilo de Moreno –que cultiva una suerte de barroquismo plebeyo y malhablado, un poco a la manera de Lemebel y Perlongher¹¹ colabora con esta visión textualista que de acuerdo con Philippe Gasparini sería uno de los rasgos distintivos de la autoficción –que, a diferencia de la autobiografía, activaría lo que Jakobson llamara «la función poética del lenguaje» (Gasparini 2008, 27)–. Aunque en *Black out* nunca se pone en duda que estemos ante una narración de sucesos y experiencias realmente vividas por la autora, en todo momento somos conscientes de la densidad del texto, del trabajo de la escritura, de manera que el yo autorial no se define tanto (o no solo) en términos biográficos de un sujeto histórico que tiene determinadas vivencias, sino sobre todo a partir de una singularidad escritural: el yo emerge en el estilo inconfundible de

8. La historia de la rivalidad entre los pintores griegos Zeuxis y Parrasio (s. v a. C.) la cuenta Plinio el Viejo en su *Historia natural* (libro 35): «Se cuenta que [Parrasio] compitió con Zeuxis; éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista» (1987, 93).

9. En el preámbulo de *Roland Barthes par Roland Barthes*, la autobiografía *sui generis* del crítico francés, se nos invita a leer el «yo» como «un personaje de novela» (1975, 4), lo que fue bien escuchado por su discípulo Serge Doubrovsky al acuñar el término autoficción para describir su novela *Fils*. En cuanto a la dimensión autoficcional de *La novela luminosa*, véase García 2015 y Prieto 2019.

10. Viú Adagio (2021, 47-48) encuentra un vínculo genealógico entre el homenaje en *Black out* a la bohemia porteña de los años 70 y la crítica que hace José Asunción Silva en *De sobremesa* –la más célebre novela de artista del modernismo hispanoamericano– a la visión del arte moderno como «degeneración» social planteada por el médico alemán Max Nordau en su influyente inyectiva *Entartung* [Degeneración] (1892), luego apropiada con creces por el nazismo. Sobre la literatura como adicción en Moreno y Levrero véase Caminada Rossetti 2019.

11. Moreno suele preciarse de practicar una «escritura plebeya» así como de la heterogeneidad y «contaminación» discursiva propia de las poéticas barrocas (Gigena 2016).

la autora, y en ese sentido es esencialmente autoficcional, de la misma manera que diríamos que el yo de Levrero, de Lispector o de Gombrowicz es un yo literario, que nos da la verdad de un estilo único e inconfundible.

En ese sentido es reveladora la historia del borracho y la mangosta con la que se abre *Black out*. Esa anécdota –un «chiste de borrachos» (11)– funciona como una suerte de parábola anti-realista que nos invita al distanciamiento de lo que en un texto se presenta como inmediatamente real o verdadero. La anécdota, situada en un «transporte popular», tiene por protagonista a un borracho hediondo que acarrea una enorme jaula cubierta por un trapo negro. Cuando se le pregunta por su contenido, la respuesta del borracho –una suerte de grotesco *alter ego* de la autora– sugiere que el contenido de la jaula o del texto –la «mangosta»– no es menos real por no ser «verdadero» (o bien, a la inversa, que lo no «verdadero», lo imaginario o fantasmático, es tan real como lo más inmediatamente visible):

Una vieja que iba sentada en el asiento reservado para embarazadas y discapacitados le preguntó qué llevaba en la jaula. El hombre respondió: una mangosta. La necesito, porque como soy curda, no puedo separarme de ella, si no ¿quién se comería las víboras? Un policía le preguntó cuáles víboras. Las del *delirium tremens*, contestó. Pero esas víboras no son verdaderas, le dijo una chica con delantal blanco. Entonces el hombre levantó una punta del trapo para mostrar que la jaula estaba vacía. Tenía un aspecto radiante cuando dijo: ¡pero esta mangosta tampoco es verdadera! (10)

Como en el apólogo de Zeuxis y Parrasio que subyace al pasaje antes citado –y también en cierto modo a este «chiste de borrachos»– lo importante en un texto literario, viene a decir Moreno, nunca es el contenido sino cómo se escribe el «velo», cómo se pinta el gesto de alzar el «trapo negro» que oculta a la vez que presenta y enmarca: todo lo que importa en literatura estaría encapsulado en ese gesto que responde a la pregunta ¿qué se ve? con el continuo enigma de lo que se hace presente en el ocultamiento.

LAS DOS NOVELAS DE MARÍA MORENO: EJERCICIOS DE AUTOFIGURACIÓN DISIDENTE

El affair Skeffington es otro texto notoriamente híbrido, vinculable a *Black out* por el trabajo a la vez ficcional y ensayístico con la biografía. Podríamos describirlo como una autobiografía disfrazada de biografía, o bien, como propone la autora en el postfacio agregado en la segunda edición, como «una auto-

biografía bufa escrita en tercera persona» (2013, 165). En él se recuperan una serie de modelos de autoría alternativa ligados a la escena de vanguardia parisina de los locos años 20, modelos que impugnan la figura del escritor burgués y la tradición patriarcal de la «autorialidad» (Pérez Fontdevila/Torras Francés 2019). *El affair Skeffington* se enfoca en lo que Moreno llama «París-Lesbos», una comunidad *queer* en la que cunden las autorías bizarras y en la que conviven escritoras imaginarias como la poeta Dolly Skeffington que da título al libro con figuras históricas de la bohemia exiliada parisina: de Gertrude Stein a Djuna Barnes, pasando por Natalie Barnie, Hilda Doolittle o la «baronesa dadaísta» Elsa von Freytag.

La crítica de la autoría patriarcal y el juego autoficcional con la pseudonimia y la biografía apócrifa en *El affair Skeffington* están directamente relacionados con el ejercicio de autofiguración disidente que propone *Black out*.¹² En ambos casos, la construcción autoficcional del yo tiene una dimensión específicamente política ligada a la cuestión del género y las sexualidades minoritarias. La figura autorial que construye Moreno nos confronta con un yo alcohólico y *queer* que produce un continuo «apagón» del sujeto sobrio, racional y burgués, para evocar la metáfora del coma etílico que da título al libro. Se trata de un yo plebeyo y populachero, que abandona los relatos del sujeto moderno heteropatriarcal, y en ese abandono ligado a la embriaguez continuamente oscila entre el yo y el nosotros de la comunidad de «irrecuperables» con la que se identifica: los amigos del bar (una bohemia más o menos alcoholizada de escritores de diversa laya) así como toda una constelación de subjetividades marginales (travestis, prostitutas, vagabundos, inmigrantes, etc.). A través del *pharmakon* mediador del alcohol –en el sentido teorizado por Derrida (1972): a la vez remedio y veneno– emerge una imposible y difusa «patria»: «El alcohol es una patria. Por eso no se la pierde. Sólo que se puede estar exiliado de ella» (258). Vale decir: una comunidad potencial «inoperante» e «inconfesable», para ponerlo en términos de Nancy ([1983] 2000) y Blanchot (1999), una «comunidad de los que no tienen comunidad» (Blanchot 1999, 117).

Lo que aquí se propone, en términos de la metapsicología freudiana, no es tanto la escritura de un yo o de un super-yo –la escritura del yo público, del sujeto racional burgués– sino más bien la escritura del deseo y la pulsión alcohólica que se comparte con otros, por la que el yo se diluye en la comunidad

12. Sobre la dimensión autoficcional de los heterónimos y pseudónimos en esta novela, véase Prieto 2022.

de un nosotros o un nosotras: escritura del ello y del otro —«esto que escribe a través de mí» (357), dirá en lugar de «esto que yo escribo»—, donde el otro se define como «todo lo que está del otro lado de mi copa» (399). Así, más que como escritura autobiográfica se podría caracterizar la propuesta de *Black out* como un modo de escritura autoficcional que se mueve hacia lo que Philippe Forest (2012) denomina «heterografía»¹³ y —valga el neologismo— hacia una suerte de «ellografía» por la que deviene visible lo que, con Fredric Jameson (1981), llamaríamos el «inconsciente político» del capitalismo global.

En *Black out* se evitan tanto la progresión narrativa de las autobiografías clásicas como los autobiografemas habituales del relato familiar y sentimental, así como las identidades fijas y preconcebidas. La figura autorial que aquí se delinea es la de una mujer que tiene un hijo (al que se menciona esporádicamente y del que apenas sabemos nada) y una serie de amantes que pueden ser hombres o mujeres, pero en todo momento se evitan los lugares comunes del relato identitario hetero- u homosexual. Explícitamente se rechazan los estereotipos: ni «bisexual», ni «lesbiana que todavía se acuesta con hombres» (355-56), de la misma manera que al «orgullo *gay*» se prefiere el «orgullo alcohólico» (399). Más bien, lo que aquí se reivindica es una sexualidad polimorfa e indeterminada: no un yo hetero o *gay* definido en términos identitarios sino una figura autorial *queer*, cuyos principales atributos son la rareza y el nomadismo.¹⁴ Todo lo cual se sintetiza en un ingenioso calambur en que se cifra lo que podríamos llamar el deseo de la «bot(ella)». Antes que él o ella, lo que aquí se desea es el

13. Forest propone el siguiente deslinde entre «ego-literatura», «autoficción» y «heterografía»: «La “ego-literatura” —mediante la cual el arte imita la vida— tiene el “yo” como objeto. Lo toma como una “realidad” que el relato traduce. Se sitúa bajo el signo de lo “uno” y hace de lo “vivido” el origen pleno de toda significación. La “autoficción” (cuando se aleja de las ilusiones de la “ego-literatura” y toma nota de que la vida imita al arte) también tiene el “yo” como objeto, pero descubre en él una “ficción” que la novela construye. [...] La “heterografía” sustituye la expresión del “yo” (objeto tanto de la “ego-literatura” como de la “autoficción”) por una escritura del Yo por la cual el sujeto “regresa” en razón de una “experiencia” de lo “real” como “imposible”» (2012, 231-32).

14. De ahí la pertinencia del análisis desde la teoría *queer* en cuanto crítica de la heterosexualidad normativa y vindicación de una disidencia sexual fluida que subraya la dimensión «performativa» de las prácticas y los discursos en detrimento de los esencialismos identitarios (Butler 1993, 224; Sedgwick 1993), así como desde lo que Rosi Braidotti denomina «ética nómada», que privilegia la noción deleuziana de «devenir» en su reflexión sobre la «economía política de los afectos» en la era del capitalismo postindustrial y en la órbita del poshumanismo feminista (2009, 56; 202-09). Como observa Laura Arnés en su lectura de *El affair Skeffington*, que ape-la a la «figura de la errancia» vinculándola a la noción de nomadismo, «la errancia implica, ante todo, la renuncia a cualquier idea, deseo o nostalgia de lo establecido. La errancia es ante todo una potencialidad» (2016, 25).

estado de embriaguez que otorga la botella, que tanto puede contener como llevar a un él o a una ella, o quizás a un indefinible «él/la»:

A cualquiera de mi parroquia –la del alcohol– no se le escapa que esto que escribe a través de mí no es ninguna orientación sexual, sino el alcohol bajo uno de sus recursos comunes: la soberbia jactanciosa. Y si la duda es si lo que me interesa es Él o Ella, habría que recortar estas dos palabras de la palabra diosa: bot(el/la) o bot(ella). (357)

ALCOHOL, SEXO Y REVOLUCIÓN: LAS ÓRBITAS ENTRECRUZADAS DEL MARXISMO Y EL FEMINISMO

El deseo de la bot(ella) y la escena de la bohemia alcohólica son justamente el punto en que convergen dos esferas muy concretas de la lucha política: la tradición del feminismo y el activismo LGTBI, por un lado, y la historia de las luchas de la clase obrera –la tradición marxista, anarquista y sindicalista que recorre los siglos XIX y XX–, por otro. En *El affair Skeffington* Moreno cita al sociólogo Richard Sennett, según el cual

cuando se cerraba una taberna, el motivo no era el embotamiento de los sentidos que provoca el culto al hada verde amenazando la productividad de las fábricas, sino el hecho de que los obreros en ese espacio complotaran, intercambiando información; ideando estrategias de lucha o –mediante una cierta estabilidad alcohólica– soltaran su lengua, sin utilidad alguna para sus patrones, a fin de liberar sentimientos y sueños. ([1992] 2013, 36)

En su exploración en clave emancipatoria del «vínculo entre alcohol y locuacidad» (37), Dolly Skeffington –la misma autora apócrifa que convierte las tabernas de París en escenario de sus acciones vanguardistas– «concluyó que, al beber, el hombre escapaba a la red de lo útil y daba un sentido “jodedor” a la expresión “alimentar la fuerza de trabajo” (también salteado había leído a Marx)» (39).

Los dos pasajes citados reaparecen casi literalmente en *Black out*: en el primer caso sin nombrar a Sennett, en el segundo atribuyendo la «conclusión» al discurso entre memorialístico y ensayístico de la autora del libro. La alusión irónica a Marx –explícita en *El affair Skeffington*, implícita en *Black out*, donde el nombre del filósofo alemán es sustituido por las figuras de Lenin y Trotsky tramando la revolución «en las terracitas de La Rotonde de París mientras veían emborracharse a Modigliani» (44)– apunta a una de las operaciones más fecun-

das de la escritura de Moreno, que fomenta la conflictiva alianza de las tradiciones del feminismo y el marxismo, cuyas relaciones como sabemos no siempre fueron fáciles, toda vez que el marxismo demasiado a menudo fue sinónimo de machismo. «El marxismo fue la materia que siempre desaprobé sin rendir» (228), dirá más adelante, en una ingeniosa *boutade* que aúna la crítica al discurso revolucionario hegemónico y al ámbito académico del que siempre prefirió desligarse. Esa complicada alianza sería una forma de llevar más allá la «revolución», provocadoramente ligada a la escena del alcohol, al café o la taberna como espacio conspirativo: «No hay revolucionarios de café ni revolucionarios sin café, ni café que no sea metáfora del alcohol. Y yo nunca bebí sin profundizar sobre esta teoría ni sentir que estaba obligada a hacer la revolución» (2016, 44).

En *El affair Skeffington*, un poco después del pasaje en que cita a Sennett, Moreno atribuye a Dolly Skeffington una reflexión que en *Black out* reaparecerá enunciada por su propia voz autorial:¹⁵ «En el bar es posible el olvido de la finitud; pero al ser la hermandad viril más próxima a la guerra, el bar sirve al mismo tiempo para huir de la muerte y para evocarla» ([1992] 2013, 38). El proyecto de escritura de Moreno se orienta precisamente a imaginar modos de intervención política ligados a una hermandad no viril —una hermandad feminista y *queer*, menos «próxima» a la evocación de la muerte y a la guerra—. Este proyecto implica nada menos que redefinir los términos de la democracia moderna, uno de cuyos pilares es justamente la «fraternidad», tal como se declinó desde la revolución francesa en la trinidad secular de la *liberté, égalité, fraternité*. Una fraternidad definida históricamente en términos de fraternidad viril, y específicamente en términos de exclusión de la sororidad, como observa Derrida en *Políticas de la amistad* (1998, 266), donde postula que la exclusión de la «hermana» es lo que permitió la naturalización de la «fraternidad» como principio político universal.

REESCRITURA DE LA TRADICIÓN: DEL ALCOHOLISMO VIRIL A LA EMBRIAGUEZ COMUNITARIA

En *Black out* emerge un imaginario emancipatorio alternativo que depende tanto de la apelación a la tradición teórica y a las trayectorias a menudo enfrentadas del marxismo y del activismo feminista y LGTBI, como de un especí-

15. La primera parte de la reflexión se repite en *Black out* casi literalmente, el resto se omite a partir de la adversativa: «En el bar, en cambio, es posible el olvido de la finitud. [...]» (2016, 44).

fico posicionamiento en cuanto a la genealogía literaria de lo que Moreno llama la «pasarela del alcohol» (2016, 407). Pues de hecho el deseo de la bot(ella) remite a una tradición central de la literatura moderna, que Moreno a la vez reivindica y resignifica: lo que podríamos llamar el imaginario del artista disidente asociado al alcoholismo. Es una tradición que abarca desde figuras emblemáticas como Poe, Baudelaire, Scott Fitzgerald, Malcom Lowry o Raymond Carver hasta escritores tan cercanos a Moreno como Osvaldo Lamborghini o Héctor Libertella, uno de sus amigos íntimos y miembro destacado de la «mini-mafia del texto» –el Libertella que murió prematuramente aquejado de cirrosis, y que cuando pedía un JB en su bar porteño favorito, el *Varela Vareleta*, lo hacía solicitando con desenfado hiperliterario «un Pepe Bianco», en homenaje al escritor José Bianco (Prado 2011, 62)–. Notoriamente, es una tradición de bebedores hombres y de figuras autoriales masculinas. Veamos dos hitos de esa tradición.

Baudelaire, en el poema 33 de *El Spleen de París*: «Hay que estar siempre ebrio. Eso es todo: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del Tiempo, que destroza la espalda y nos inclina hacia el suelo, es preciso emborracharse sin tregua» ([1864] 2003, 466; mi traducción). Hemingway, en su famoso relato «Un lugar limpio y bien iluminado», que transcurre en un café a punto de cerrar y que contiene esta memorable oración bilingüe, proferida entre los efluvios del alcohol: «Our *nada* who art in *nada*, *nada* be thy name: thy kingdom *nada*, thy will be *nada* in *nada* as it is *nada*. Give us this *nada* our daily *nada*, and *nada* us our *nada* as we *nada* our *nadas*, and *nada* us not into *nada*, but deliver us from *nada*; pues *nada*» ([1933] 1995, 294; itálicas en el original).

María Moreno comparte el *ethos* contestatario de la disipación alcohólica que se esboza en estos pasajes, y no sería aventurado afirmar que se identifica, como el camarero nihilista de Hemingway, «con todos los que no quieren irse a dormir, con todos los que necesitan una luz en la noche» ([1933] 1995, 294; mi traducción). Ahora bien, es justamente en este punto donde la autora argentina se distancia de la tradición moderna de la literatura del alcohol. En esta es infrecuente que la escena del alcohol sea un espacio de apertura al otro y de creación de comunidades alternativas, como ocurre en la escritura de Moreno. En la tradición del alcoholismo viril, la embriaguez suele cobrar un cariz autodestructivo y nihilista, como lo sugiere el padrenuestro ateo de Hemingway (y su propia figura autorial, diríamos). Esto es aún más evidente en la figura del poeta maldito, cuya embriaguez es una señal de distinción que tiende a reproducir la ideología individualista moderna, lo que contrasta con

la vocación comunitaria y el proyecto de salida del yo que plantea el trabajo de Moreno con lo que llama la «parroquia del alcohol» (2016, 357).

No es que la dimensión destructiva del alcoholismo esté ausente en *Black out*, que registra el daño infligido al cuerpo de la autora y recorre las alternativas de la abstinencia y la recaída típicas de todo síndrome adictivo y de la tradición de la literatura alcohólica. Pero, a la vez, hay en *Black out* una apuesta fuerte por la «parroquia del alcohol» como forma de vida y socialidad contrahegemónica, lo que se opone al vínculo entre alcohol y muerte, depresión o suicidio en figuras señeras de la literatura del alcohol –en autores bebedores como Hemingway, Carver, Bukowski o Malcolm Lowry–.

Por lo demás, el alcohol –o más exactamente, la combinación de alcohol y escritura– es un elemento clave en lo que podríamos llamar su educación sentimental y en su devenir autora: en la construcción de una figura autorial disidente y en el despliegue de un feminismo díscolo o «impertinente» (Sabo 2015, 69), tan reacio a los discursos normativos como a las ortodoxias teóricas. En esa suerte de *Bildungsroman* perverso que es *Black out* –una fragmentaria novela de formación que cuenta la atribulada vida de un singular personaje a la vez que la historia de una memorable invención: la de la bizarra autora María Moreno–,¹⁶ la escena del alcohol –la taberna y el bar como «universidad» popular, lo que en otro libro llamará «la universidad bohemia de los bares» (2018, 143), un espacio tradicionalmente masculino en el que Moreno aprende a intervenir como mujer escritora– es sobre todo decisiva en la construcción de una autoría sedicente, una autoría feminista que apela a un genealogía alternativa de mujeres escritoras que, desafiando el confinamiento en el hogar que les asignaba la *doxa* patriarcal, se lanzaron a la conquista de nuevos espacios:

Comencé a beber para ganarme un lugar entre los hombres. Imitaba una iconografía fuerte: Alfonsina en el café Tortoni, Norah Lange en el Auer's Keller. Como Alfonsina quería un hogar contra el hogar, ser la mujer de las medias rotas. [...] Estaba convencida de que, más que ganar la universidad, las mujeres debían ganar las tabernas. Era la época en que el anti-psiquiatra David Cooper denunciaba a la familia como lugar patógeno. Y la familia –agregaba yo– no se opone al mundo, sino al bar. (2016, 98)

16. Daniel Link describe a María Moreno como «esa afortunada invención de la conciencia popular argentina» (2009, s/n), haciéndose eco de lo que afirma la propia autora en una entrevista: «María Moreno es un invento» (1998, s/n).

El alcohol es entonces y ante todo un salvoconducto, una manera de acceder al mundo de los escritores, una manera de «pertener», de formar parte de la prestigiosa familia de los artistas renegados y «perdedores», un «nosotros» antiburgués que, empleando en cierto modo la táctica del caballo de Troya, se aspira a transformar desde dentro, de manera que en algún momento sea posible empezar a hablar de un «nosotras»:

Pero nosotros bebíamos ginebra porque queríamos escribir; ya comprendíamos que en nuestra literatura la ginebra es *estructural*; beberla nos hacía *pertenecer* y los personajes de los cuentos que escribíamos bebían ginebra cuando todavía nos pedíamos recios y perdedores y nuestra poca monta social era un orgullo de malos ficticios. (2016, 99; cursiva de la autora)

De hecho, en el paso inmediato del tono confesional al ensayístico, el alcohol se revela como clave de lectura de la tradición argentina, en una provocadora apropiación que, a la vez que demuestra la pertenencia al «nosotros» de los escritores a través de un brillante ejercicio de interpretación literaria, introduce un principio de desvío, dándole un giro populista y feminista o *queer* a conocidos tópicos de la literatura argentina:¹⁷

No por simple líquido la ginebra es menos importante que la muerte de Beatriz Viterbo como condición de «El Aleph», es el argumento químico del *disgraciarse* de Fierro, antes de lanzar la injuria que terminará con la muerte del Negro. [...] Cuando Cruz y Fierro se van al desierto, el beso por turnos al porrón es una garantía de que se trata de una de esas uniones homosexuales con instintos coartados en su fin como llamaba Freud a la homosexualidad sublimada del *macho a macho*. (2016, 99-100; cursiva de la autora)

Si, como lo evidencian estos pasajes, la estrategia preeminente para ingresar en el espacio masculino de la literatura es el camuflaje –la afirmación de pertenencia a un «nosotros»–, el hecho de que se trate de un «nosotros» alcohólico –un «nosotros» desviado, «degenerado»– inscribe un principio de disidencia en el gesto de afiliación por el que empieza a emerger la posibilidad de

17. Rocío Altinier analiza en detalle cómo Moreno reescribe los relatos fundacionales de la tradición argentina –Sarmiento, Mansilla, Hernández, Borges– sometiéndolos a un «enrarecimiento» (2020, 43), un devenir raro, *queer*, que vincula con la noción de «cuirización» (Delfino/Rapisardi 2009).

un «nosotras» históricamente silenciado. Dar voz y prestar oído a otros y a otras a través de ese «nosotros» alcoholizado –un «nosotros» perverso, enloquecido y feminizado, recorrido por lo que en términos de Deleuze y Guattari llamaríamos un «devenir mujer» (1997, 279)– sería de hecho un objetivo central de *Black out* en cuanto «heterografía» o proyecto de autoficción heteroglósica y carnalesca, otra manera en que este libro «degenerado» retornaría al sentido primigenio de la novela moderna de acuerdo con los estudios de Bajtín (1981; 1987).

MORENO *VERSUS* HEMINGWAY: LA ESCRITURA FEMINISTA DEL ALCOHOL

Es precisamente en la apropiación desviada de la tradición literaria, y en particular de la tradición a menudo hiperviril de la literatura del alcohol, donde empieza a producirse este desplazamiento: un extrañamiento del «nosotros» por el que se abre el horizonte enunciativo de un «nosotras» o de otros «nosotros». De ahí la reivindicación de un canon alternativo de escritoras bebedoras: Norah Lange, Marguerite Duras, Leonora Carrington, Dorothy Parker, entre otras. Es que, como observa a propósito de esta última comparándola con Faulkner, el prestigio literario del alcohol es algo reservado a los hombres –otra forma del privilegio patriarcal–. Lo que en ellos es parte del aura o la leyenda del «gran escritor», en ellas es un vicio repulsivo: «Sólo muerta, Dorothy Parker pudo superar a Faulkner. Nunca el prestigio de la brillantez ebria de una dama superará al de un caballero. Un borracho que pertenezca a una tribu de abolengo puede ser gracioso; una dama, repulsiva» (2016, 252).

Tan significativas son en este sentido las frecuentes pullas dirigidas al gran maestro sobrio de la literatura argentina (Borges), que implican la instalación de una genealogía alternativa de *heavy drinkers* argentinos –Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini, Jorge di Paola, Charlie Feiling–, como la confrontación con la literatura de Hemingway en cuanto figura ilustre de la hermandad literaria del alcohol, y en particular con su novela *París era una fiesta* (1933). En cuanto a lo primero, valga como botón de muestra lo que afirma a propósito de Norberto Soares: «Nuestra amistad tenía la edad de nuestro whisky. [...] En cambio Borges, que no aguantaba el whisky, se tomaba, de miedo antes de cada conferencia, una copita de grappa» (2016, 131). En cuanto a lo segundo, si en *El affair Skeffington* la «fiesta» literaria del París de entreguerras deviene fiesta de locas vanguardistas en el París-Lesbos que Moreno celebra a través de un otro yo apócrifo –la poeta norteamericana Olivia

Streethorse, alias Dolly Skeffington–, *Black out* puede en parte leerse como una reescritura en clave feminista y *queer* de la novela de formación de un escritor mayor del canon occidental. Si en *París era una fiesta* el relato de los comienzos como escritor del joven Hemingway alterna con la semblanza de célebres escritores y artistas que conoció en su etapa parisina y europea (Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Modigliani, Ezra Pound, Ford Madox Ford, etc.), *Black out* sugiere un remedo paródico y autoficcional del *Bildungsroman* de Hemingway en el que, al igual que en esa novela, la narración se estructura a partir de la alternancia entre relato biográfico y autobiográfico.

Con una importante salvedad: si todo en la novela de Hemingway –tanto el relato autobiográfico como las semblanzas biográficas– tiende a la glorificación del yo de un gran escritor, *Black out* nos propone la historia de formación de una autoría bizarra, una autoría no legitimada en tanto que autoría femenina y provocadoramente otra: la de una escritora borracha, promiscua y *queer* que, aparte de su adicción al alcohol, no nos ahorra detalles vergonzosos o excesivos de su vida íntima –como el «mal olor» corporal (2016, 165) o los incontenibles flujos menstruales asociados a la endometriosis– que vindican la irreverencia feminista de una «estética de la suciedad» (Viú Adagio 2021, 50) apelando a la potencia política de la impropiedad y la abyección (Kristeva 1980) –«la ropa interior como objeto de una biografía forense» (2016, 165), como lo expresa programáticamente en otro momento–. A la mitologización del autor o del gran escritor, Moreno opone la autoría abyecta que implica su autorrepresentación como «monstruo menstruante» (Pauls 2016, s/n), poniendo en juego una continua ironía autodenigratoria por la que el yo se desmenuza y abre hacia lo otro y hacia los otros. Esa autofiguración del autor en trance de devenir otro sería quizá la más cabal definición de la autoficción, como sugiere Enrique Schmueckler a propósito de Barthes, quien tras propugnar en un famoso ensayo la «muerte del autor» se concede en su heterodoxa autobiografía «el reingreso del autor (él mismo) al texto –a condición de que el autor ocupe el lugar del Otro, es decir la voz de la ficción–» (2023, 151).

Precisamente, los otros que acompañan a Moreno en ese relato de formación autocrítico son muy distintos de los escritores y artistas de los que se rodea Hemingway en su autocelebratoria novela parisina: en vez de las semblanzas de grandes creadores con los que se codea a la vez que compite el escritor norteamericano, *Black out* nos ofrece un recorrido por una melancólica galería de no escritores –escritores marginales, sin obra o escasamente reconocidos como Alcides Zurbarán, Claudio Uriarte, Norberto Soares, Miguel

Briante o Jorge di Paola–, que en algún momento fueron sus maestros y compañeros de bar en lo que podríamos llamar los bajos fondos literarios del alcohol, por donde circula una concepción subversiva de la literatura como conspiración antiburguesa (y, en el caso de Moreno, militantemente antipatriarcal) que tiende a renegar de la categoría de «obra literaria» (Sabo 2015) y de las figuras de autor heredadas (y especialmente de las versiones hipermasculinizadas del «gran autor» que encarnaría alguien como Hemingway).

(AUTO)FICCIÓN Y DIÁLÉCTICA DEL ALCOHOL: DE LA ESCRITURA DEL YO
A LA INVENCIÓN DEL NOSOTROS

El alcohol en cuanto principio de relacionalidad alternativa entre el yo y el otro funciona en *Black out* como una elástica membrana –una suerte de válvula que habría que analizar en términos de «plasticidad» intersubjetiva (Malabou 2018)–. En ese difuso umbral entre la conciencia y la inconsciencia al que conduce la embriaguez se pone en juego una continua dialéctica de apertura y cierre vinculada al exceso político antes que propiamente ético: las tomas y cortes de conciencia en cuanto principio cognitivo y relacional tienen más relevancia que las mórbidas orjalías de la adicción o el drama personal (aunque esto no deje de estar presente de uno u otro modo). El «apagón» al que alude el título, además de remitir al coma ético, la pérdida de conciencia individual, ha de entenderse también en el sentido del cortocircuito, el repentino oscurecimiento de los sistemas de visión colectiva en el capitalismo global.

Por un lado, el deseo de la botella no deja de presentarse desde los primeros compases de la novela como una forma de autoaniquilación, un modo de ofuscación o supresión parcial o total de la conciencia que la autora hereda del padre. La genealogía familiar del alcohol en *Black out* es patrilínea, estableciéndose una clara división entre el padre alcoholizado y las mujeres de la familia militantemente abstemias –la abuela española a la que repugnaba el alcohol, la madre química que irónicamente decreta la abolición hogareña de toda sustancia intoxicante en aras de un ideal patriarcal de feminidad ligada a la higiene doméstica–. Por otro lado, esa sed excesiva se asocia a la «desobediencia», no ya solo en cuanto al orden doméstico instaurado por la madre –y a la mentalidad pequeñoburguesa por la que aquella «asociaba el pueblo al pecado, la infección y la barbarie» (2016, 36)–, sino en el sentido de la identificación con los desheredados y su necesidad de «consuelo» –de ahí que hable de la «presencia consoladora del alcohol» (41) en el conventillo porteño en que se crió–. Se apunta así a otra dimensión de la embriaguez, una que cobra-

rá creciente importancia a lo largo del libro: la de la socialidad disidente y subversiva. La sed excesiva en *Black out* se trabaja, en efecto, menos como adicción que como sedición, en el sentido de la rebeldía política y también como una forma de decir a la contra, un «*mal-decir*» que «puede extraer jugo político de una posición de retaguardia» (Moreno 2002, 138), un decir turbio y hasta cierto punto ilegible que dialoga con una específica constelación rioplatense y latinoamericana de malas escrituras y «devenires iletrados» (Prieto 2016).

La «boca insaciable», ligada entonces a una desobediencia «sideral» que la aleja del orden «positivista» encarnado por la madre —«una desobediencia que yo asociaba al gesto de John Glenn cuando, suspendido en el espacio, apenas conectado a la aeronave por un cable, dejó de escuchar la orden de volver, para gozar por un instante de ese flotar fuera de lo humano» (2016, 20)—, es el preciso punto en que se produce una reconceptualización de «lo humano» que es también una reconciliación (y en cierto modo un regreso): una reterritorialización de la boca sedienta, por la que esta se asocia a cierta idea de «pueblo» —a la conciencia colectiva de los desheredados, los «diferentes», los «otros» del capitalismo neoliberal y heteropatriarcal—. Por ahí emerge una ética y una política del exceso alcohólico —una ética y una política de la «subjetividad nómada» (Braidotti 2009, 206)— a la vez que una específica filosofía literaria: una teoría de la escritura como práctica de vanguardia, sedicente y contestataria.

Rememorando su infancia en el conventillo, donde coexistían «los atormentados de la pelota de trapo» (2016, 36), prostitutas que enseñaban «el catecismo a domicilio» (37), la «comunidad turca» y «los clásicos *cuenteniques*» (36), no pocos de ellos emigrantes judíos huidos de «los campos de exterminio» nazis (39), Moreno observa:

la circulación de *diferentes* en un tiempo de encierros imperfectos o de solidaridades caseras [...] [me ofreció] una constelación que jamás asocié con la tristeza, la discriminación o el genocidio, sino con la imaginación, la variedad y la mascarada. [...] mi idea de pueblo excluía la lucha política: era en cambio una lucha de lenguas, de puestas en escena, de vestuarios. [...] En cada cuarto había una patria, una etnia, una lengua. Y en cada cuarto también la presencia consoladora del alcohol. (40-41; cursiva de la autora)

Y un poco después agrega: «Definitivamente me gustaba “lo otro”. [...] La palabra *pueblo* siempre mantuvo para mí ese fondo mítico de *performance*, de alma-cén de ramos generales del sujeto. Y el pueblo *bebía*» (42; cursiva de la autora).

El alcohol en cuanto forma de vida disidente –vale decir: en cuanto apertura a otras formas y posibilidades de «vivir juntos» (Barthes 2002)– se aleja así de las órbitas del vicio y la decadencia burguesa denostadas por la ortodoxia militante del discurso revolucionario sesentista, que en su afán disciplinante tendió a replicar el discurso de la clase hegemónica que pretendía combatir. Después afirmará: «Ninguno de nosotros, mejor dicho, los que yo llamaba “los míos”, había militado. [...] ¿Qué hacíamos en esos años? Escribir pero no publicar, no poder escribir, escribir por rutina y paga, vivir como si se escribiera» (2016, 219). Reacia a toda militancia ortodoxa así como a las directrices de partido, Moreno se identifica más bien con la filosofía de la historia benjaminiana que rebusca en las ruinas y escombros del capitalismo la posible iluminación de un horizonte emancipatorio. Así lo sugiere en un pasaje que evoca con afecto el relato de Benjamin «Falerno y bacalao», a la vez que marca distancias con el discurso izquierdista hegemónico en su juventud. Moreno alude a un relato autobiográfico en el que el escritor berlinés se siente extraño en un restaurante de trabajadores «que comían junto a sus familias un plato de bacalao seco» y en cuyo desenlace el vino –el falerno– es el elemento inductor de un milagroso sentimiento de comunión popular:

Sin embargo nadie lo miró mientras él se «perdía cada vez más en la dulzura del vino». Sintió una gran dicha, nada lo diferenciaba ya de la multitud. El vino, ese gran gestor de comunidad, le había hecho entrar en el ritual del, hasta entonces, asqueroso bacalao seco que se volvió ostia para compartir con el pueblo. (2016, 59)

Si en este pasaje el vino, en cuanto «gestor de comunidad», se asocia a una difuminación del yo que permite «pasarse al otro» –«Yo paladeaba la anécdota pero mi fantasma de fusión era más extremo: mutilarme de mi identidad, cualquiera que fuera, y *pasarme al otro* hasta la desaparición de mi pasado, hasta hacerme ilegible para los propios» (59; cursiva de la autora)–, no es menos cierto que el alcohol puede funcionar también, en sus formas más deletéreas, como una forma de «eliminación del otro» (247), tal como lo constata el diario fragmentario intercalado hacia la mitad del libro, que registra dos meses de lucha con el alcohol, «un diario en donde se puede leer la próxima recaída» (247).

El alcohol puede ser también una forma de «no ver al otro»: de verlo a través de un velo deformador, como en el pasaje donde subraya, hacia el final del libro, tanto el efecto distorsionador de la embriaguez –un efecto óptico

pero también moral determinado por el «grosor» del cristal de la copa– como la lucidez de «no ver doble», de la sobriedad desde la que ahora escribe:

Durante un tiempo sostuve, a la manera del orgullo *gay*, una suerte de orgullo alcohólico, ignorando que la culpa, la autodenigración y el deseo de darse muerte –síndrome del día siguiente– son esenciales a la experiencia de beber desenfadadamente. Nada alegre (nada *gay*). Pero puedo aclarar que lo que decía en broma estando en carrera era rigurosamente trágico: «El otro es todo lo que está del otro lado de mi copa». Y mi copa era de vidrio grueso, tallado, sin transparencia. Ahora que no veo doble puedo ver a muchos, ahora que no estoy en poder del gran totalitario puedo aceptar la superioridad de algunos y desear a otros. Porque uno de los efectos de *dejar* es la reaparición del deseo en su diversidad y confrontación. (2016, 399; cursiva de la autora)

Sin embargo, erraríamos si, por su ubicación hacia el final del libro, tomáramos este pasaje como alguna forma de desenlace que situaría en la sobriedad a la auténtica María Moreno. Como se apresura a aclarar, «no soy más yo misma sobria que ebria, como –a pesar de la extorsión de que fui presa por amigos y amantes– no era más yo misma ebria» (400). Las páginas finales del libro evitan por lo demás presentar la «despedida» del alcohol (407) como un estado definitivo, no descartando la posibilidad de un retorno más o menos inminente: «Cuando dejé de beber –y no puedo prometer que para siempre, ni siquiera hasta mañana– me encomendé a otros con los que comparto mi alejamiento del dios del color de la cebada» (404). Antes que un «dios», el alcohol es, al fin, una «patria» de la que se puede estar «exiliado», pero que nunca «se pierde» (258). De hecho, la última imagen de la novela es la visión de un bar «como en un sueño». En este final visionario –una apertura, por tanto, antes que un cierre: una «imagen dialéctica» (Benjamin 1991, 577)– la autora siente que la abriga (a la vez que le pesa) la campera de uno de sus amigos alcohólicos perdidos, el malogrado Charlie Feiling, lo que sugiere la persistencia de un deseo que a pesar de sus sombrías reverberaciones (o justamente por ellas) no deja de impregnar todo estado de sobriedad:

Como en un sueño, salgo del otro lado del libro con la campera de Charlie sobre los hombros. [...] Me abriga y me pesa, es decir me abriga pero me obliga a luchar un poco para mantenerme firme. Y siento una alegría feroz. No por esa fusión oscura sino por el mero movimiento hacia ade-

lante, por ir avanzando con firmeza, aun sabiendo que hoy mis pasos están solos, sin eco posible. A lo lejos veo una luz que titila como una marquesina. Espero que sea un bar. (405)

La escritura del alcohol en *Black out* –el deseo de la bot(ella)– propone así pues una inestable dialéctica –una «diálectica en suspenso» (Benjamin 1991, 576), diríamos en términos tanto benjaminianos como alcohólicos–, por la que se da un continuo vaivén entre la eliminación de sí –y del otro– y la emergencia a través de la bebida de una conciencia colectiva «otra» –de una comunidad potencial que empieza a crearse a partir de un «pasarse al otro»–. Esa dialéctica de visión y ceguera, de apertura y cierre –una dialéctica sin resolución final que apela a la autoficción en cuanto principio de representación crítica del yo y reinención del «nosotros»– es uno de los aspectos más notables del libro y quizá uno de sus mayores logros.

CONCLUSIONES

Como diría el filósofo Spinoza ([1677] 2000), en *Black out* y *El affair Skeffington* el alcohol no es una pasión melancólica sino una pasión política alegre. Al recuperar en sus dos novelas una tradición olvidada de autorías femeninas y *queer*, e imaginar una escritura del alcohol alternativa, Moreno no solo está reivindicando formas de autoría y creatividad relegadas por la tradición patriarcal, sino que también plantea otra forma de hacer política, otro modo de construir el relato de lo común.

En estos textos pseudonovelescos a la vez que pseudoautobiográficos el deseo de una poética del transgénero está íntimamente ligado a la dimensión política de la autoficción: la figuración del yo que expone su contradictoriedad –su inverosimilitud e insostenibilidad, en términos narratológicos y fenomenológicos– convoca la dimensión de lo común, de la relacionalidad ética y la apertura a ese «tenue nosotros» que, de acuerdo con Judith Butler (2003, 82), sería la forma de lo político en tiempos de precariedad. Esto implica cuestionar cierta idea reduccionista de la autoficción bastante generalizada en la crítica, que ha tendido a verla como una forma de narcisismo apolítico sintomático de la posmodernidad o de la cultura global del capitalismo tardío (Sibilia 2008; Alberca 2017, 313). Sin negar que esto pueda ser así en ciertos casos, o que sea incluso frecuente en las manifestaciones más dóciles a las demandas de la industria cultural, el estudio realizado de las novelas de María Moreno demuestra la necesidad de una revisión del concepto que tenga en cuenta no solo

las prácticas adocenadas y acríticas sino también y especialmente las singulares e innovadoras, así como la particular pertinencia de una visión ampliada de la autoficción en cuanto «figura de lectura» (Prieto 2019, 226) para el análisis de las prácticas literarias de nuestro tiempo y una más cabal comprensión de la cultura contemporánea.

La concepción de la política que se deriva de una heterografía feminista o de una «ellografía» transgénerica –escritura del ello: escritura del yo atravesado por lo otro y por los otros– deja atrás los discursos y prácticas de la política moderna basados en el sujeto de la razón colonial-heteropatriarcal. Podemos vincular esta visión con desarrollos recientes en el ámbito de la filosofía política tales como los conceptos de posthegemonía y postsoberanía (Beasley-Murray 2010; Ariel Cabezas 2003), la «política performativa» de Judith Butler y Athena Athanasiou (2013), la potencia de transformación de la «plasticidad» subjetiva que teoriza Catherine Malabou (2018), o la «política menor» que propugna el filósofo italiano Maurizio Lazzarato (2006). También con la reflexión de Derrida en *Heidegger y la pregunta* (1987), que considera que en la época del fin de la metafísica y del ocaso de los grandes relatos ya no es posible plantearse demandas revolucionarias maximalistas, ligadas a la subjetividad moderna, sino que la responsabilidad política radica ahora en buscar «una política de la menor violencia» (Moreiras 2020, s/n), asumiendo que la violencia sería en mayor o menor medida inherente a lo humano y a lo político. A partir de aquí se podría pensar en una inflexión ética de lo político en la que son cruciales la cuestión del género y las políticas del cuerpo en la tradición del feminismo y la teoría *queer*, y en la que pasaríamos de una era de la política basada en la metaforología de lo masculino y en la acción violenta –la era moderna de la política– a una era feminista, *queer* o trans que pone en primer término la escucha del otro y el principio de la «menor violencia».

Son distintas propuestas teóricas que convergen con el proyecto literario de María Moreno en su apertura hacia otro deseo de lo político, y que plantean productivas líneas de exploración de cara a futuras investigaciones. Ese otro deseo está inequívocamente ligado en *Black out* a la «despedida» de una época: la era de la modernidad política cuyo apogeo Moreno vivió en su juventud, una época de imperiosos deseos revolucionarios rememorada con distancia crítica y «sin un resquicio para la nostalgia» (2016, 407), pero a la vez no sin cierto sentimiento de pérdida –la «negrura» del título no deja de remitir también al «luto» por el ocaso de una era (Pauls 2016, s/n)–. Nada sintetizaría mejor ese deseo de otro tiempo, el cambio de paradigma que reclama, en

suma, la escritura heterográfica y transgénerica de la autora argentina, que la precisa fórmula que propone uno de los poemas de Dolly Skeffington, su heterónimo parís-lésbico:

La única política verdaderamente popular
 es aquella capaz de derretir
 el fuego de los amores desgraciados. ([1992] 2013, 126)

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel. 2017. *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.
- Altinier, Rocío. 2020. «Reimaginar la literatura argentina desde el alcohol: una lectura de *Black out* de María Moreno». *Heterotopías* 6(3): 33-49. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31608>.
- Ariel Cabezas, Óscar. 2003. *Postsoberanía: literatura, política y trabajo*. Adrogué: La Cebra.
- Arnés, Laura. 2016. «Ser o no ser: cartografías afectivas en *El affair Skeffington* de María Moreno». *Hologramática* 24(1): 21-38. https://www.ciencia-red.com.ar/ra/usr/3/1638/h24v1p21_38arnes.pdf.
- Bajtín, Mijail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson & Michel Holquist. Austin: Texas UP.
- Bajtín, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Rabelais*, trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland. 1968. «L'effet de réel». *Communications* 11: 84-89.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 2002. *Comment vivre ensemble: cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 2003. *La preparación de la novela: notas de cursos en el Collège de France, 1978-1980*, trad. Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudelaire, Charles. (1864). 2003. *Obra poética completa*, trad. Enrique López Castellón. Madrid: Akal.
- Beasley-Murray, Jon. 2010. *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minnesota: Minneapolis UP.
- Benjamin, Walter. 1991. *Das Passagen-Werk: Gesammelte Schriften*, vol. 1, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.

- Blanchot, Maurice. 1999. *La comunidad inconfesable*, trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Braidotti, Rosi. 2009. *Transposiciones: sobre la ética nómada*, trad. Alcira Bixio. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2003. «Violencia, luto y política», trads. Elison Hurtado y Lola Pérez. *Íconos* 17: 82-101. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50901711>.
- Butler, Judith, y Athena Athanasiou. 2013. *Dispossession: The Performative in the Political. Conversations with Athena Athanasiou*. Cambridge: Polity Press.
- Caminada Rossetti, Lucía. 2019. «Formas de narrar lo contemporáneo: intimidad, repetición, adicción». *Cuadernos LIRICO* 20. <https://journals.openedition.org/lirico/8414?lang=es#bodyftn6>.
- Casas, Ana. 2012. «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas, 9-42. Madrid: Arco Libros.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Crespi, Maximiliano. 2017. «Black out. Reseña». *Chuy: revista de estudios literarios latinoamericanos* 4: 93-106. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/101>.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. 1997. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia II*, trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Delfino, Silvia, y Flavio Rapisardi. 2009. «Cuirizando la cultura argentina desde La Queerencia». *Ramona* 99: 10-14. <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-99/>.
- Derrida, Jacques. 1972. «La pharmacie de Platon». En *La dissemination*, 71-197. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. 1987. *De l'esprit: Heidegger et la question*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 1998. *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*, trad. Patricio Peñalver. Madrid: Trotta.
- Domínguez Galván, Zaradat. 2017. «Realidad y artificio: la escritura crónica de María Moreno». Tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria. <http://hdl.handle.net/10553/54048>.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
- Forest, Philippe. 2012. «Ego-literatura, autoficción, heterografía», trad. David Roas. En *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas, 211-35. Madrid: Arco Libros.

- Fornaro, Ana. 2016. «Los mareados». *Página/12* (30 de octubre de 2016). <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11886-2016-10-30.html>.
- García, Mariano. 2015. «Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero». *Pasavento* 3.1: 137-53. <http://hdl.handle.net/10017/23500>.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Gigena, Daniel. 2016. «María Moreno: “La escritura plebeya, la mía, es la que se escribe en contaminación”». *La Nación* (24 de noviembre de 2016). <https://www.lanacion.com.ar/cultura/maria-moreno-la-escritura-plebeya-la-mia-es-la-que-se-escribe-en-contaminacion-nid1958947>.
- Hemingway, Ernest. (1933). 1995. «A Clean, Well-Lighted Place». En *Collected Stories*. London: Everyman's Library.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell UP.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Lazzarato, Maurizio. 2006. *Por una política menor: acontecimiento y política en las sociedades de control*, trad. Pablo Rodríguez. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Lecarme, Jacques. 1992. «L'autofiction: un mauvais genre?». En *Autofictions & Cie*, eds. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune, 227-42. Nanterre: Université Paris X.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Leone, Lucía María de. 2011. «Una poética del nombre: los “comienzos” de María Moreno hacia mediados de los 80 en el contexto cultural argentino». *Cadernos pagu* 36: 223-56. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100009>.
- Libertella, Héctor. 2003a. *La librería argentina*. Buenos Aires: Alción.
- Libertella, Héctor, ed. 2003b. *Literal, 1973-1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Link, Daniel. 2009. «Onda Góngora. Actitud María Moreno». *Página 12. Radar Libros* (1 de diciembre de 2009). <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12/01-12-09/nota1.htm>.
- Malabou, Catherine. 2018. *Ontología del accidente*, trad. Cristóbal Durán. Madrid: Tarahumara.
- Mora, Vicente Luis. 2019. *La huída de la imaginación*. Valencia: Pre-Textos.
- Moreiras, Alberto. 2020. «La edad de los poetas y la edad de la política». *Hypotheses* (30 de enero de 2020). <https://lacaneman.hypotheses.org/1040>.
- Moreno, María. (1992). 2013. *El affair Skeffington*. Buenos Aires: Mansalva.
- Moreno, María. 1994. *El petiso orejudo*. Buenos Aires: Tusquets.

- Moreno, María. 1998. «María Moreno es un invento». *Radar Libros. Página 12* (14 de junio de 1998). <https://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-06/98-06-14/nota1.htm>.
- Moreno, María. 2001. *A tontas y a locas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, María. 2002. *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, María. 2007. *Banco a la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, María. 2011. «*Literal*, revista sarmientina». *Ñ: revista de cultura* (27 de septiembre de 2011). http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/15/_-02195546.htm.
- Moreno, María. 2016. *Black out*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Moreno, María. 2018. *Oración: carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Moreno, María. 2019. *Loquibambia: sexo e insurgencia*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Nancy, Jean-Luc. (1983). 2000. *La comunidad inoperante*, trad. Juan Manuel Garrido. Santiago: Arces-Lom.
- Pardo, Carlos. 2017. «El alcohol es una patria». *El País* (11 de diciembre de 2017). https://elpais.com/cultura/2017/12/04/babelia/1512384125_567523.html.
- Pauls, Alan. 2016. «El libro de la semana por Alan Pauls: *Black out* de María Moreno». *Telam* (23 de diciembre de 2016). <https://www.telam.com.ar/notas/201612/174472-libros-novedad.html>.
- Pérez Fontdevila, Aina, y Meri Torras Francés, eds. 2019. *¿Qué es una autora?: encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Plinio Segundo, Cayo. 1987. *Textos de historia del arte*, ed. y trad. María Esperanza Torrego. Madrid: Visor.
- Prado, Esteban. 2011. «En busca de Héctor Libertella». *Hispanamérica* 119: 61-70.
- Prieto, Julio. 2016. *La escritura errante. Ilegibilidad y poéticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Prieto, Julio. 2019. «Todo lo que siempre quiso saber sobre la autoficción y nunca se atrevió a preguntar (con una lectura de Mario Levrero)». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 90: 219-42.
- Prieto, Julio. 2022. «Heteronimia, género, autoficción: *El affair Skeffington* de María Moreno». En *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, eds. Ana Casas y Anna Forné, 145-64. Madrid: Iberoamericana.

- Quintana, Ramiro. 2017. «*Black out* de María Moreno». *La Nación* (8 de enero de 2017). <https://www.lanacion.com.ar/opinion/cronica-sobre-los-dias-de-bohemiare-senas-nid1973312/>.
- Sabo, María José. 2015. «“Porque no habrá obra”: el archivo en la escritura de María Moreno». *Orbis Tertius* 20(22): 68-79. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n22a07>.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2013. «Fictional vs. factual narration». En *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn y otros, 98-114. Hamburg: Hamburg UP.
- Schmuckler, Enrique. 2023. «Barthes y la novela: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*». *Nueva Sociedad* 306: 146-52. <https://nuso.org/articulo/306-barthes-y-la-novela/>.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1993. «Queer Performativity». *GLQ* 1(1): 1-16. <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-1>.
- Sibilia, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Spinoza, Baruch. (1677). 2000. *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. Atilano Domínguez. Madrid: Trotta.
- Viú Adagio, Julieta. 2021. «Ecos de las novelas de artista en *Black out* de María Moreno». *Anclajes* 1(25): 43-56. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2514>.

Cultura digital, autoficción, género y precariedad en *El entusiasmo* de Remedios Zafra

Digital Culture, Autofiction, Gender and Precariousness in El entusiasmo by Remedios Zafra

IVAN GÓMEZ GARCÍA

Departamento de Comunicación Audiovisual
Universitat Ramon Llull
Plaça Joan Coromines, s/n. Barcelona, 08001
ivangg@blanquerna.url.edu
<https://orcid.org/0000-0003-0393-7117>

RECIBIDO: 19 DE DICIEMBRE DE 2023
ACEPTADO: 18 DE MARZO DE 2024

Resumen: La escritora Remedios Zafra se ha convertido en un referente de los estudios sobre cultura digital en España. Zafra ha indagado en diferentes textos sobre cómo la identidad personal se ha visto moldeada y modificada por el impacto de la digitalización de nuestros entornos cotidianos, tanto de ocio como laborales, y lo ha hecho potenciando la perspectiva de género. Para personalizar la experiencia de la precariedad Zafra inventa una suerte de doble autoficcional (de nombre Sibila) en su obra *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital* (2017). La voz de la ensayista y la conciencia de Sibila se van entrelazando a lo largo de un texto que contextualiza y disecciona esa precariedad a través de herramientas complementarias que provienen de la sociología, la economía y los estudios de género. El propósito del artículo es analizar críticamente los mecanismos de esta doble precarización desde una perspectiva que integre herramientas complementarias a las utilizadas por Zafra. Para ello recurriremos también a otras obras de la autora, como *Netianas* (2005), *Un cuarto propio conectado* (2010), *(h)adas: mujeres que crean, programan, prosumen, teclean* (2013) y el más reciente *Frágiles* (2021), así como a las ideas de otros autores que han explorado el fuerte componente desmaterializador que tiene la tecnología digital, como Paul Mason (2016) o Éric Sadin (2018), y los riesgos que supone para el desarrollo del sujeto.

Palabras clave: Cultura digital. Autoficción. Género. Precariedad.

Abstract: The writer Remedios Zafra has become a reference point for studies on digital culture in Spain. Zafra has explored how personal identity has been shaped and modified by the impact of the digitization of our daily environments, both leisure and work, and has done so by promoting the gender perspective. To personalize the experience of precariousness, Zafra invents a kind of autofictional double (named Sibila) in her work *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital* (2017). The essayist's voice and Sibila's conscience are intertwined throughout a text that contextualizes and dissects that precariousness through complementary tools that come from sociology, economics, and gender studies. The purpose of the article is to critically analyze the mechanisms of this double precariousness from a perspective that integrates complementary tools to those used by Zafra. We will also resort to other works by the author, such as *Netianas* (2005), *Un cuarto propio conectado* (2010), *(h)adas: mujeres que crean, programan, prosumen, teclean* (2013) and the most recent *Frágiles* (2021), as well as the ideas of other authors who have explored the strong dematerializing component of digital technology, such as Paul Mason (2016) and Éric Sadin (2018), and the risks it entails for the development of the subject.

Keywords: Digital Culture. Autofiction. Gender. Precariousness.

La aceleración tecnológica de los años ochenta disparó la reflexión teórica sobre el impacto que determinados descubrimientos científicos y sus aplicaciones industriales y domésticas tenían sobre nuestras vidas. Este análisis, lejos de ser una moda pasajera, se ha ido ampliando con el tiempo, debido a las constantes mejoras en la capacidad de procesamiento de las máquinas y la búsqueda incesante de nuevas aplicaciones que aumenten la eficiencia y reduzcan el tiempo de nuestros quehaceres diarios. Sobre estos cambios se ha escrito mucho y una parte importante de estas reflexiones parten de la idea de posmodernidad, que han diseccionado teóricos como Daniel Bell (2006), David Harvey (1991; 2007) o Fredric Jameson (1995). La nómina de autores que analizan el impacto de la tecnología sobre la configuración del sujeto es amplísima: Éric Sadin (2018), el difunto Mark Fisher (2016), Donna Haraway (2016), Ramiro Sanchiz (2022), Shoshana Zuboff (2020), Sara Ahmed (2019), Byung Chul-Han (2013), Franco «Bifo» Berardi (2019) o Max Fisher (2024), entre otros. Y aunque no existe una posición común por parte de estos autores ni una etiqueta que pueda englobarlos a todos, sí han compartido la inquietud por los riesgos de una vida digitalizada en extremo, virtualizada, «silicolonizada» si seguimos la terminología de Sadin.

Al igual que sucede con Remedios Zafra, en ocasiones es difícil discernir cuál es la propuesta de estos diagnósticos sobre nuestra situación actual. A veces no existe propuesta alternativa y simplemente se articula una crítica descriptiva. Un buen puñado de los autores citados, al igual que Arthur y Marilouise Kroker (1996), Mark Dery (1996), Dani Cavallaro (2004), Pierre Lévy (2007) o Luc Ferry (2017), se mueven bajo las coordenadas de lo que podemos denominar cibercultura. Sus aproximaciones asumen puntos de vista muy variados pero bajo sus descripciones late una crítica de los entornos y sujetos virtualizados que plantea elementos comunes: a) se trata de diagnósticos que mezclan herramientas, ideas y categorías teóricas de muy diversos ámbitos, con preferencia por la sociología, la filosofía política, la literatura, la teoría de la imagen, la psicología, en menor medida la economía y la ciencia (física, cosmología, teoría computacional), y con poca frecuencia el derecho; b) encontramos diagnósticos deudores de aspectos esenciales de la teoría crítica y de la conceptualización que la Escuela de Frankfurt hizo en su momento de los riesgos de la tecnología en sociedades cada vez más amenazadas por el consumo masivo; c) una cierta ambivalencia recorre estos escritos, que se muestran críticos con el impacto de la tecnología pero no pueden dejar de celebrar los espacios de libertad que han abierto las conexiones digitales; d) en general, ca-

recen de una teoría de la historia; e) suelen plantear teorías deterministas sobre el uso de la tecnología; f) en mayor o menor medida, muchas de estas aproximaciones son deudoras del escenario cultural dibujado y descrito por el posmodernismo; y g) la mayor parte de las críticas contenidas en estos escritos siguen siendo de actualidad, pues reflexionan sobre cuestiones hoy todavía en discusión como pueden ser la crisis del sujeto, la modificación de la conciencia a través de la tecnología, la estructura de la realidad, el impacto de la tecnología en nuestros entornos y psiques, así como sobre la respuesta que desde las instituciones se da a los problemas planteados en estos campos.

El entusiasmo puede entenderse dentro de este contexto general. Es una obra crítica que trata de desmenuzar el impacto psicológico de unas condiciones de trabajo lesivas, en parte deshumanizadoras y también de profundo efecto, ambivalente hasta cierto punto, en el trabajo creativo en red. Por tanto, nuestro objetivo es, en primer lugar, situar el ensayo *El entusiasmo* dentro de la trayectoria de Remedios Zafra, ya extensa cuando se publica la obra que nos ocupa y con diversos títulos con contenidos estrechamente vinculados a lo que aquí interesa analizar. En segundo lugar, nos proponemos analizar los discursos implicados en el texto, a través de una correcta caracterización de las propiedades textuales del ensayo, que sitúan a la autora como voz y agente, para poder averiguar cómo dichos discursos se integran en un contexto crítico mucho más amplio, que orbita alrededor del concepto de postcapitalismo. En tercer lugar, trataremos de discernir qué vinculación tienen estos discursos implicados en *El entusiasmo* con la cuestión del género y por qué su formulación textual nos llega a través de estrategias autoficcionales. En cuarto y último lugar, incorporaremos autores y discursos que podríamos englobar dentro de la teoría cibercultural o de los estudios Ciencia, Tecnología y Sociedad que, en su interdisciplinariedad, nos permitirán entender mejor las condiciones de la precarización sobre la que insiste Remedios Zafra.

EL SUJETO ENTUSIASTA: SOBRE UNA VIDA QUE (NADIE) SE IMAGINÓ

Los grandes hallazgos científicos y tecnológicos suelen generar un periodo de entusiasmo y no pocas predicciones utópicas. Sucedió así, y todavía ocurre, con la popularización a nivel doméstico de la conexión a internet (y sus muchas implicaciones y posibilidades). Pero, si alguna vez pudo imaginarse un mundo conectado en donde el trabajo creativo fuera correctamente remunerado y en donde el coste de distribución que antes dificultaba llegar a lectores y consu-

midores quedara simplemente borrado de la ecuación, sin provocar ningún otro efecto que el de anular al intermediario (y capitalizar así dicho coste desde la creación), esa idea ha chocado con la realidad. Lo que había de ser una ventana abierta al mundo también es un gran almacén de productos gratuitos por los que es imposible recibir contraprestación dineraria. El contexto de estos creadores queda definido en *El entusiasmo* de la siguiente manera:

por su infiltración en trabajos y prácticas temporales y en vidas permanentemente conectadas. Sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta. (14)¹

Un elemento que Zafra ha citado en casi todos sus trabajos, advirtiendo sobre el potencial negativo que tiene, es el de la extrema visibilidad que provoca nuestra existencia digital, que va de la mano de la perpetua conectividad. Esta disponibilidad permanente es la causante, a juicio de algunos psicólogos y sociólogos, de ciertos trastornos de ansiedad generalizados.² Zafra comenta que la necesidad de ser visible y estar siempre conectado llevan a una pasión fingida, un «entusiasmo» que no es tal y que opera como el requisito necesario para poder actuar y sobrevivir en el mercado. Ese entusiasmo y el fingimiento que lo acompaña se dan especialmente en los trabajos creativos, académicos y culturales, en donde la precariedad lo ha inundado todo, suprimiendo el dinero de la ecuación y dejando únicamente la expectativa como posible pago (15).

Los numerosos ejemplos que jalonan el relato tienen como protagonista a Sibila, una suerte de doble autoficcional de la propia Zafra, como veremos más adelante. Sibila es quien crea, publica y lucha contra un sistema que cuantifica su producción gratuita: «para Sibila los más habituales son trabajos no remunerados presentados como méritos necesarios en la carrera de fondo de su encaje vocacional y profesional» (64). Esta «cadena de irracionalidad desbocada» (65) está descrita en uno de los apartados como «El *Scopus* de la señora Spring» (95). Ese capítulo está casi íntegramente formado por una carta que la señora Spring (otro de esos dobles autofccionales que usa Zafra en el

1. En todas las citas de *El entusiasmo* solo aparecerá la página.

2. La ansiedad, el estrés y la depresión están siendo analizados actualmente como efectos de ciertas condiciones que sufrimos en las sociedades hiperconectadas. Sobre las bases biológicas de la ansiedad y las condiciones del entorno que pueden provocar también depresión y otros trastornos, véase Sapolsky (2008) y Solomon (2015). Sobre el impacto de la sobreexposición al entorno digital, véase el más reciente Hari (2023).

texto) dirige al comité científico de una supuesta revista indizada en *Scopus*, que ha formulado quejas y enmiendas tras la publicación de un trabajo de corte poético (95). La autora se esfuerza por explicar de manera pedagógica a quienes no necesariamente conocen el funcionamiento del mundo académico la dureza, los sinsabores, pero también la necesidad experimentada por quienes aspiran a un puesto estable y reconocido, que requiere publicar en esos lugares tan reputados, según determinadas mediciones auspiciadas por la administración pública.

Zafra ilustra así la precariedad que tanta gente experimenta, pero no tiene una teoría desarrollada sobre por qué este mundo creativo se ha precarizado; simplemente emite un diagnóstico, compartido por otros autores, sin llegar a explicar por qué realmente ciertas actividades han perdido todo su valor. Sí apunta que la práctica creativa «ya no es minoritaria y se normaliza y difunde con facilidad, haciendo confuso el margen entre lo amateur y lo profesional, entre la afición y el trabajo» (187). Aquí intuye que una de las consecuencias de la visibilidad extrema y la facilidad de acceso propiciadas por los medios digitales ha sido la devaluación del trabajo creativo, por acabar usando profesionales y no profesionales los mismos canales de distribución:

El de la práctica creativa online es ahora un escenario completamente distinto, donde no solo la potencia de visibilización multiplicada, sino también la circulación no controlada, propician el riesgo de perder el nombre, la referencia y el contexto rápidamente [...] La circulación acontece y no se piensa, está por ello falta de pregunta ética, amparada en el anonimato y en la movilidad. (188)

El entusiasta queda así reducido a un engranaje más y ya no es pensado como un sujeto que crea (190). Pero la autora insiste en que hay esperanza porque el sujeto siempre puede reinventarse en Internet. En su extrema visibilidad y su conectividad constantes también puede existir un potencial para la agencia y el cambio (189-90).

Zafra confía en que el mismo mundo digital que ha precarizado el trabajo creativo conserve el potencial suficiente como ecosistema para propiciar una reacción. En ensayos anteriores, la autora había destacado la importancia de las identidades digitales, y el margen de libertad que suponen, algo en lo que insiste también en *El entusiasmo*: recupera la noción de habitación conectada (el «cuarto propio conectado» que daba título a uno de sus ensayos anteriores) para decir que la creación en línea delimita también «formas de concentración

y trabajo fuera de los márgenes disciplinares, de las clásicas estructuras de formación e institución actuales» (189). Resuena aquí el eco de las posturas teóricas posmodernas de Deleuze y Guattari, defendidas y explicadas en *El Anti Edipo* ([1972] 1985) y *Mil mesetas* ([1980] 2002), cuando descartan las jerarquías y resaltan la importancia de lo fluido al hablar de poder o identidad.

Las afirmaciones sobre el potencial subversivo de la red que hace Zafra chocan con el escenario que dibuja la autora, porque la segunda consecuencia clara de este mundo conectado en red (recordemos que la primera es la precariedad) es el debilitamiento de la acción. Se trata de un camino descrito a lo largo de los años por Zafra de manera lineal y sucesiva: primero nos hacemos (híper)visibles, luego nos hacemos fluidos y múltiples para aprovechar el nuevo medio digital, luego perdemos la intimidad y nos sometemos a un régimen escópico invasivo, para finalmente acabar sufriendo el impacto psicológico de tales prácticas y perder todo valor en el mercado (como sujetos y como productores). Un cierto determinismo recorre este esquema que, tras irse construyendo con idas y venidas durante largo tiempo, tiene en *El entusiasmo* una auténtica piedra angular. Una de las conclusiones a las que llega Zafra es que ese largo camino desemboca en la desarticulación política (21). Ello sería el paradójico efecto de un escenario virtual que, lejos de ayudar a construir una comunidad política, nos aleja más unos de otros, atomizando los intereses del colectivo y empujando a la soledad, a la marginalidad ideológica y a habitar en burbujas de autoconfirmación. Y aunque se sigue destacando en algunos foros el impacto y la importancia que los medios digitales tienen en el discurso político, Zafra apunta y denuncia la irrelevancia política de los creadores digitales. Más allá de que el diagnóstico sea o no correcto, cabría preguntarse por las condiciones que nos han traído aquí y por el papel que han jugado quienes en un primer momento celebraron esta condición fluida (que afectaba a cuestiones como la identidad, pero también a temas más materiales como la exhibición o distribución de las obras) en la configuración del mundo tal y como lo experimentamos hoy.

BRECHA DOBLE (SOBRE EL COSTE DE SER USUARIA Y MUJER)

Los primeros años de la web 2.0 entusiasmaron a quienes creyeron que suministrar información a la red, y no solo consumirla, transformaría los entornos digitales en un escenario más libre. Como todo impulso utópico, este se vio reforzado por la idea de que estos nuevos espacios podían aprovecharse por

colectivos sin poder real, o con un poder muy limitado, para potenciar su visibilidad. Así es como se celebraron las identidades fluidas, líquidas y adaptables, siempre que asumieran el carácter prosumidor de quienes, hasta la fecha, habían desarrollado un papel subalterno en los espacios digitales.³ La noción de usuario activo definía cualquier intento por aprovechar la potencialidad de la red, ya fuera para convertirse en activista, reivindicar una identidad o combatir el poder institucionalizado. Durante años estos prosumidores, y muchos otros usuarios, suministraron gratuitamente cantidades ingentes de datos, incluso antes de la explosión de las redes sociales como Facebook a finales de la primera década del siglo XXI, y esto ayudó a iniciar una transición que no se ha completado. Paul Mason comenta:

En una economía donde la información es omnipresente, también lo son las externalidades. Si estudiamos los gigantes del infocapitalismo, comprobaremos que casi la totalidad de su modelo de negocio está centrada en capturar los efectos secundarios externos positivos [del vertido de datos]. (2016, 184)

Ese suministro constante solo tenía sentido si dichos insumos estaban relacionados con un usuario, un perfil de uso de la red. En un primer momento las grandes compañías tecnológicas no tenían muy claro cómo rentabilizar los datos que iban acumulando, pero rápidamente se dieron cuenta de que, debidamente tratados, esos perfiles de usuario servían para segmentar mejor el mercado. El capitalismo informacional estaba encontrando un camino. Las usuarias que describe Zafra en *Netianas* o en *(h)adas* no eran conscientes de cómo estaban alimentando la maquinaria de procesamiento de datos de los grandes gigantes tecnológicos. Y para que dicha maquinaria tuviera éxito se necesitaba convencer a estos usuarios de que la construcción de su identidad digital era esencial y dependía del suministro constante y actualizado de datos.

Esta actitud, la del prosumidor desprejuiciado, se desarrollaba en un escenario económico que, en parte, es fruto de los siguientes movimientos: a) la reacción neoconservadora fraguada en la teoría política y económica de autores como Nozick (1974) o Hayek (1944), debidamente vulgarizada y llevada al terreno de la práctica por partidos políticos conservadores durante la década

3. El término «prosumidor» fue acuñado por Alvin Toffler en su ensayo *La tercera ola* (1980) a partir de escritos anteriores de Marshall McLuhan y Barrington Nevitt. En una versión actual es Henry Jenkins (2006) uno de los autores que mejor ha definido la naturaleza y papel de los prosumidores.

de los ochenta; b) la rebelión identitaria que contradecía los binomios excluyentes como hombre/mujer y que llenaba ese vacío con la reafirmación de un yo convertido en un nuevo centro discursivo; c) la destrucción de los discursos históricos y científicos conformadores de identidad y estabilidad, que en manos de Lyotard se traducían como la «descomposición de los grandes relatos» (1987, 15); d) la aparición de una nueva cultura de consumo que convertía los productos y su posesión en un tema de identidad personal y su reposición en una necesidad infinita; e) la aceleración tecnológica fruto de las mejoras en la capacidad de procesamiento de los chips y en la creciente complejidad operativa de los algoritmos diseñados para procesar datos.

El escenario resultante admite diferentes denominaciones: neocapitalismo, postcapitalismo, transmodernidad, posmodernidad, capitalismo digital o infocapitalismo. Zafra usa «era digital» en el título de *El entusiasmo* y «capitalismo cultural» al arrancar su argumentación (20). El término es lo de menos, pues lo relevante es el análisis. Zafra describe el mundo actual con adjetivos no muy alejados de los que podrían utilizar David Harvey (1991; 2007), Fredric Jameson (1995), o incluso Slavoj Žižek (2012). Vivimos una época de (hiper)fragmentación, aceleración, saturación cognitiva, discursos débiles, identidades fluidas, precarización laboral, gratuidad digital, visibilización extrema, ausencia de intimidad, y también de voracidad empresarial, maximización de beneficios, falta de identidad colectiva, ausencia de conciencia de clase, tiempo de mercantilización de la vida privada y de los propios sentimientos y también de nacionalización de los riesgos empresariales. Y, sobre todo, vivimos un tiempo de enorme ambigüedad.

Ante esto, que bien puede entenderse como el entramado político y económico que construye el árido desierto en el que vive la voz ensayística de *El entusiasmo*, Zafra elabora una denuncia informada que, como primer movimiento discursivo, usa una máscara narrativa como forma de proyectar algún tipo de ejemplaridad.

La voz que abre *El entusiasmo* no puede ser otra que la de Zafra. Habla en primera persona y cita sus «ensayos más recientes», que coinciden con los escritos y publicados por Zafra (16, nota 1). Pero en el capítulo 5 de la obra inventa a un doble, Sibila, a la que le ocurren una serie de vicisitudes que la sitúan como mujer creadora precarizada y operadora en entornos digitales. En sus palabras:

Sibila no es la niña, no es la madre, no es la amante, no es la anciana. Sibila es entusiasta y trabajadora. Su nombre es Cristina, María, Ana Inés,

Silvia, Laura..., incluso cuando es Jordi o Manuel, siempre está feminizada. En todos los casos, pongamos que su nombre es Sibila. (41)

Esta suerte de heterónimo, que a su vez se desdobra en otros a lo largo del texto, ha posibilitado lecturas más narrativas del mismo, ya que «la propia autora propicia esta percepción al priorizar lo concreto –con una mirada antropológica y etnográfica– frente a la abstracción de las grandes cifras» (Montano 2018). Y estos heterónimos remiten a la condición de mujer que sufre una doble precarización: a) de un lado, una condición económica inferior por el simple hecho de ser mujer; b) de otro, un aislamiento y una falta de visibilidad que derivan de las condiciones de producción impuestas en esos «cuartos propios conectados» que son, a un mismo tiempo, oficina, hogar y escaparate de un mundo digital.

En obras anteriores, Zafra intentaba dotar de utilidad y significado a esos cuartos propios conectados al mundo, especulando sobre cómo a través de «prácticas digitales creadoras» podía «semantizarlos espacial y políticamente» (Zafra 2010b, 83). La autora especulaba sobre nuevas formas de espacialización que permitirían «autonomía y optimización de tiempos y energías» para que las mujeres pudieran disfrutar de una visibilidad y consideración en consonancia con su esfuerzo prosumidor (Zafra 2010b, 86). Es difícil entender por qué el propio hecho de la conectividad y la creación en entornos personales podía generar una mayor libertad para las mujeres prosumidoras. Zafra confiaba en que esos espacios digitales eran lugares «para la representación y la artificialidad, donde podemos visibilizar, pero sobre todo hacer convivir, las contradicciones de la enunciación y sus inestabilidades como proceso dinámico cuando nos rebelamos contra la identidad estereotipada» (2010b, 91). Así que esos espacios digitales podían convertirse en escenarios donde proyectar una identidad fluida, lejos del estereotipo y los roles impuestos socialmente. Esos nuevos espacios son lugares idóneos para la autorreflexión. La digitalización altera la función de la frontera dentro/fuera, de manera que acaba siendo sinónimo de interacción y no de disyunción (véase Mékouar-Hertzberg 2020, 161). Con todo, Zafra era consciente de que, más allá del deseo utópico construido sobre el supuesto potencial emancipador de la tecnología, latían no pocos riesgos. Citaba, por ejemplo, la cantidad de tiempo creciente que se necesita para consumir todo lo que se produce (2010b, 90). Pero seguía teniendo esperanzas en los efectos positivos de la tecnología. En *El entusiasmo* esa confianza ha desaparecido en gran medida. Es más, Zafra asegura que la precariedad laboral sigue afectando más a las mujeres, que han convertido el espa-

cio doméstico en espacios conectados sin que ello las haya visibilizado más o haya redundado en mejores retribuciones, sino que simplemente las ha sometido a una mayor exposición y a más presión para que produzcan de manera más rápida.

Esta doble precarización afecta a Sibila, a cualquier mujer que pueda identificarse con ella, y también a los hombres que producen y se exponen de igual manera. La fórmula del cuarto conectado se ha convertido en un espacio invadido por las exigencias del capital, las urgencias de la producción, la falta de intimidad producto de una exposición demandada por el mercado y, en definitiva, en la constatación de un fracaso que Zafra personaliza en una Sibila que representa a todos los prosumidores entusiastas.

Esta estrategia narrativa nos lleva a situar *El entusiasmo* en la órbita del ensayo autoficcional, si asumimos, eso sí, que la autoficción muestra una cierta vis atractiva y que, como fórmula, puede llegar a incluir textos diversos, siempre que se cumplan unos requisitos mínimos. El porqué de esta particular elección puede resultar anecdótico. Zafra no escribe un ensayo ortodoxo, si bien podría argumentarse que nunca lo ha hecho y que siempre ha buscado fórmulas híbridas entre el ensayo, el artículo académico, lo autobiográfico y lo ficcional. Pero vayamos por orden. El texto de Zafra incluye una serie de características propias de la autoficción, como son: a) la presencia de la primera persona como voz del relato; b) la expresión introspectiva; c) la expresión digresiva; d) el abandono del esquema episódico como organizador de la trama; e) la adopción del universo íntimo del relator como fuerza organizadora del relato (véase Casas 2022, 11). El texto ejemplifica bien todos y cada uno de estos puntos. A lo que podríamos añadir la presencia de dobles autofccionales o heterónimos, como la ya mencionada Sibila. La voz ensayística se refiere a la autora y, en ocasiones, relata en tercera persona lo que le ocurre a la tal Sibila. La naturaleza fragmentaria del ensayo permite digresiones, repeticiones y fragmentos cortos, con un listado extenso de ideas, si bien la mayoría no se desarrollan en profundidad.

El entusiasmo plantea una aproximación feminista al problema de la precarización. Algunos de los argumentos del texto son comunes a las diferentes versiones del feminismo que podamos aquí rescatar, como puedan ser la lucha contra el logocentrismo o la afirmación de un «yo» femenino que permita desenmascarar la idea de que lo neutro es masculino (Touton 2023, 221). En la construcción de su feminismo cibernético y activo, la noción y función de la máscara es central, siendo una de las ideas más repetidas en los diferen-

tes textos de Zafra. Esa máscara protege de una exposición indeseada del auténtico yo al tiempo que favorece el hacerse otro a través de la pantalla-interfaz, como expone en *(h)adas* (Zafra 2013, 224). Esa idea se recoge también en *Ojos y capital*, cuando Zafra comenta que la mediación de la pantalla ayuda al sujeto a superar sus propios límites y a cuestionar lo que no podría a cara descubierta (2015, 49). Esta confianza en la protección que otorga la virtualización del yo es menor en *El entusiasmo*. La pantalla como interfaz y las redes sociales como espacio de socialización se han convertido en auténticos elementos de control social, siendo difícil el habitar espacios libres de la normatividad que impone la mirada de un colectivo anónimo de usuarios conectados.

Podríamos así afirmar que la lógica discursiva del texto encaja bien en un tiempo que ha hecho del personalismo y la individualización del yo un argumento ontológico central. La autoficción, comenta Casas (2022) partiendo de Arfuch (2002), es fruto de una tendencia al hibridismo genérico producido, a su vez, por la ampliación del espacio autobiográfico iniciada a finales del siglo XIX y retomada con intensidad a finales de los setenta del siglo XX. Es en ese momento cuando algunos escritores empiezan a utilizar de manera consciente la etiqueta «autoficción» y a escenificar ese doble movimiento que podríamos definir como un juego de acercamiento y alejamiento a un mismo tiempo del yo autobiográfico, técnica que coincide con la consolidación académica de las diferentes versiones de la crítica postestructuralista. Es cierto que algunos autores han criticado en los últimos años la autoficción por tener, a su juicio, poco valor (así Sibilia 2008; Mora 2013; Alberca 2014; Zaldúa 2018). Pero más allá de la opinión sobre sus méritos o carencias, habría que destacar aquí dos cuestiones esenciales: a) la autoficción se extiende y consolida en paralelo a la profunda redefinición del yo que acomete la crítica postestructuralista (sobre esto volvemos en breve; véase también Barthes [1968] 1987 y Foucault 1969); b) la autoficción es una modalidad narrativa coherente con el advenimiento de la posmodernidad, ya que conceptos como «crisis de los grandes relatos», «espectacularización de lo real», «exhibicionismo y narcisismo autorral» o «crisis de la realidad y los metarrelatos» encajan con su esencia y orientación.

Filósofos como Deleuze y Guattari suministraron el apoyo teórico para la redefinición del yo que se necesitaría en tiempos posmodernos. En *El Anti Edipo* cargaron contra las habituales oposiciones binarias (hombre/naturaleza, animal/humano, máquina/humano) por considerarlas inservibles (véase una

interpretación de esta cuestión en Jeffries 2023, 57). El libro es importante porque contiene una invitación filosófica a contemplar la posibilidad de ser algo distinto de lo que uno es y, sobre todo, destruye la ilusión de la existencia de un yo estable e inmutable en el tiempo (Jeffries 2023, 58). Otras fuerzas, como el deseo, entraban en juego. El sujeto que satisfacía ese deseo era un individuo libre, que había logrado superar las represiones sociales anteriores. Las jerarquías explotaban y el deseo era un instinto subversivo que requería ser satisfecho. Por sí mismo un libro como *El Anti Edipo* carece de fuerza para operar cambio alguno, pero puede explicar en parte por qué se produjeron ciertas alteraciones y movimientos psicológicos, sociales e incluso económicos. El ensayo de Deleuze y Guattari fue pionero en detectar una nueva necesidad en los sujetos que se encontraban en ese momento conformando su identidad: la clase social iba a explicar menos el yo que la posibilidad de autoafirmarse mediante la expresión personal, la imagen y las pautas de consumo. Este hecho fue visto ya en su momento por Marcuse ([1964] 1993) como un riesgo, seguramente porque el análisis de la Escuela de Frankfurt siempre había contemplado, de una manera o de otra, el poder que tenía el mercado sobre la psique del sujeto. Pero Deleuze y Guattari estaban más preocupados por la individualidad en un mundo en donde la clase social, el Estado, el sindicato, la familia o el género aprisionaban y estandarizaban al sujeto. La puerta quedó abierta y la producción identitaria se desbordó. Dice Zafra:

Los sujetos modernos podemos ser más sinceros cuando no existe expectativa sobre nosotros que nos ubique en lo que los demás esperan. Ni el trabajo ni la familia, donde nos limitan una parte de lo que somos, proporcionan la libertad que activa una respuesta sincera. En la soledad online sin embargo no hay presión ajena, solo la propia. La posibilidad de hacer y ser libera al sujeto, hace caer máscaras cotidianas y permite fluir al deseo frente a la pantalla, que se comporta como esa ranura infinita que ayuda a ver sin ser visto, a dejarse ver hasta donde deseas ser visto. (173-74)

Este fragmento condensa parte de los problemas que la teoría de Zafra muestra. La línea argumentativa que liga precariedad a falta de libertad es indudable en *El entusiasmo*. La pregunta fundamental es cómo se ha llegado a esa situación de precariedad, cuáles han sido las causas de que ciertas actividades que antes se remuneraban ahora se hagan de forma «entusiasta». La ensayis-

ta utiliza aquí la doble dimensión de la tecnología a la que nos referíamos, al hablar del potencial emancipador de esta y rescatar esa condición de fluidez tan posmoderna que permite ser libre y no depender de la presión ajena. Por otro lado, se destaca en numerosas ocasiones el negativo impacto que la tecnología ha tenido sobre nuestras vidas (la imposibilidad de desconectarte, la extrema visibilidad a la que somos sometidos todos los días, el gran control que puede ejercer en entornos laborales, por ejemplo). La tecnología puede ser ominosa o emancipadora. Pero, en sí, no es el motivo de la precariedad y, por tanto, de la fragilidad asociada a ella y que tanto critica Zafra. La precariedad recientemente impuesta en los trabajos intelectuales es el resultado de la progresiva reconversión del sistema de intercambios en una sociedad que se acerca al coste marginal cero (véase Rifkin 2014). Y el momento fundacional de esa sociedad se produjo cuando el primer usuario facilitó a través de la red un contenido cultural de manera gratuita con el único propósito de ser visto, de trascender el anonimato evitando el circuito habitual del intercambio.

En el fondo, la posmodernidad ofreció una coartada discursiva perfecta para que la ideología neoliberal se extendiera y ocupara un espacio a partir de los años ochenta. El pensamiento posmoderno y el neoliberalismo económico podían no defender lo mismo, pero tenían un punto de intersección: el valor absoluto que unos y otros daban al individuo y su yo como centro moral de una realidad constantemente redefinible (casi diríamos que mutable a voluntad o, en términos tecnológicos, reconfigurable).

El entusiasmo es un texto plenamente posmoderno que básicamente formula una gran crítica al mundo del trabajo creativo digital: su enorme precarización.⁴ Pero el origen de esa precarización hay que buscarlo, precisamente, en los efectos de ese «entusiasmo» del que habla el texto. La obra de Zafra describe una parte de las consecuencias de haber aceptado como irremediable este paisaje capitalista. Lo único que no explica es que, en su momento, muchos de estos elementos fueron vistos como algo positivo y que una parte importante de los condicionantes que han provocado la precarización descrita en el texto fueron potenciados por la actividad de multitud de usuarios que facilitaron, y siguen haciéndolo, creaciones y contenidos gratuitos a cambio de visibilidad.

4. Sobre esta cuestión, desde perspectivas sociológicas y económicas, hay abundante bibliografía. Aquí hemos utilizado Mason (2016), Zuboff (2020), Cremades (2007), Deresiewicz (2021) y Graeber (2018).

Lo decisivo, y en esto se comprueba que las normas tradicionales de la economía industrial no aplican de la misma manera al escenario actual, es que este doble movimiento inflacionario (de identidades individuales ofrecidas en la red como opciones personalísimas con las que identificarse y de contenidos gratuitos intercambiados por visibilidad) ha provocado un debilitamiento de la acción colectiva (como apuntan autores tan dispares como Catelli [2006, 19] y Jeffries [2023]) y una enorme dificultad a la hora de comprender y analizar los problemas causados desde una perspectiva sistémica (Hari 2023). Un mundo sobresaturado de causas personales y de imágenes individuales dificulta la comprensión y solución de los problemas desde una perspectiva colectiva. *El entusiasmo* carece de una teoría de clase y no incorpora tampoco una perspectiva sistémica convincente. Sí diagnostica los problemas de precarización, enumera algunas de sus causas (no todas, y ni siquiera las más importantes, como hemos ido viendo) pero no incluye una solución de corte sistémico que pueda ayudar a revertir la situación.⁵

SOCIEDAD DE COSTE MARGINAL CERO O PRECARIEDAD INDUCIDA

Cuando Remedios Zafra publicó *Netianas* (2005) dejó muy claro que ella hablaba y escribía como mujer y que esa etiqueta era una posición política (las posiciones de aquel ensayo hundían sus raíces en Judith Butler, Gilles Deleuze, Felix Guattari y Donna Haraway, entre otros). Zafra definía a las *netianas* como sujetos posthumanos e inmateriales que «n(h)acen» en internet y que funcionaban como figuraciones teóricas de los sujetos en red y como ficciones políticas que rebasaban los límites y fronteras de género, clase y raza (2005, 23). Desde un punto de vista teórico, esta definición era deudora del cibernorg de Haraway y del sujeto nómada de Braidotti (Touton 2023, 222). Estas construcciones digitales podían, además, adquirir formas diferenciadas, significaciones cambiantes y distinto valor según la actividad que desarrollaran, pero lo esencial era, precisamente, la necesidad de actuar y generar una identidad (por tanto, un contenido) en un mundo fluido que la propia Zafra describe apelando a conceptos como la singularidad (originalmente una idea del

5. Para entender el efecto que ha tenido sobre el discurso político esa fragmentación de identidades, cabe consultar Eribon (2022). La propia Zafra definía a la *netiana* como una construcción identitaria que superaba la noción de clase social. El abandono de este concepto es coherente con una teoría mucho más individualista como la expuesta por Zafra (al menos en sus ensayos de 2005, 2010a, 2013 y 2017).

físico John von Neumann y luego popularizada por autores como Ray Kurzweil 2007 o Nick Bostrom 2009). Por tanto, de aquí se derivan dos condiciones interrelacionadas: a) la identidad construida vive en un mundo fluido digital que presiona constantemente hacia el cambio; b) dicha construcción de la identidad pasa por el suministro constante de información al sistema por parte de un sujeto posthumano.

De ahí se deduce que somos sujetos posthumanos con identidades digitales atravesadas por patrones de información. La celebración de los entornos digitales y de las nuevas reglas del ciberespacio eran incompatibles con una idea tradicional del capitalismo que protegía la propiedad intelectual y actuaba presuponiendo la entidad física de las mercancías. Los gurús de la fluidez, posicionados más allá de esa teoría clásica sobre la circulación de los productos, estaban celebrando la conversión a una nueva lógica, que era incompatible con los derechos de propiedad intelectual, porque se basaba en la sobreabundancia de un bien inmaterial: la información. Estas contradicciones solo eran posibles porque los autores como Zafra nunca han trabajado con una teoría del capitalismo, sino con fragmentos de teoría sociológica, psicológica, incluso histórica, pero difícilmente económica (Mason 2016, 185). Y en algún punto, según nuestro criterio, olvidaron que información y conocimiento no son sinónimos ni tienen una relación directa.

En realidad, no existe correlación entre la riqueza de significaciones y la complejidad informacional (Hayles 1998). La información mide el grado de organización de un sistema (Reynoso 2006, 36-37) pero no puede asimilarse sin más la proliferación informativa al significado de los mensajes (2006, 35-36). Norbert Wiener y otros teóricos de la cibernética trabajaron con este concepto. Si bien todo sistema tiene un determinado grado de entropía y ruido (véase Kahneman y otros 2021), la cibernética pretendía luchar contra la tendencia al desequilibrio en las comunicaciones y en los sistemas de regulación (Giannetti 2002, 23). Y esta idea, esencial si se quiere analizar el valor de la información que generas digitalmente, no está desarrollada en los ensayos de Zafra, ni siquiera en aquellos en los que la creación de una identidad femenina y activa depende por completo de la generación de información (véase 2005; 2010a; 2013; 2017). Esa identidad puede ser una o varias, nunca será monolítica sino fluida, vivirá detrás de una máscara, es reconfigurable, adaptable y necesariamente activa. La pantalla y la interfaz abren un haz de posibilidades. Ya en el 2004 el psicólogo estadounidense Barry Schwartz advertía sobre las paradojas de la sobreabundancia informativa y el coste psicológico

que implicaba (2004, 201). La eliminación de intermediarios ha abierto, sin duda, espacios de libertad, pero también ha provocado una multiplicación exponencial de información que nos bloquea psicológicamente la atención y la capacidad de elección. Vivimos en un mercado de identidades y podemos suministrar información al sistema social sin apenas intermediarios (más allá del tecnológico, quizás el más importante de todos), pero decidirnos entre tantas opciones no construye siempre espacios de libertad.

La celebración de la posible liberación que suponía la virtualización formaba parte del pensamiento de *Netianas*, un ensayo menos atento a los riesgos de tal operación y proclive a celebrar las posibilidades que se abrían ante el usuario o usuaria:

Quando las diferencias físicas y sus variables se difuminan o se anulan mediante la ocultación de los cuerpos podemos vacilar sobre el lugar que ocupan los límites discursivos y materiales del sexo en Internet... Los cuerpos ¿qué importan? En un medio donde el sujeto se produce a través de una interfaz, ¿sería este proceso desmaterializador el propulsor de una nueva epistemología del sujeto también en lo referente al sexo? En este caso, parece que el sexo no resultaría excluido de la esfera del cuerpo, sino, más bien al contrario, el cuerpo lo sería de la esfera del sexo, de su materialización ideológica en el género que, liberado, adopta fórmulas desmaterializadas y no esencialistas. En este contexto, el retorno perturbador no sería por tanto el del sexo al cuerpo sino el del cuerpo al sexo. Liberados temporalmente de los lastres que lo corporal nos plantea, la alternancia de procesos de desmaterialización y reencarnación afectaría tal vez al nuevo horizonte simbólico del que se impregnan (se hacen) las *netianas*. (2005, 24-25)

Por tanto, la autora entendía aquí que las formas materiales son esencialistas, y poco deseables, y que lo corporal encarna algún tipo de lastre del que es posible deshacerse. Este fragmento, que puede ser descrito como un juego retórico sobre el binomio cuerpo-sexo, contiene una sombra de los debates que encendieron el campo teórico desde los años setenta en adelante y que estaban vinculados a la cuestión de la identidad. Ahí es donde feministas de la diferencia (*difference feminists*) y feministas de la equivalencia (*sameness feminists*) se enfrentaron, como también lo hicieron prohibicionistas (Andrea Dworkin o la jurista Catharine A. MacKinnon) y liberacionistas anticensura (véase Cusset 2005, 156). Dworkin (1981) abogaba por la prohibición de la pornografía,

al igual que MacKinnon (1979), y ambas eran críticas con algunas posiciones del feminismo liberal, representado por autoras como Gayle Rubin (1984), que defendían la construcción de un sujeto político femenino antiesencialista que afirmara el poder sobre el propio cuerpo, incluyendo la posibilidad de disponer de él. Ese feminismo liberal no trabajaría con una idea preconcebida de sujeto femenino, sino que desplegaría posiciones y alianzas más tácticas que estratégicas.

Ese debate es de gran interés, pero cuando el feminismo, discurso que indudablemente atraviesa de lado a lado *El entusiasmo*, se entremezcló con los estudios culturales originó una serie de resultados que, en opinión de algunas autoras como Wendy McElroy (1995) o Cristina Hoff Sommers (1994), obvió la comprensión de variables importantes como el funcionamiento del mercado. En palabras de Cusset, algunos textos «entregados a la obsesión semiológica y su sobredimensionamiento político en las nociones de “estilo” y “subtexto”, pierden de vista el marco más amplio de la industria cultural y del poder mercantil» (2005, 145). Estas palabras pueden aplicarse bien a obras como *Netianas* o *Un cuarto propio conectado*.

Sin embargo, no es *El entusiasmo* un texto que obvie el poder del mercado por completo, sino que, al carecer de una teoría sobre el funcionamiento de este, formula únicamente una queja fundamental sobre la mercantilización de diferentes aspectos de la vida de los creadores (y académicos), sin profundizar más allá de este desacuerdo fundamental. Ciertamente Zafra no asume sin más que una estructura de información como la red, con su pretendida horizontalidad, sea un paraíso de libertad, sino que es consciente de que reproduce estructuras de poder hegemónicas (28). Se aprecia un eco sobre el potencial emancipador de una vida, en palabras de Deleuze y Guattari, «des-territorializada» ([1980] 2002, 7). En realidad, el pensamiento de Zafra se muestra también influido por Derrida y Foucault en este punto. Ya no existen discursos sobre la verdad, sino solo «dispositivos de verdad, transitorios, tácticos, políticos» (Cusset 2005, 141), de ahí que el sueño de los personajes que transitan por los ensayos de Zafra sea la apropiación identitaria, la subversión discursiva y la recontextualización genérica. Con todo, la consciencia de la existencia de un mercado acaparador y lleno de dobles digitales fraudulentos ha ido ocupando un espacio mayor en el pensamiento de Zafra. En su ensayo *Frágiles* (2021) comenta:

¿Con qué arropamiento los mundos virtuales pueden acoger a quienes se sienten privados de mejorar sus alternativas en el mundo material y mí-

nimamente resguardados por una cantidad periódica de dinero y una habitación propia? Sobre su futuro imaginado, esas personas conectadas ¿podrían dejarse vivir en sus maratones de series, en sus videojuegos o en sus redes sociales? (396, edición digital)

Pero para que esa realidad virtual pensada y construida como refugio pueda cumplir su función, ni que sea en algunos casos, el ecosistema digital necesita seguir alimentándose de nuestros datos, de otras vidas de usuarios que pierden su capacidad de acción, su agencia e incluso su identidad al ser reconducidos a un perfil de consumidor. Así se construye una sociedad de coste marginal cero, con datos suministrados de manera gratuita, con grandes beneficios corporativos y con el reparto de algunos excedentes entre usuarios privilegiados (los que rentabilizan su sobreexposición) que no son más que piezas del engranaje de captación de datos. Cabe legítimamente preguntarse si ese entusiasmo del que habla Zafra no es más que la esperanza por convertirse en uno de esos usuarios de especial relevancia que capitalizan su enorme visibilidad y que consiguen hacerse con un pago como compensación por actuar como vehículos para que las grandes compañías tecnológicas acumulen más excedente conductual (que deben gestionar).

Lo que, en definitiva, ha acelerado esa sociedad de coste marginal cero es, más allá de la sobreabundancia informativa, los algoritmos que gestionan ese mar de datos. Eso ha ayudado a precarizar todavía más ciertos aspectos de nuestra vida social, como demuestra la matemática Cathy O’Neil (2018). Los bucles de retroalimentación negativa se ceban mucho más con los usuarios precarizados y tienen más incidencia y peores consecuencias cuanto más bajo es el nivel de vida del usuario que interacciona con esos algoritmos de gestión.

Desde una perspectiva política y legal, Shoshana Zuboff critica igualmente la asimilación de información y conocimiento (2020, 616). Cuando Remedios Zafra publicó *Netianas* (2005) y *Un cuarto propio conectado* (2010) se filtró en su discurso la esperanza acerca de los nuevos espacios de libertad que abriría la red y en donde sería posible desarrollar y construir vidas e identidades sin las limitaciones de la vida física. Para Zafra la red no era una nueva cárcel ni realmente percibía de forma clara el riesgo de vivir en un nuevo panóptico digital. En esto coincidía con diferentes pensadores que llevaban años hablando de la fluidez digital como algo positivo. Lo recordaban Domingo Sánchez-Mesa (2004, 16), Marie-Laure Ryan (2004, 101) y Katherine N. Hayles (2004, 71-72), que no asimilaban virtualidad a falsificación, sino a una vida atravesada por patrones de información.

Decíamos que en *El entusiasmo* no podemos entrever una teoría económica que explique el resultado y las condiciones que se denuncian, como tampoco se aprecia una teoría sobre la gestión de la información, que es uno de los pilares de esa precariedad explicada y lamentada.

Por otro lado, cabe preguntarse qué concepto de libertad maneja Zafra en *El entusiasmo*. Esta pregunta no tiene una respuesta simple y directa. Cabría deducir que, para Zafra, difícilmente puede ser libre quien vive bajo el peso de la necesidad económica. Por ese lado, sí recuperaría una de las condiciones básicas del análisis marxista, que liga necesidad personal a esclavitud, tanto física como psicológica. Sabemos que la palabra libertad, al igual que liberalismo, es una de las más polisémicas de la filosofía política. Según Zafra las condiciones reales de libertad quedan comprometidas por la dinámica del capitalismo actual, especialmente en su versión informacional, que provoca esa precariedad tantas veces mencionada. Pero una apelación genérica no significa mucho, y menos en un ecosistema que devora muy rápidamente casi cualquier crítica que se le haga. Enzo Traverso nos recuerda, a propósito de las teorías de Marcuse, que «el llamado a la libertad bajo la opresión tiene potencialidades emancipadoras y críticas; en una sociedad libre tiende a convertirse en una retórica vacía o una justificación de posturas conformistas» (2022, 389). Marcuse dejó escrito en *El hombre unidimensional* ([1964] 1993) que «el proceso mecanizado en el universo tecnológico rompe la reserva más íntima de la libertad y une la sexualidad y el trabajo en un solo automatismo inconsciente y rítmico: un proceso que es paralelo a la asimilación de los empleos» (57). Su lenguaje elusivo apuntaba hacia un debilitamiento de la acción. Unas páginas después Marcuse remata: «El nuevo mundo del trabajo tecnológico refuerza así un debilitamiento de la posición negativa de la clase trabajadora: ésta ya no aparece como la contradicción viviente para la sociedad establecida» (62). Habría que destacar la capacidad profética de *El hombre unidimensional*, un texto que fue capaz de ver, incluso antes de las revueltas del 68, que el bienestar creciente de la clase trabajadora, fruto en parte del avance tecnológico, extinguiría su papel como agente del cambio al sublimar sus necesidades de poder en todo tipo de inofensivas recreaciones psicológicas y actuaciones «deseantes». El entusiasmo mostrado por los creadores digitales es buena prueba de esa sublimación del deseo, que como fuerza excedentaria ha acabado por inundar el mundo digital provocando el hundimiento de los precios y el advenimiento de una sociedad de coste marginal cero. Fantasear al otro (180), la potencia de visibilidad multiplicada (188) o la reinención del sujeto creativo en la red (189)

han tenido costes altos, por mucho que algunas de estas actividades hayan sido descritas por Zafra como algo positivo que matiza la imagen de precariedad que construye en su ensayo (190).

CONCLUSIÓN: POLÍTICA DIGITAL DE LA PRECARIEDAD

La necesidad humana de construir un sujeto autoconsciente, de controlar nuestra representación y articular una proyección psicológica convincente, especialmente en cuanto al género, ha sido aprovechada por grandes empresas tecnológicas para sumirnos en una precariedad difícil de revertir. Como bien demuestra Zuboff (2020), ese proceso de captura de nuestro excedente conductual tuvo mucho de azaroso, si bien los gigantes de la industria tecnológica intuían al inicio de los noventa que una parte de su poder económico se construiría a partir de las transferencias de información y conocimiento.

Estos grandes operadores empresariales repiten el mantra de que el mundo se ha transformado por el poder de la información. El conocido lema «el medio es el mensaje» de McLuhan ha cimentado numerosos análisis sobre la capacidad transformadora de los flujos informacionales. Metáforas como las que se referían a autopistas de la información han recorrido el pensamiento de muchos individuos tecnoutópicos que confiaron en el poder emancipador de la información libre sin entender que esta, por sí misma, es incapaz de demostrar capacidad liberadora alguna. La información, además, no es equivalente a sentido y significado. El mensaje implica el acotamiento de una significación que la información, en un nivel primario, ni contiene ni puede contener.

El filósofo y teórico de los nuevos medios Norbert Bolz estableció una distinción importante al hablar del dinero, el poder y el derecho como medios de comunicación más importantes y de los medios gráficos como simples medios de difusión (2006, 16-17).⁶ La conclusión es sencilla: cuando hablamos del advenimiento de una nueva democracia auxiliada por el poder de las redes de comunicación rápida expresamos un deseo, una necesidad incluso, que olvida que los medios técnicos (de difusión) acostumbran simplemente a captar

6. La idea de que el derecho es un código y que su objetivo es codificar precisamente ciertas conductas y proteger determinados intereses particulares ha sido bien explorada en tiempos recientes por Katharina Pistor (2022). En su ensayo *El código del capital* explica por qué el capital sobrevive a los ciclos económicos y a las diferentes crisis que sumen a muchos sujetos en la precariedad sin que aquellos operadores que podemos englobar bajo el término «capital» sufran la misma suerte (17-18).

y reproducir lo que proviene de los auténticos medios de comunicación, que son estructuras de poder abiertas y con gran capacidad de adaptación que gozan de una (auto)representación simbólica que los nuevos medios de comunicación han ayudado a extender de forma exponencial.⁷ Dicho de otra manera, si nos olvidamos de que cada nueva tecnología reproduce con insistencia los mismos esquemas de poder anteriores a su desarrollo o advenimiento, estaremos simplemente depositando en ella la esperanza de un cambio que no puede producirse sin la actividad de un agente humano. Este nuevo panorama cultural lleva a Bolz a decir que tenemos ante nosotros tres opciones teóricas mutuamente excluyentes (2006, 23): a) asumir un gran relato sobre el final de los grandes relatos: lo que correspondería con las coordenadas de la teoría posmoderna; b) la recuperación del proyecto filosófico de la modernidad; c) utilizar la teoría de sistemas como herramienta de comprensión.

Este (aparentemente) simple y reducido esquema de posiciones y posibilidades encierra, no obstante, toda una enorme potencialidad crítica, mucho más si exploramos la relación que dichos proyectos teóricos mantienen con la ética. Apostar por una crítica de la sociedad tecnológica en la que vivimos recuperando el (inacabado) proyecto filosófico de la modernidad, como diría Habermas (1989), implicaría una idea de consenso mundial sobre hasta qué punto podemos dejar que las tecnologías avancen y cómo y cuándo es necesario regularlas o frenarlas (ese debate está de actualidad a propósito de la inteligencia artificial). Ese marco común (unas reglas, en el fondo) dentro del cual comunicarse y pactar se antoja tan utópico como la idea de que los entornos digitales puedan funcionar sin intromisión alguna, si bien el escenario que empieza a dibujarse desde las instancias reguladoras de la Unión Europea apunta hacia un mundo con numerosos controles.⁸ Frente a este proyecto de encuentro, hay quien apuesta por trabajar desde la teoría de sistemas y aprovechar la

7. Bolz, al igual que expresa Remedios Zafra en diferentes puntos de *El entusiasmo*, opina que todo conocimiento vuelve algo invisible. Esta aproximación, tal y como se produce en ambos textos, debe mucho a las teorías de Michel Foucault (1969), quien habló sobre las estructuras de poder ocultas, subyacentes, con alta capacidad de autoconservación y autorreplicación, si bien campos como la computación o la cibernética no eran el centro de su interés. Véase Castro (2011, 303-04).

8. Lo que no está muy claro es la extensión que debería tener ese control. Desde una perspectiva filosófica, un proyecto neokantiano como el de Habermas se centra en la (dudosa) posibilidad de controlar la tecnología para evitar que pueda llevarnos «demasiado lejos», lo que en la práctica supondría la imposición de limitaciones a la capacidad predictiva de ciertas tecnologías que se considerasen invasivas. No pocos autores dudan de que esto pueda llevarse a cabo. Sobre este extremo véase la crítica contenida en Žižek (2006, 225).

complejidad de estos para que puedan aprender, autoorganizarse y también ser alterados tras descubrir las bases de su funcionamiento. En el fondo podemos actuar sobre cualquier sistema informativo si conocemos bien sus condiciones de partida y la interacción entre las partes, pero difícilmente podemos actuar de manera totalizadora regulando verticalmente un sistema que no es tal, sino una conjunción de subsistemas cruzados y atravesados por diferentes operadores y que viven en entornos superpuestos.⁹ O bien podemos simplemente aceptar ese escenario posmoderno y fluir con él. Desde una perspectiva próxima a los presupuestos de la teoría crítica esta opción se antoja el más ambiguo de los tres proyectos, por ser siempre el más receloso a la prescripción del consenso y normalmente proclive a la descripción de sistemas sin centros ni jerarquías.

Aquí es donde cuesta más encontrar una ubicación para *El entusiasmo*. Su estilo fragmentario, casi aforístico a ratos, su estructura, que abunda en repeticiones y superposiciones, la ausencia de un posicionamiento teórico claro sobre el origen de la desigualdad que denuncia y su tono oscilante entre la celebración de la libertad que nos ha dado la tecnología y la denuncia de la precariedad en la que nos ha sumido, no ayuda a deducir una propuesta clara. Tampoco ayuda en exceso ese perspectivismo construido con los mimbres del discurso autoficcional, con su uso de heterónimos y el despliegue de un yo que oscila entre la unidad y la multiplicidad. Hay un fragmento en el último tercio del ensayo que ilustra bien lo que afirmamos aquí. Cuando Zafra habla sobre «fantasear con el cuerpo inventado», dice:

para todo humano comprometido con su tiempo supone un estímulo intelectual observar la deriva de creación hiperrealista de cuerpos sintéticos (comercializados con fines diversos y usados mayoritariamente como parejas sexuales) y la ideación virtual de seres con apariencia humana (psíquica o física), también de cuerpos virtuales en metaversos. Pienso que ambas derivas pueden ayudarnos a hacer reflexivo el futuro del deseo online en las formas de vida conectada. (180-81)

El problema es si podemos llegar a pensar en un futuro posthumano como el dibujado aquí por Zafra sin que el postcapitalismo informacional imponga su

9. Las teorías del sociólogo Niklas Luhmann serían un buen ejemplo de esto. Luhmann siempre ha estado más preocupado por encontrar los mecanismos subyacentes del funcionamiento social que por desear la instauración de un mecanismo de consenso total imposible entre actores. Como dice Urteaga (2010, 303): «Luhmann rompe con el presupuesto de que hay un actor o una acción detrás de la comunicación social».

lógica. Como bien dice Žižek (2023, 45): «El auge del capitalismo de la vigilancia, aunque tiene consecuencias de gran alcance, no es todavía el verdadero punto de inflexión: la perspectiva de una interfaz cerebro-máquina tiene mucho más potencial para las nuevas formas de dominación». El filósofo esloveno desconfía profundamente de la posibilidad de construir una interacción con las inteligencias artificiales que aumenten los niveles de libertad del sujeto. En cierta manera, una parte de ese discurso pesimista se constata en *El entusiasmo*. Dicho pesimismo bien puede ser resultado del agotamiento de un modelo de democracia liberal incapaz ya de gestionar los intereses y las demandas de nuevos grupos que han entrado en el escenario político (Žižek 2021, 153).

El entusiasmo es un texto político. Pero no es un texto que contenga un principio de solución colectiva, ni que piense el conflicto político en términos sistémicos, sino que imagina la confrontación como una lucha solitaria entre diferentes heterónimos de la autora (suerte de dobles autoficcionales con los que se busca una identificación del lector) y un otro abstracto, un ente poderoso y burocrático que tampoco goza de una descripción clara. Este análisis perspectivista es visto con cierta desconfianza por los autores que abogan por las descripciones sistémicas.

¿Es precisamente este individualismo el que impide pensar soluciones colectivas? La explicación a este fenómeno debe buscarse, según el historiador Enzo Traverso, en el fracaso de los movimientos políticos de los años sesenta, como expuso en *Melancolía de izquierda* (2019). En un texto algo posterior, Traverso comenta:

El pasado deja de engendrar imaginación utópica, puesto que su percepción viene estructurada por el consumo mercantil. Del mismo modo que privatiza las utopías –el futuro pensado como programa de triunfo individual– el neoliberalismo tiende a privatizar el pasado haciendo del yo su observatorio y su laboratorio a la vez. (2022, 194)¹⁰

El historiador italiano está pensando en el cambio epistemológico ocurrido en los estudios historiográficos, pero el filósofo Alain Badiou realiza un diagnóstico similar al hablar de proyectos políticos emancipadores. A su juicio, quie-

10. Este tipo de aproximación basada más en la individualidad, el retazo y el recuerdo de elementos ligados al historiador ha debilitado las visiones históricas de conjunto, más ligadas a la clase social y a la capacidad de acción política de las colectividades (Traverso 2022, 194).

nes intentan revitalizar un proyecto global apelando a viejas consignas como «modernización», «progreso», «Occidente» o incluso «Derechos humanos» no hacen más que intentar rescatar un liberalismo caduco que se concreta en un diseño político regresivo, expresión evidente de una dolorosa incapacidad para imaginar un futuro mejor (Badiou 2012, 4-5). Esta contradicción, este vivir atrapado entre los fracasos descritos por Traverso y los explicados por Badiou, podría resumir muy bien las ambigüedades de *El entusiasmo*, un texto que, por un lado, muestra un vago individualismo trascendentalista, políticamente inefectivo ante el entramado mercantil actual, y por otro trata de rescatar algún concepto básico como dignidad o responsabilidad social que pueda cimentar una nueva versión de un liberalismo en horas bajas. Esa suerte de vaivén ideológico, tan propio de ciertas muestras de pensamiento posmoderno, sustenta, no obstante, un texto sugerente y plagado de puntos de fuga que, sin duda, sirven para revitalizar los debates alrededor del impacto de la tecnología sobre nuestros entornos cotidianos.

OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara. 2019. *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*, trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Alberca, Manuel. 2014. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arfuch, Leonor. 2002. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Badiou, Alain. 2012. *El despertar de la historia*, trad. Begoña Moreno Luque. Buenos Aires: Clave intelectual.
- Barthes, Roland. (1968). 1987. «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano, 65-71. Barcelona: Paidós.
- Bell, Daniel. 2006. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, trad. Néstor A. Miguez. Madrid: Alianza.
- Berardi, Franco «Bifo». 2019. *Futurabilidad: la era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Bolz, Norbert. 2006. *Comunicación mundial*, trad. María Antonieta Gregor. Buenos Aires: Katz.
- Bostrom, Nick. 2009. «How to Enhance Human Beings». En *What's Next? Dispatches on the Future of Science*, ed. Max Brockman, 25-39. New York: Random House.

- Casas, Ana. 2022. «Introducción: El falso solipsismo de la autoficción». En *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, eds. Ana Casas y Anna Forné, 11-29. Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Castro, Edgardo. 2011. *Diccionario Foucault: temas, conceptos, autores*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Catelli, Nora. 2006. *Testimonios tangibles*. Barcelona: Anagrama.
- Cavallaro, Dani. 2004. «La ciencia-ficción y el *cyberpunk*», trad. Óscar Jiménez. En *Literatura y cibercultura*, ed. Domingo Sánchez-Mesa, 235-68. Madrid: Arco Libros.
- Chul-Han, Byung. 2013. *La sociedad de la transparencia*, trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder.
- Cremades, Javier. 2007. *Micropoder: la fuerza del ciudadano en la era digital*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cusset, François. 2005. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, trad. Mónica Silva Nasi. Barcelona: Melusina.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. (1972). 1985. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. (1980). 2002. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.
- Deresiewicz, William. 2021. *La muerte del artista*, trad. Mercedes Vaquero Granados. Madrid: Capitán Swing.
- Dery, Mark. 1996. *Velocidad de escape*, trad. Ramón Montoya Vozmediano. Madrid: Siruela.
- Dworkin, Andrea. 1981. *Pornography: Men Possessing Women*. Londres: Women's Press.
- Eribon, Didier. 2022. *Regreso a Reims*, trad. Georgina Fraser. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ferry, Luc. 2017. *La revolución transhumanista*, trad. Alicia Martorell. Madrid: Alianza.
- Fisher, Mark. 2016. *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*, trad. Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Fisher, Max. 2024. *Las redes del caos*, trad. Arnau Figueras Deulofeu. Barcelona: Península.
- Foucault, Michel. 1969. «Qu'est-ce qu'un auteur?». *Bulletin de la Société française de philosophie* 3: 73-104.
- Giannetti, Claudia. 2002. *Estética digital: sintonía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: L'Angelot.

- Graeber, David. 2018. *Trabajos de mierda: una teoría*, trad. Iván Barbeitos. Barcelona: Ariel.
- Habermas, Jürgen. 1989. *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke UP.
- Hari, Johann. 2023. *El valor de la atención*, trad. Juanjo Estrella González. Barcelona: Península.
- Harvey, David. 1991. *La condición de la posmodernidad*, trad. Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, David. 2007. *Breve historia del neoliberalismo*, trad. Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.
- Hayek, Friedrich A. von. 1944. *The Road to Serfdom*. Chicago: Chicago UP.
- Hayles, N. Katherine. 1998. *La evolución del caos: el orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, trad. Ofelia Castillo. Barcelona: Gedisa.
- Hayles, N. Katherine. 2004. «La condición de la virtualidad», trad. Domingo Sánchez-Mesa. En *Literatura y Cibercultura*, ed. Domingo Sánchez-Mesa, 37-72. Madrid: Arco Libros.
- Hoff Sommers, Cristina. 1994. *Who Stole Feminism?: How Women Have Betrayed Women*. New York: Simon & Schuster.
- Jameson, Fredric. 1995. *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, trad. David Cifuentes. Barcelona: Paidós.
- Jeffries, Stuart. 2023. *Todo, a todas horas, en todas partes: cómo nos hicimos posmodernos*, trad. María Serrano Giménez. Madrid: Taurus.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: When Old and New Media Collide*. New York: New York UP.
- Kahneman, Daniel, Olivier Sibony y Cass Sunstein. 2021. *Ruido: un fallo en el juicio humano*, trad. Joaquín Chamorro Mielke. Barcelona: Debate.
- Kroker, Arthur y Marilouise Kroker. 1996. *Hacking the Future: Stories of the Flesh-Eating 90s*. Montreal: New World Perspective.
- Kurzweil, Ray. 2007. «La singularidad». En *El nuevo humanismo y las fronteras de la ciencia*, ed. John Brockman, trad. Elsa Gómez, 271-90. Barcelona: Kairós.
- Lévy, Pierre. 2007. *Cibercultura: informe al Consejo de Europa*, trads. Beatriz Campillo, Isabel Chacón y Florentino Martorana. Rubí: Anthropos.
- Liotard, Jean-François. 1987. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- MacKinnon, Catharine A. 1979. *Sexual Harassment of Working Women*. Cambridge: Harvard UP.

- Marcuse, Herbert. (1964). 1993. *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. Antonio Elorza. Barcelona: Planeta.
- Mason, Paul. 2016. *Postcapitalismo: hacia un nuevo futuro*, trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós.
- McElroy, Wendy. 1995. *xxx A Woman's Right to Pornography*. New York: St. Martin's Press.
- Mékouar-Hertzberg, Nadia. 2020. «Intimidades conectadas: reflexiones sobre *Un cuarto propio conectado*». *Signa* 29: 147-64.
- Montano, José Antonio. 2018. «El entusiasmo como trampa». *Revista de libros*. <https://www.revistadelibros.com/el-entusiasmo-como-trampa/>.
- Mora, Vicente Luis. 2013. *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Nozick, Robert. 1974. *Anarchy, State and Utopia*. New York: Basic Books.
- O'Neil, Cathy. 2018. *Armas de destrucción matemática: cómo el Big Data aumenta la desigualdad y amenaza la democracia*, trad. Violeta Arranz de la Torre. Madrid: Capitán Swing.
- Pistor, Katharina. 2022. *El código del capital: cómo la ley crea riqueza y desigualdad*, trad. Francisco Herreros. Madrid: Capitán Swing.
- Reynoso, Carlos. 2006. *Complejidad y caos: una exploración antropológica*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Rifkin, Jeremy. 2014. *La sociedad de coste marginal cero*, trad. Genís Sánchez Barberán. Barcelona: Paidós.
- Rubin, Gayle. 1984. «Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality». En *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, ed. Carole S. Vance, 267-319. Boston/London: Routledge & Kegan Paul.
- Ryan, Marie-Laure. 2004. «El ciberespacio, la virtualidad y el texto», trad. Óscar Jiménez. En *Literatura y Cibercultura*, ed. Domingo Sánchez-Mesa, 73-116. Madrid: Arco Libros.
- Sadin, Éric. 2018. *La silicolonización del mundo: la irresistible expansión del liberalismo digital*, trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Sánchez-Mesa, Domingo. 2004. «Introducción». En *Literatura y cibercultura*, ed. Domingo Sánchez-Mesa, 11-36. Madrid: Arco Libros.
- Sanchiz, Ramiro. 2022. *Matrix acelerada*. Barcelona: Holobionte.
- Sapolsky, Robert. 2008. *¿Por qué las cebras no tienen úlcera?*, trads. Cecilia González Serrano y Coll Rodí. Madrid: Alianza.
- Schwartz, Barry. 2004. *The Paradox of Choice: Why More is Less*. New York: Harper Collins.
- Sibilia, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.

- Solomon, Andrew. 2015. *El demonio de la depresión: un atlas de la enfermedad*, trads. Fernando Mateo y Francisco Ramos. Barcelona: Debate.
- Toffler, Alvin. 1980. *La tercera ola*, trad. Adolfo Martín. Barcelona: Plaza & Janés.
- Touton, Isabelle. 2023. «Detrás de máscaras y avatares: la voz encarnada y conectada de Remedios Zafra en sus textos». *Cultura, lenguaje y representación* 22: 219-35.
- Traverso, Enzo. 2019. *Melancolía de izquierda: después de las utopías*, trad. Horacio Pons. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Traverso, Enzo. 2022. *Pasados singulares: el yo en la escritura de la historia*, trad. Belén Gala Valencia. Madrid: Alianza.
- Urteaga, Eguzki. 2010. «La teoría de sistemas de Niklas Luhmann». *Contrastes: revista internacional de filosofía* 15: 301-17.
- Zafra, Remedios. 2005. *Netianas: N(b)acer mujer en Internet*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Zafra, Remedios. 2010a. *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola.
- Zafra, Remedios, coord. 2010b. *XOy1. #ensayos sobre género y ciberespacio*_. Madrid: Briseño.
- Zafra, Remedios. 2013. *(h)adas: mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Zafra, Remedios. 2015. *Ojos y capital*. Bilbao: Consonni.
- Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zafra, Remedios. 2021. *Frágiles: cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Barcelona: Anagrama.
- Zaldúa, Iban. 2018. «Manifiesto contra la autoficción», en *Ctxt: contexto y acción*. <https://ctxt.es/es/20180124/Culturas/17487/autoficcion-el-ministerio-novelas-libros-critica.htm>.
- Žižek, Slavoj. 2006. *Visión de paralaje*, trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: FCE.
- Žižek, Slavoj. 2012. *El año que soñamos peligrosamente*, trad. Antonio José Antón Fernández. Madrid: Akal.
- Žižek, Slavoj. 2021. *Como un ladrón en pleno día*, trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- Žižek, Slavoj. 2023. *Hegel y el cerebro conectado*, trad. Fernando Borrajo. Barcelona: Paidós.
- Zuboff, Shoshana. 2020. *La era del capitalismo de la vigilancia: la lucha por el futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*, trad. Horacio Pons. Barcelona: Paidós.

SECCIÓN MONOGRÁFICA

EN TORNO AL SABER Y LAS DISCIPLINAS EN EL *TESORO*
DE SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS

EDITOR
RAFAEL ZAFRA MOLINA

Presentación: En torno al saber y las disciplinas en el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias

Knowledge and Disciplines in Sebastián de Covarrubias's Tesoro

Con la publicación en 2006 de la versión electrónica de *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias, se abrió la posibilidad de realizar investigaciones hasta ese momento inabarcables. Gracias al motor de búsquedas y a una marcación sistemática, ahora eran localizables en el texto materiales ocultos y no accesibles mediante la estructura de entradas.

En poco tiempo, aprovechando estas posibilidades, empezaron a publicarse trabajos de las más variadas materias, que, en general, se centran en lo cuantitativo dejando algo de lado las posibles interpretaciones cualitativas que hubieran hecho los mejores especialistas en ellas.

Por este motivo, los autores de aquella edición, ante la posibilidad que se abrió además de trabajar en la misma casa donde Covarrubias compuso su obra, decidimos organizar allí una serie de jornadas en las que, por encargo, algunos de estos especialistas expusieran un estado de la cuestión de cada área de conocimiento en el tiempo de Covarrubias y su presencia y tratamiento en el *Tesoro*. De esta manera los resultados de las jornadas, además de profundizar en el conocimiento de la obra del maestra escuela de Cuenca, irán conformando una suerte de biblioteca-enciclopedia especializada en uno de los periodos más importantes del arte, la cultura y la ciencia españolas.

Los frutos de esas jornadas, que arrancaron en 2017 y llevan ya tres ediciones, tendrán varios canales de publicación. En esta sección monográfica se recogen algunos que –por su extensión, formato y coherencia temática– se prestaban a pasar por el sistema de evaluación de una revista científica, que parece ser el medio preferido por las burocracias universitarias actuales, tan dis-

tintas de las del siglo XVII. Otros trabajos, por ser de mayor longitud, o más ensayísticos, o de temas más variados, se recogerán entre las tapas del volumen *En torno a Covarrubias* que publicará la editorial Olañeta en coedición con la Universidad de Castilla la Mancha.

Así pues, en las páginas que siguen aparecen cuatro artículos en torno a la enseñanza y a distintas disciplinas académicas. Javier Lasपालas, de la Universidad de Navarra, examina múltiples pasajes del *Tesoro* en los que se hace referencia a la vida escolar, ofreciendo un panorama del mundo de la enseñanza en sus tres niveles: elemental, medio y superior. Ángel Luis Luján, de la Universidad de Castilla-La Mancha, rastrea en el *Tesoro* el estado de una disciplina que fue fundamental en la formación de los humanistas del Renacimiento, la Retórica, constatando cómo su uso había quedado reducido a la erudición y a la predicación, y su contenido se restringía a la *elocutio*. Ricardo Piñero, de la Universidad de Navarra, estudia el uso del *Fisiólogo* y otros materiales del bestiario en el empeño de Covarrubias por dotar de sentido a toda la creación. Por último, Martín Zulaica, de la Universidad Rey Juan Carlos, se ocupa de la astronomía y astrología, del difícil deslinde de la ciencia y la pseudociencia, y del posicionamiento de Covarrubias y otros intelectuales de su entorno acerca del heliocentrismo.

El libro *En torno a Covarrubias* es, como decía, más misceláneo. Podrá leerse en él la nueva biografía de Sebastián de Covarrubias compuesta por Rafael Zafra a partir de documentos de sus contemporáneos y de pasajes de carácter autobiográfico del propio autor, que ofrecen una visión más completa y ponderada que otras versiones divulgadas, que todo lo fían a la problemática de la limpieza de sangre. Carmen Simón Palmer ofrece un panorama de la gastronomía en el *Tesoro*, examinando voces acerca de los alimentos y bebidas y los modos modo de prepararlos y consumirlos. Con un enfoque más especulativo que histórico, Luis Galván analiza el concepto de significación y la práctica de la interpretación que muestra Covarrubias en el *Tesoro*, y contrasta los resultados con algunas tendencias de la semiótica y la filosofía del lenguaje actuales. Ricardo Piñero, tras recordarnos que en la familia Covarrubias abundaron los artistas, recorre las publicaciones españolas del Siglo de Oro acerca de teoría del arte y sistematiza la información que ofrecen numerosas voces del *Tesoro*. De manera semejante, Antonio Carreras Panchón considera los términos médicos, concluyendo que Covarrubias muestra una cultura general y una rica experiencia de vida sobre el tema, pero no unos conocimientos especializados. Miguel Jiménez Monteserín explica en qué consistía

el oficio de consultor del Santo Oficio de la Inquisición que desempeñó Covarrubias. Por último, la reedición del trabajo de Ricardo Ollaquindia sobre el juego de pelota en el *Tesoro* de Covarrubias (aparecido originalmente en 1992) hace accesible una investigación de carácter etnográfico del mayor interés. Un valor no pequeño de este volumen es la riqueza de imágenes que ofrece para todos los temas. Además, se suplementa con facsímiles y ediciones de documentos de Sebastián de Covarrubias y algunos miembros de su familia: testamento, memoriales, cuentas, etc.

Con la expectativa de que estas publicaciones y otras que surjan de sucesivas jornadas se conviertan en una fuente fundamental para los estudios sobre el mundo hispánico en el Siglo de Oro y la Edad Moderna, no queda sino dar las gracias a las instituciones que las han hecho posibles: la Diputación de Cuenca, el cabildo de la catedral de Cuenca, la Real Academia Conquense de Artes y Letras, el GRISO de la Universidad de Navarra, la Universidad de Castilla-La Mancha, la UNED de Cuenca, la Fundación Antonio Pérez y el Archivo Histórico Provincial de Cuenca.

Rafael Zafra Molina
Universidad de Navarra

Editor

La enseñanza y el aprendizaje en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias

Teaching and Learning in Sebastián de Covarrubias's Tesoro de la lengua

JAVIER LASPALAS

Dpto. de Teoría y Métodos de Investigación Educativa y Psicológica
Facultad de Educación y Psicología
Universidad de Navarra
Campus universitario. Pamplona, 31009
jlaspalas@unav.es
<https://orcid.org/0000-0002-6557-4932>

RECIBIDO: 31 DE OCTUBRE DE 2023
ACEPTADO: 27 DE FEBRERO DE 2024

Resumen: En este trabajo estudiamos los vocablos relacionados con la docencia que define o emplea Sebastián de Covarrubias en su célebre diccionario-enciclopedia. El análisis e interpretación se divide en tres secciones relativas a las principales instituciones escolares de la época: 1) escuelas de primeras letras, 2) colegios de gramática, y 3) universidades. El análisis del *corpus* lingüístico escogido revela una imagen bastante precisa de lo que era el consenso pedagógico del momento. No cabe duda de que el autor estaba interesado por estas cuestiones y se había familiarizado con ellas, principalmente cabe pensar, durante sus años de formación. El *Tesoro* se revela así como una fuente histórica válida. Por otra parte, el examen combinado de los términos en conexión con el contexto histórico permite comprender mejor su significado y en consecuencia el texto.

Palabras clave: Covarrubias. *Tesoro*. Enseñanza. Léxico. Sistema escolar.

Abstract: The topic of this article is the vocabulary related to teaching defined or used by Sebastian of Covarrubias in his celebrated dictionary-encyclopedia. The analysis and interpretation are divided into three sections, connected with the main educational institutions of the time: 1) primary schools, 2) grammar schools, and 3) universities. Once organized, the chosen linguistic *corpus* reveals a fairly precise image of the pedagogical consensus at the time. Clearly the author was interested in and familiar with these questions, mainly we assume, during his formative years. From this point of view, the *Tesoro* is revealed as a valid historical source. On the other hand, the examination of the terms in its historical context allows us to better understand their meaning and consequently the text.

Keywords: Covarrubias. *Treasury*. Teaching. Vocabulary. Educational System.

A un siendo una interesante fuente lexicográfica e histórica, no abundan los estudios sobre el *Tesoro de la lengua*, al que Covarrubias consagró tantos afanes, apoyándose sin duda en una concienzuda recopilación y organización de conocimientos y materiales diversos, fruto de la erudición, pero también reflejo de su experiencia vital. Pretendemos pues examinar, a la luz del contexto educativo en el que fue redactado, el sentido de múltiples términos pedagógicos contenidos en el primer diccionario de la lengua española.

Por razones prácticas, nos hemos limitado a seleccionar y analizar aquellos en los que se hace referencia a la vida escolar, dejando de lado los referidos a otros ámbitos de la educación, sin duda también muy relevantes. Para localizarlos aprovechamos las posibilidades que ofrece la informática, ya que hicimos búsquedas en la versión electrónica de la obra, que pudimos consultar tan solo con fines de investigación (Covarrubias 2006). Seleccionamos términos clave relativos al tema que nos interesaba, aunque también examinamos uno a uno los artículos que contiene para identificar aquellos que tienen relación directa con el tema abordado. A la vista del resultado final, creemos que eso garantiza, si no la exhaustividad, una adecuada cobertura del *corpus* objeto de estudio.

Dividimos nuestra exposición en tres secciones, referidas a los niveles de enseñanza habituales en la época. Pensamos que esa es la mejor manera de trazar una imagen ordenada y precisa del tema, y también más accesible para un lector no familiarizado con él. No obstante, debe tenerse en cuenta que, durante la segunda mitad del siglo XVI, no había aún una correspondencia exacta entre las diversas instituciones docentes y un determinado grado o tipo de aprendizaje. El sistema escolar no tenía en absoluto un carácter uniforme y era una especie de mosaico construido por acumulación. Múltiples iniciativas, tanto particulares como cívicas, lo habían entretejido, adoptando nombres y proponiendo modelos diversos, tal y como explicaremos al final de este trabajo. En especial, estaba aún por definir el ámbito propio de la enseñanza secundaria, ya que el dominio del latín, que era su núcleo esencial, podía adquirirse en múltiples centros, incluidos los universitarios.

LA ENSEÑANZA DE PRIMERAS LETRAS

Hubo un tiempo en que los docentes y las instituciones propios de la enseñanza primaria eran los de «primeras letras». Sin embargo, en el *Tesoro* este calificativo solo se aplica a los conocimientos y las habilidades que les competían (s.v. *Decurión*). En Covarrubias, hallamos una denominación que parece arcaizante –maestrescuela (s.v. *Maestro*)–, pues solo a veces sustituye a otra,

que es la de uso habitual: «maestro de escuela». Por su parte, en la voz *Escuela* se dice que: «En singular, comúnmente significa la casa o pórtico donde enseñan a leer y escribir a los niños». En efecto, en aquel tiempo, salvo contadas excepciones, la enseñanza elemental se cursaba en centros con una sola aula regentada por un único maestro, que solía tener pocos alumnos. Todavía no habían llegado a España, ni los escolapios (Faubell Zapata 1987, 128, 131, 135) ni la Compañía de María (Azcárate Ristori 1993), que décadas más tarde fundaron colegios para estos menesteres.

Como era de esperar, las referencias a la escolarización femenina son casi anecdóticas. Aunque se cita a la «maestra», es «la mujer que enseña a las niñas a labrar» (s.v. *Maestro*). Y «hacer labor y labrar y labrandería, se dice de la ocupación de las mujeres en telas, y las labores que hacen en ellas con la aguja». Es más, la expresión «ir a la labor» equivale a «ir a la maestra» (s.v. *Labor*). Esto refleja muy bien lo que sabemos sucedía. Si descontamos las familias acomodadas, muy pocas muchachas recibían instrucción formal y, en el mejor de los casos, se las confiaba a las «amigas», mujeres honestas de cierta edad que las tenían recogidas, mientras se ocupaban en la costura. De hecho, hay indicios de que hasta bien entrado el siglo XVIII no empezó a pensarse con más seriedad en crear escuelas de primeras letras para las niñas (Pernil Alarcón 1989; Laspalas 2013, 24-26; Solano Macías/Vivas Moreno 2021).

Covarrubias también nos informa sobre los métodos que se usaban para alfabetizar. En primer lugar, había que aprender los caracteres y luego las sílabas, antes de pronunciar palabras. «Empezar a leer pronunciando letra por letra, como a b c sin juntar partes» (s.v. *Deletrear*). «Deletrear, empezar a pronunciar las letras, juntarlas» (s.v. *Letra*). El instrumento que se usaba nos es aún familiar a muchos: «*Cartilla*, la hoja donde están escritas las letras del abecedé, por donde empiezan a leer los niños» (s.v. *Carta*). Esta herramienta de alfabetización tuvo una enorme difusión ya durante el siglo XVI (Infantes 1998; Resines 2007). Sin embargo, en el *Tesoro* aparece también otra, que los anglosajones suelen llamar *hornbook* (Grendler 1991, 142-46; Plimpton 1916): «*Tablilla*, en la que ponen al niño el abc» (s.v. *Tabla*). De este modo, la hoja impresa con el alfabeto se deterioraba menos con el uso y era más manejable. Su uso está bien documentado en la Italia tardomedieval y renacentista, donde recibía el nombre de *tabula* o *tavola* (Black 2001, 36-37).

El siguiente paso era la lectura de textos que, a raíz de la invención de la imprenta, empezaron a estar incluidos en libros. Sin embargo, en aquel tiempo estos últimos eran en gran medida un objeto de lujo, lo que se entrevé en

algunos pasajes de la obra que estudiamos: «*No saber leer más que en el libro de su aldea*, traer decorado lo que ha de decir, sin poder dar razón de nada, o atarse solo a lo que le enseñaron en su rincón» (s.v. *Aldea*). «*Haber estudiado en el libro de su aldea*, no saber más que lo que en particular le han enseñado» (s.v. *Libro*).

El primer dicho podría tener que ver con la multiplicidad y complejidad de los caracteres tipográficos, que no siempre eran fácilmente legibles. Hay indicios de que eso dificultaba la alfabetización, pues los alumnos tenían que aprender a descifrar grafías diversas, en particular la llamada letra gótica y la caligrafía de los manuscritos (Chartier/Julia/Compère 1976, 127-28). La segunda frase parece aludir a la escasez de libros, en particular en el entorno rural, ya que eran caros. Diversos testimonios, incluso pinturas y grabados (Lebrun/Venard/Queniart 1981, 242, 267, 287, 291, 398, 428, 437), indican que bastantes docentes podían llegar a tener un único ejemplar con el que se instruía a todos los alumnos. Así funcionaba el llamado método individual de enseñanza, puesto que los estudiantes pasaban uno a uno ante el maestro para recibir la lección (Laspalas 1993, 256-58).

Cuando sabían leer, comenzaba una segunda fase: el aprendizaje de la caligrafía. Covarrubias defiende que: «El escribir se debía enseñar juntamente con el leer a todos los muchachos, y forzar a los padres a que enviasen sus hijos a la escuela, de los cuatro hasta los siete años, aunque después hubiesen de aprender oficios mecánicos» (s.v. *Escribir*). Es decir, no solo propone la escolarización universal, sino que lamenta algo habitual, no solo entonces sino durante los siglos posteriores: la semialfabetización. Era común dominar la lectura pero no la escritura, pues esta no se enseñaba a los niños más pequeños, y muchos abandonaban la escuela antes de iniciarse en ella. En los censos del siglo XIX y principios del XX se constata este fenómeno (Furet/Ozouf 1977, 199-228; Vilanova Rivas/Moreno Julià 1992, 181-86), y cabe suponer que era más intenso en la época que nos interesa.

También lo favorecía que se pagaba mucho más por aprender a escribir que a leer, y había que invertir mucho tiempo para manejar con soltura las plumas naturales que se usaban. En el *Tesoro* se describe en qué consistía la tarea: «*Materias*, en las escuelas de los niños, los ejemplares de letras que los maestros les dan para que los imiten». «*Muestra*, [...] acerca de los maestros vale lo mismo que la materia o ejemplar que dan al niño». Se trataba de entrenarse en reproducir modelos cada vez más complejos que el maestro entregaba a cada niño (Martínez Pereira 2006, 88-98).

Igualmente, formaba parte del currículo habitual el aprendizaje de las operaciones aritméticas básicas. Covarrubias comenta al respecto que se debería enseñar a los hijos de los campesinos a «tener su cuenta para saber lo que dan y lo que reciben, y no hacerla de cabeza, rayando en la pared, con que se pueden engañar y los engañan. Diranme que esto se quede para los mercaderes, que tienen su libro de caja» (s.v. *Escribir*). Se observa aquí el carácter totalmente aplicado de este tipo de saber, orientado a las transacciones comerciales. Por otra parte, la última frase pone de manifiesto que era el menos valorado y difundido (Laspalas 1993, 94). Por ambos motivos, se pagaba más por aprenderlo y no solía hacerse tal cosa hasta tener suficiente dominio de la caligrafía.

Los tres aprendizajes citados suponían un largo periodo de escolarización que pocos podían permitirse. Así, en un momento dado Covarrubias sostiene que en cuatro o cinco años muchos maestros no lograban que sus discípulos aprendiesen a leer y escribir bien (s.v. *Zurriaga*), lo que resulta verosímil (Laspalas 1993, 264, 281-82). No hay que atribuir tal lentitud solo a la impericia de los docentes. Podían llegar a tener muchos alumnos, que vivían en un mundo todavía no alfabetizado, y tenían que enseñar por fases saberes tan dispares como la lectura, la caligrafía y el cálculo. Además, las vacaciones podían ser muy largas, «por San Juan hasta San Lucas, poco más o menos», es decir, desde finales de junio a mediados de octubre (s.v. *Zurriaga*), lo que dificultaba aún más las cosas. Una posible razón es que bastantes niños solían ocuparse en tareas agrícolas durante la época de cosecha. No obstante, resulta muy difícil saber qué era lo habitual.

Se familiarizaba también a los muchachos con los dogmas y las prácticas de la religión católica. «*Doctrina cristiana*, lo que está obligado a saber el cristiano y se le enseña en la niñez» (s.v. *Doctrina*). Y en la voz *Catecismo* se lee: «Comúnmente se toma por la instrucción de la fe y doctrina cristiana». La necesidad de aprender tales saberes era doble: porque el derecho canónico así lo establecía y porque se trataba de verdades de fe cuyo conocimiento se comenzó a considerar imprescindible para salvarse. Durante la segunda mitad del siglo XVI, a raíz del Concilio de Trento, esta nueva pastoral se fue aplicando en muchas diócesis españolas (Sánchez Herrero 1995, 591-98).

El uso de catecismos suponía aplicar principios teológicos y pedagógicos muy concretos a la educación religiosa (Audinet 1989, 261-71). Por ejemplo, se exigía a los alumnos que repitiesen de memoria las definiciones que contenían. «*Tomar de coro*, tomar de cabeza; decorar, decir alguna cosa de memoria, sin tener presente libro ni escritura» (s.v. *Tomar*). «*Tomar de cabeza*, decorar»

(s.v. *Cabeza*). Y en otro lugar: «tomar de coro o de cabeza alguna cosa prevenida de antes, dicha o escrita; como una oración decorada, o razonamiento» (s.v. *Decorar*). Esto no solo sucedía en las clases de religión. La misma técnica se aplicaba para inculcar los contenidos de otras materias, bastante a menudo colectivamente. «*Dar lición de coro*, repetir lo que está en el libro o se ha dictado, sin tener delante ninguna escritura dello; por otro término, dar de memoria» (s.v. *Decorar*).

Tal y como la concibe nuestro autor, la escuela primaria tiene una función instructiva, como hemos visto hasta ahora, pero también una meta propiamente educativa, es decir religiosa, moral y cívica. Así, Covarrubias lamenta la poca atención que, especialmente en las zonas rurales, prestan las familias a sus hijos, que «antes dan pesadumbre en sus casas y en las ajenas y en las calles y lugares públicos, y se hacen holgazanes y toman malos siniestros». Por eso, debería haber escuelas en las que «se les enseñase la doctrina cristiana y habituarse a la quietud y al sosiego», para que de mayores sean de provecho y conforten a sus padres (s.v. *Escritura*). Un lamento similar hallamos en los *Emblemas morales* 1.64; 2.87 y 91 (Martínez Pereira 2000, 992-97), donde se recomienda formar desde pequeños a los niños con la buena disciplina. En este punto, queda de manifiesto la vertiente social y política de la Reforma católica, una de cuyas metas fue civilizar a unos fieles cuyas costumbres dejaban mucho que desear (Lasपालas 1993, 76-78).

Por último, son muy numerosos los pasajes en los que aflora la rudeza con que se mantenía la disciplina. Nuestro autor afirma que entre los maestros había multitud de tiranos (s.vv. *Besar* y *Zurriaga*) y sayones (s.v. *Zurriaga*). Además, se recrea al describir los instrumentos de los que se servían (s.vv. *Cañabeja*, *Palmatoria* y *Zurriaga*), y nos dice que a los niños se les cargaba sobre las espaldas o las costillas para golpearlos (s.v. *Acuestas*) y luego se les hacía besar el azote (s.v. *Besar*). Es muy elocuente lo que comenta sobre un conocido refrán: «*La letra con sangre entra*, el que pretende saber ha de trabajar y sudar; y eso significa allí sangre, y no azotar los muchachos con crueldad, como lo hacen algunos maestros de escuela tiranos» (s.v. *Letra*). Covarrubias los critica por idéntico motivo en sus *Emblemas morales* 1.14 y 82; 3.11 y 37 (Martínez Pereira 2000, 985-92). El juicio sobre los docentes de la enseñanza media resulta tal vez menos severo. «No digo nada de los señores gramáticos; pero algunos son no menos imperiosos que impertinentes» (s.v. *Zurriaga*).

Pensamos que estas quejas tienen mucho fundamento. Lo confirman varios testimonios y los reiterados intentos de regular el empleo del castigo físi-

co para evitar abusos (Gil Fernández 1997, 127-35; Laspalas 2005, 406-15). La acerba disciplina se explica en parte por la frustración de muchos maestros cuya situación laboral y económica era precaria, y también en virtud de la aprobación de los azotes moderados por parte de las autoridades y las familias. La ferocidad de los docentes se debía igualmente a las dificultades para controlar al elevado número de alumnos. Para paliar el problema y mejorar la calidad de la enseñanza, se contaba con el auxilio de los mejores discípulos, véase la voz *Decurión*: «En algunos estudios o colegios donde enseñan las primeras letras, han introducido ciertos superintendentes que llaman decuriones». Esta frase es difícil de interpretar. Por el tipo de escuelas que se cita parece aludirse a la enseñanza de los rudimentos de latín, que a veces tenía lugar en clases muy numerosas. Sin embargo, dicha técnica didáctica se estaba expandiendo, y podía aplicarse durante toda la enseñanza secundaria (Bertrán-Quera 1984, 158-61) e igualmente en la primaria (Sántha 1984, 320-21), algo que Covarrubias parece ignorar. Como siendo niño había sido enviado a la Universidad de Salamanca, tal vez no estaba al tanto de cómo habían ido evolucionando ambos niveles del sistema escolar.

LA ENSEÑANZA DE LA GRAMÁTICA

Puede considerarse que las escuelas medias de la época eran aquellas en las que se aprendía el latín, aunque para ingresar en ellas no era necesario haber estudiado las primeras letras. Se podían asimilar previamente en la familia o simplemente con los primeros rudimentos de la citada lengua. En el *Tesoro* no están identificadas con total claridad dichas escuelas, tal vez porque este nivel del sistema de enseñanza estaba en acelerada transformación. El estudio del latín se hacía cada vez más fuera de la Universidad, en instituciones docentes concebidas para ello de acuerdo con los principios del humanismo renacentista (Frijhoff 1999a, 56-58; Kagan 1981, 74-75).

Aparece el vocablo «estudio», pero con un sentido más bien arcaico: «Se toma algunas veces por el lugar donde se lee gramática o artes, o otra facultad; pero si es universidad pierde el nombre de estudio» (s. v. *Estudio*). Las primeras universidades medievales solían denominarse tanto *universitas* como *studium generale*, si bien era más habitual lo primero (Verger 1994, 39-42). Con el tiempo, el segundo término, empleado sin calificativos, quedó reservado para las instituciones de enseñanza secundaria. No obstante, también recibían tal nombre los centros de formación de las órdenes religiosas, que podían te-

ner un elevado nivel académico, pero no gozaban del reconocimiento jurídico propio de las universidades, ni podían otorgar grados. En el *Tesoro*, la distinción se hace más bien en función de las materias impartidas. Aunque las artes formaban parte del currículo universitario, su contenido más definitorio eran la Teología, el Derecho y la Medicina.

Como se ve, tal vez al no haber pasado por ellos, Covarrubias no presta demasiada atención a los centros en los que se solía cursar la enseñanza media, que estaban por entonces en plena expansión y mutación. Llama la atención en particular que no haga referencia explícita a los colegios de la Compañía de Jesús, que empezaban a tener gran prestigio y acabarían por imponerse a los antiguos estudios municipales (Kagan 1981, 94-99; Bartolomé Martínez 1993, 203-08). El contenido de la nueva secundaria forjada por los humanistas, ya totalmente asentado, queda, sin embargo, perfectamente claro. «*Latinidad*, el estudio y facultad del latín» (s.v. *Latín*). «*Hombre de buenas letras*, el que es versado en buenos autores, cuyo estudio llaman por otro nombre letras de humanidad» (s.v. *Leer*). Lo mismo sucede con sus docentes y sus destinatarios. «*Gramático*, el profesor de la gramática o el maestro que la enseña, o el discípulo que la oye» (s.v. *Gramática*). En cambio, en la entrada *Pedante* la definición es bastante imprecisa. «El maestro que enseña los niños; es nombre italiano». Falta obviamente la referencia a la enseñanza de las lenguas clásicas.

Como era habitual en su tiempo, Covarrubias considera necesario su dominio: «Yo también me contentaría conque los profesores de cualquiera facultad supiesen y aprendiesen juntamente con la lengua latina la lengua griega, pues para toda diciplina sería de grandísima importancia» (s.v. *Lengua*). Es más, en otro lugar, sostiene que esta última es la «fuente de todas las diciplinas» (s.v. *Griego*). Se constata, pues, algo habitual, no solo en España (Gil Fernández 1997, 189-215) sino en toda Europa: por su menor utilidad práctica, el griego se enseñaba y aprendía bastante menos. Por ejemplo, los jesuitas tenían que justificar su particular interés en él (Sacchini 2016, 427-38). Sin embargo, dominar el latín era imprescindible para hacer carrera en el seno de la Iglesia, para desenvolverse en el mundo de la cultura e incluso para ocupar puestos en la administración civil. A este respecto, es significativo este pasaje: «El español llama idiota al que teniendo obligación de saber o latín o facultad, es falto e ignorante en ella» (s.v. *Idiota*).

En cuanto al término «profesor», no ha adquirido del todo su actual significado. Se aplica a cualquiera que se consagra a un arte o una ciencia (s.v.

Profesar), aunque no la enseñe. No obstante, en la mayoría de los casos, figura alguna disciplina académica en la que se es experto, lo cual apunta hacia un proceso de restricción del campo semántico. Mucho más perfilada está la identidad de los maestros auxiliares: «*Repetidor*, el que vuelve a pasar a los estudiantes gramáticos lo que les ha leído su maestro» (s.v. *Repetir*). No impartía lecciones y su principal cometido era inculcarlas y comprobar que los alumnos eran capaces de retenerlas (Grendler 1991, 40), de ahí su nombre.

Que nuestro autor estaba perfectamente familiarizado con la revolución que el humanismo renacentista había introducido en la cultura y la enseñanza lo delata la presencia de ciertas palabras. Por ejemplo, la entrada *Gimnasio*: «No es vocablo recibido comúnmente, pero es admitido en escuelas; [...] vino a tomarse por los lugares donde se ejercitaban las letras, y así los latinos tienen muchas frasis aplicadas a la concurrencia, conferencia y disputa de las buenas diciplinas, que son propias de los luchadores y arte gimnástica». Por tal motivo, en el ámbito germánico, se usaba dicha palabra para designar las escuelas secundarias.

En la misma línea están otras dos voces. *Ateneo*: «Tómase algunas veces por el gimnasio público adonde se juntaban todos los hombres estudiosos y amigos de letras para oír recitar a los poetas, declamar a los retóricos, disputar a los filósofos y a los profesores de las demás facultades». *Academia*: «Hoy día la escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir, toma este nombre y le da a los concurrentes». Si bien este tipo de iniciativas estaban al margen del sistema escolar, la segunda podía tener cabida en él, como complementaria de las clases. Por ejemplo, la *Ratio studiorum* jesuítica prevé ese tipo de ejercicios (Bertrán-Quera 1984, 237-42).

Algunos métodos de enseñanza usuales en los colegios de gramática y las facultades de artes tienen una destacada presencia. Queda muy claro que había clases magistrales, en las que cada día se explicaban puntos concretos. «*Materias*, en las diciplinas llaman los argumentos diferentes» (s.v. *Materia*). «*Letura*, lo que comúnmente se lee, y en escuelas significa materia. *Leción*, lo mismo, y la doctrina del maestro» (s.v. *Leer*). Esto valía tanto para la enseñanza secundaria como para la superior.

Durante las clases, la tarea de los estudiantes era tomar apuntes: «*Cartapacio*, el libro de mano en que se escriben diversas materias y propósitos, y el cuaderno en que uno va escribiendo lo que dicta su maestro desde la cátedra» (s.v. *Carta*). Luego, había que dar cuenta de lo que se había aprendido: «*Repetir la lición*, dar cuenta della» (s.v. *Repetir*). Hoy utilizaríamos la palabra «exa-

men» para referirnos a este sistema de control, pero como veremos más adelante, tiene otro sentido en el *Tesoro*.

Otro vocablo interesante es este: «*Disputa*, la cuestión y controversia literaria» (s.v. *Disputar*). El adjetivo parece indicar que se piensa en las humanidades (s.v. *Arena*), aunque el término tiene también otro sentido, cuyas raíces son universitarias y medievales, vinculado a la docencia superior, en particular a la de la Teología (s.v. *Escolástico*). El modo de plantear la enseñanza que hemos descrito había surgido en las universidades medievales, pero durante la Edad Moderna seguía vigente, tanto en la enseñanza superior (Schwings 1994, 264-66; Müller 1996, 366-68) como en la secundaria. Las *praelectiones*, *repetitiones* y *concertationes* previstas en la *Ratio studiorum* reflejaban de hecho el método de enseñanza de las lenguas clásicas usado durante el Renacimiento en la Facultad de Artes de la Universidad de París (Codina Mir 1968, 109-21).

Sin embargo, lo que distinguía a los gramáticos y los retóricos de otros profesores era que además proponían a sus alumnos tareas de redacción y las corregían (Bartolomé Martínez 1993, 210-14). Seguían así el programa ideado y defendido por los humanistas, que se había generalizado en las universidades a principios del siglo XVI, cuya orientación era literaria y no concebía la lengua como algo puramente instrumental (Brockliss 1999, 614-16). En el *Tesoro* casi toda esta labor queda en la sombra y solo afloran dos aspectos de ella. En primer lugar, el modo en que se evaluaba el progreso del estudiante. Por ejemplo, en la voz *Ejercicio*: «Cerca de los gramáticos, vale ejercicio el latín que hacen para dar a su maestro de lición y el examen que hay sobre él». Tal vez, aquí cabe interpretar que está incluida la entrega y revisión de las composiciones escritas, que era lo esencial para formar el estilo.

Aparecen, además, otras dos voces íntimamente asociadas a la enseñanza secundaria. *Clamar*: «Declamar, hacer declamaciones de retórica». *Declamar*: «Es recitar oraciones, acusando o defendiendo, como en juicio, no de veras, sino hechas sobre caso fingido, para ejercicio». En ambos casos, es evidente el sustrato latino de la definición. En la antigua Roma, una escuela de declamación era aquella en la que se enseñaba la retórica, por lo que se apunta al fin que se pretendía: escribir y pronunciar discursos. Eso era también lo que se buscaba en la época de Covarrubias, en especial durante los últimos años de la enseñanza secundaria, consagrados a la citada disciplina.

Nuestro autor deja constancia de cómo se hacía el agrupamiento de los escolares en la voz *Clase*: «Vale en lengua latina la flota o armada de muchas galeras o navíos; y la división de las colaciones o vecindades en la ciudad. [...]

De aquí tomaron los profesores de la lengua latina, en las universidades y estudios, dividir los oyentes en tres clases: de menores, medianos y mayores». Aquí se citan las categorías en que, por espacio de siglos, se dividió en España a los estudiantes de Gramática (Bartolomé Martínez 1995b, 666; Vergara Ciordia 2003, 108-11), aunque faltan los principiantes o mínimos, que aprendían los rudimentos, a veces incluso comenzando por el abecedario. Hay que advertir que el criterio para pasar de clase no era la edad, sino el grado de conocimiento del latín, de modo que el tiempo de permanencia en los diversos niveles escolares dependía ante todo del talento y el esfuerzo.

LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA

En el *Tesoro* hallamos multitud de términos sobre los usos y costumbres universitarias, en particular los propios de Salamanca, *alma mater* del autor. En ciertas ocasiones, son un tanto anecdóticos, pero en otras relevantes desde el punto de vista académico. Vamos a procurar examinarlos con suficiente detenimiento.

En aquella época los estudios superiores podían cursarse en diversas instituciones docentes. Naturalmente, como hizo Covarrubias, en la *Universidad*. Al definir la palabra, esta queda caracterizada al modo de las *Partidas* (2.31.1): «Vale comunidad y ayuntamiento de gentes y cosas, y porque en las escuelas generales concurren estudiantes de todas partes, se llamaron universidades, como la universidad de Salamanca, Alcalá, etc.». En efecto, en el latín medieval, el término se aplicaba a corporaciones o agrupaciones de diverso tipo, no solo académicas, que gozaban de cierto reconocimiento legal. Por eso, para crear universidades, era necesario contar con una bula papal o un privilegio real. Ahora bien, el prestigio de cada una dependía en parte de su capacidad para atraer alumnos, punto al que se alude en la citada definición, de manera que las había regionales, nacionales e internacionales. Sin duda, las dos que se mencionan eran las más afamadas del país y contaban con excelentes profesores. Sin embargo, a pesar de su indudable altura científica, apenas acudían a ellas estudiantes que no procediesen de la península ibérica (Verger 1994, 45).

Se diría que Covarrubias no tiene muy en cuenta la internacionalidad cuando escoge las universidades que cita, por lo general al tratar sobre la ciudad en la que estaban (s.vv. *Alcalá, Alfonso VIII, Bolonia, Coimbra, Fernando III, Huesca, Jaime I, Juan III, Lérida, Lovaina, Palencia, Salamanca*). En lo que a las españolas respecta, parece guiarse por la antigüedad, pero veremos que tiene

en cuenta sobre todo a las más destacadas: Salamanca y Alcalá. Solo se alude a París para decir que Cisneros la tomó como modelo (s.v. *Alcalá*), aunque ello puede deberse a que no existe una voz consagrada a dicha urbe. Especiales elogios recibe, sin embargo, Bolonia, en concreto el célebre Colegio de los Españoles (s.v. *Bolonia*).

Las universidades medievales recibieron en origen otro nombre, que aparece en el *Tesoro*: «*Escuelas*, los estudios generales, donde se enseñan las artes liberales, disciplinas, ciencias y diversas facultades de teología, cánones, leyes, medicina, filosofía, lenguas, etc.» (s.v. *Escuela*). Algo similar se establece en las *Partidas* (2.31.1), con lo que se imponen dos requisitos: el ya citado reconocimiento de la autoridad eclesiástica o civil, pero además el de contar con maestros de las diversas ramas del saber. Las materias que se citan son las que se enseñaban en una institución concebida según el modelo de la Universidad de París, por ejemplo, la de Salamanca. Se diría que el propósito de la definición es dejar claro que un «estudio» creado y sostenido por una orden religiosa o una ciudad no es una universidad, aunque se impartan en él clases de diversas materias propias de la enseñanza superior. No lo sería, porque faltasen algunas de ellas y, sobre todo, porque no tuviese la facultad de otorgar títulos. «Grados, en materia de letras los que dan las universidades o colegios privilegiados: de bachiller, licenciado y doctor» (s.v. *Grado*).

Otra voz interesante es *Colegio*: «Compañía de gente que se ocupa en ejercicios de virtud y están todos entre sí unidos y ligados». Esta primera acepción no implica que estemos ante un centro docente, pero no era raro que en este tipo de instituciones se impartiesen clases. Por eso, en la voz *Estudio* se advierte: «si solo es colegio, no le llaman estudio». No obstante, la palabra tiene además otro sentido: «Comúnmente está recibido este nombre de colegio por las casas instituidas para criarse en ellas hombres bien nacidos, virtuosos y profesores de letras» (s.v. *Colegio*).

Los había de muchos tipos, pero los más importantes estaban en las universidades. Sobre ellos se dice: «Los mayores son de hombres provecos, que leen en las escuelas y rigen cátedras, los menores son de oyentes» (s.v. *Colegio*). En efecto, aunque en el *Tesoro* se alude a los profesores que vivían en ellos, también acogían a unos pocos y selectos estudiantes de las facultades mayores, provenientes sobre todo de la de Leyes. Aspiraban, además, a tener autorización oficial para dar clases y otorgar grados (Carabias Torres 1983, 23-27, 38-41; 1986, 626-721). Muy distintos eran los segundos, bastante numerosos en Salamanca y Alcalá (Clarke 2002, 537-61; Valle Martín 2012). Acogían alum-

nos de todo tipo, tanto por su condición social como por sus estudios, aunque predominaban los de Artes, y no contaban con tantos recursos ni tenían especiales privilegios.

El término «oyentes» parece usarse para designar a quienes residían en este tipo de instituciones: los colegios de gramática, por ejemplo los que existían también en Salamanca (Alejo Montes 1993-1994, 309-26) y Alcalá (González Navarro 2012, 39-42, 48-50), cuya misión era bien distinta. Lo que los distinguía de los colegios tradicionales, tanto mayores como menores, es que la gran mayoría de los alumnos eran externos, por lo general niños y adolescentes (Kagan 1981, 75), y a sus profesores los pagaba y los nombraba la universidad. Si nos atenemos a su plan de estudios, no tenían rango universitario, sino que eran instituciones de enseñanza media, puesto que se centraban en el aprendizaje del latín.

Por su indiscutible relevancia, se presta especial atención a los colegios mayores, que salen muy bien parados. Sobre quienes residían en ellos se dice: «Tienen propios hábitos, viven en comunidad; tienen cierto género de clausura religiosa y circumspecta. Son obedientísimos a su retor. Depréndese en los colegios, fuera de las letras y virtud, mucha cortesía y urbanidad, sufrimiento y modestia, respecto al más antiguo y otras mil cosas buenas» (s.v. *Colegio*). Se aprecia aquí que no se crearon como centros de enseñanza, sino como internados útiles para mantener la disciplina y mejorar la formación moral, en particular de los estudiantes pobres. Conviene advertir, que los tíos de Covarrubias residieron en el Colegio de San Salvador (u Oviedo) de Salamanca (Dopico/Lezra 2001, xv). Eso explicaría en parte el respeto con que se trata a este tipo de instituciones, cuyos méritos académicos se reconocen.

Acceder a ellas era muy difícil, pero quienes lo lograban obtenían buenas «plazas seculares o prebendas eclesiásticas» (s.v. *Colegio*), y copaban «los grandes lugares, así de gobiernos seculares como de iglesias» (s.v. *Bartolomé*), pues «haberse criado en congregación es un particular importantísimo para cuando se hallan después en los acuerdos y juntas y en las iglesias en los cabildos» (s.v. *Colegio*). Estos fuertes vínculos cada vez más oligárquicos suscitaban envidias, bien patentes en un dicho que nuestro autor registra: «Lleno está el mundo de bartolomicos» (s.v. *Bartolomé*), es decir, exalumnos del más antiguo de los colegios mayores salmantinos, el de San Bartolomé, conocido también como el Viejo.

Semejante frase muestra a las claras que ya se había iniciado el asalto a tales centros por parte de las elites castellanas, que acabarían controlándolos a

placer, para evitar el rápido ascenso político de algunos integrantes de las clases medias (Kagan 1981, 151-52, 172-74). De hecho, a pesar de sus antecedentes y apoyos familiares, tanto Sebastián de Covarrubias como su hermano Juan de Horozco fracasaron en su intento de emular a los ancestros, al no lograr probar su limpieza de sangre (Dopico/Lezra 2001, xiv-xv). Acaso por tal motivo, en el *Tesoro* se afirma que, aun recibiendo una buena formación quienes cursaban sus estudios así, «hay muchos otros en los cuales concurren todas las calidades que en ellos» (s.v. *Colegio*). Y también que son «dignos de ser honrados y premiados, que decir otra cosa sería temeridad» (s.v. *Bartolomé*).

El espíritu de cuerpo y la conciencia de superioridad de este selecto grupo, los llevó a portar un atuendo exclusivo, del que se habla en la voz *Beca*. Se citan algunas de sus partes (la «rosca» y la «chía»), y se explica que en los entierros de los colegiales se colocaba de manera distinta, en señal de luto. También se anota que el término pasó a designar «la misma prebenda», es decir, la plaza y la ayuda económica de que se disfrutaba. De ahí nuestra expresión obtener una beca.

En otro lugar se explica que en este tipo de instituciones también residían los «familiares» (Carabias Torres 1993, 242): criados que no sirven «en particular a ninguno de los colegiales, y tienen su cierto hábito y son estudiantes pobres, y dellos suelen salir algunos muy buenos letrados» (s.v. *Familiar*). Este elogio contrasta con los comentarios sobre al corporativismo de las elites nobiliarias, y vuelve a sugerir que Covarrubias simpatizaba con el punto de vista de las clases medias instruidas, para las que el mérito personal debía primar por encima de todo. Algo similar se observa en la voz *Préstamo*, referida a un beneficio parroquial que podía usarse «para ayudar a los mozos hábiles y virtuosos con que puedan estudiar en las universidades hasta que tengan letras, edad y suficiencia para darles los beneficios».

Durante la segunda mitad del siglo XVI, solo una pequeña parte de los alumnos pasaba por algún colegio, fuera este mayor o menor. Había, por tanto, otras alternativas, y nuestro autor se refiere a dos de ellas. Existían pisos en alquiler para los estudiantes y sus criados (Rodríguez-San Pedro Bezares 1983, 201), como consta en la voz *Compañía*: «la que tienen dos o tres estudiantes que viven en una casa, comen a una mesa y gastan por partes iguales». Otra opción era esta: «En las universidades llaman pupilos los que están a orden de su bachiller, que les da lo que han menester para su sustento y gobierno por un tanto, y a esta casa llaman pupilaje» (s.v. *Pupilo*). Como se cita el menor de los grados académicos, parece que se está pensando en Salamanca, donde

nuestro autor vivió, al igual que otros miembros de su familia, en lo que pudo muy bien ser un alojamiento de ese tipo (Rodríguez-San Pedro Bezares 2012, 69) regentado por su tío, a la sazón canónigo catedralicio. En Alcalá se dedicaban a esa tarea personas muy variadas, aunque con una función y una regulación similar (González Navarro 2008, 177-83).

Los pupilajes eran en la práctica residencias aprobadas e inspeccionadas por las autoridades académicas. Acogían a muy pocos alumnos, de condición social más bien desahogada (Rodríguez-San Pedro Bezares 1983, 187-90). Es bien sabido que Cervantes, Quevedo y Mateo Alemán criticaron la miserable dieta que padecían. No parece, sin embargo, que eso fuese lo habitual, en razón del tipo de clientela y el precio, sino más bien al contrario. Se detectaban en ocasiones abusos (García Oro 1992, 327-32), pero no solía haber muchas quejas y la alimentación era razonablemente buena (Rodríguez-San Pedro Bezares 1983, 197-99). Covarrubias nos informa de que el menú estaba regulado (Alejo Montes 1998, 309; Peset/Hernández Sandoica 1983, 107-10): «*Ante*, el principio o principios que se sirve en la comida, como en el pupilaje está obligado el bachiller de pupilos a dar fuera de la porción de carne, su ante y pos» (s.v. *Ante*). Desde luego, bastante peor suerte corría el brodista: «el estudiante pobre, que a la hora de comer acude al monesterio o colegio donde le dan este caldo y mendrugos, con que pasa la vida» (s.v. *Brodio*).

Lógicamente, en el *Tesoro* se alude a los grados académicos. En la voz *Bachiller* se comenta: «Es el primer grado que se da en las universidades a los que han oído alguna facultad, como en Artes, Teología, Cánones, Leyes, Medicina, y por ser premio de virtud y de letras, se presupone que es una primera corona y laureola con que el graduado se anima a pasar adelante». Estas frases tienen interés por varios motivos. Queda claro que tal grado no es exclusivo de las escuelas mayores, también lo pueden otorgar las menores, y parece que no tiene efectos profesionales, sino que sirve para realizar estudios posteriores. La referencia a la virtud tal vez se explica como preámbulo para lo que viene a continuación: el término derivaría de las *baccas*, los frutos que produce el laurel. En la primera voz del *Tesoro* hay tal vez un eco de cómo era el examen para obtener dicho grado en Salamanca (Polo Rodríguez 2004, 895): la letra a, «en las notas nuestras significa aprobación, como la r reprobación, de las cuales usan en el dar los grados en las universidades» (s.v. *A*).

En otro lugar se lee: «*Licenciado*, el que ha recibido en alguna facultad el grado para poderla enseñar y ejercitar, como persona aprobada en ella» (s.v. *Licencia*). Se apunta pues a que este grado habilitaba tanto para trabajar –en

efecto, cada vez se exigía en mayor medida tal requisito para ocupar puestos (Brockliss 1999, 609-10)– como para dar clases, aquello para lo que en origen se ideó. Covarrubias destaca que existía ya una especie de distinción para el primero de su promoción: «*Primero en licencias*, este término se usa en la universidad de Alcalá y en otras, cuando se gradúan muchos juntos en una facultad». En cambio, esta frase resulta enigmática: «*Licenciar* es dar licencia, no es muy usado» (s.v. *Licencia*). No queda claro si se alude aquí al acto de graduación o simplemente al hecho de permitir irse a alguien.

En la voz *Doctor*, consta lo siguiente: «Dan este título último a los eminentes en las facultades de la sagrada teología, cánones, leyes y medicina. El vulgo llama tan solamente doctores a los médicos por serles más familiares y comúnmente necesarios». Se trata, pues, del último de los grados universitarios, y no existe en el caso de las disciplinas de artes: latín, griego, hebreo, lógica, filosofía, etc. Aparece un tanto desdibujado, puesto que no se explica cuál es su utilidad práctica. Esto refleja lo habitual por entonces, cuando podía obtenerse a los pocos días de licenciarse, si satisfacían los derechos exigidos (Alejo Montes 1998, 209-12, 218-24). A efectos profesionales no era muy relevante, se trataba más bien de una distinción científica y académica, y además resultaba muy caro, por lo que a muy poca gente le interesaba (Frijhoff 1999b, 388-90). Covarrubias recoge, sin embargo, una singular ceremonia, surgida en la Universidad de París, pero habitual en otras muchas, asociada a la colación pública de tal grado –el vejamen (Sanz Hermida 2004, 162-67)–, durante la cual se pronunciaban los «gallos», una sátira del nuevo doctor, no sin prevenir sobre el riesgo de caer en ofensas e indecencias (s.v. *Gallo*).

Al definir la *Cátedra*, se dice que es la «silla puesta en alto, cual es la de los maestros que leen o enseñan en las escuelas o estudios». Y catedrático es quien «tiene estipendio público en la universidad o estudio, con obligación de leer cátedra de prima o de vísperas, de propiedad o de tiempo señalado» (s.v. *Cátedra*). Da la sensación de que ambos términos son aplicables a docentes no estrictamente universitarios, pero no los tipos de puestos que se citan, pues coinciden con los que había en Salamanca. Allí los profesores estables y con mayor prestigio y salario impartían docencia a primera hora de la mañana o de la tarde. Solían tener su plaza en propiedad, a diferencia de quienes se encargaban de otro tipo de clases (Rodríguez Cruz/Alejo Montes 2004, 549-50), y además tenían derecho a retirarse y recibir una pensión a los veinte años de haberla ocupado (s.v. *Jubilar*). Estaban previstas sanciones para quienes no cumpliesen con sus obligaciones (Alejo Montes 1998, 90-91, 110), tal y como

se dice en la voz *Multa*: «La pena que se pone al que hace falta en su oficio. Este término usa la universidad de Salamanca cuando el catedrático deja de leer o hace alguna falta».

Sin embargo, por lo general, con la excepción de Valladolid (González Martínez 1989, 149), la regulación era muy diferente, de ahí esta observación de Covarrubias: «En las escuelas, particularmente en Alcalá, llaman regentes los catedráticos trienales» (s.v. *Regir*). Aquí puede aludirse a varios asuntos. Sin duda a que, a orillas del Henares, no había puestos permanentes y a menudo se llamaban regencias (González Navarro 1984, 135-36). En el resto de las universidades se prefirió este modelo, y aunque la denominación de las cátedras fuese similar a la de Salamanca, la diferencia entre ellas solía estribar más en el sueldo que en el tipo de contrato (Kagan 1981, 207). Por otra parte, en la ciudad del Tormes existían las llamadas catedrillas, cursatorias o cátedras de regencia, que también eran temporales (Rodríguez Cruz/Alejo Montes 2004, 549-50) y podrían servir como término de comparación.

Ganar una cátedra perpetua (s.v. *Propio*) y bien remunerada era muy difícil. Había muchos aspirantes y pocas plazas. Al acto público acudían diversos pretendientes, llamados opositores (s.v. *Oponer*). Nuestro autor demuestra que conocía cómo funcionaba en Salamanca. Tenía lugar en el claustro: «el lugar donde se juntan los doctores y maestros de la Universidad, rector y consilia-rios, y donde se toman los votos para las cátedras y se regulan» (s.v. *Claustro*).

Allí los puestos se adjudicaban por votación estudiantil, lo que daba lugar a irregularidades (Alejo Montes 1998, 91-93), especialmente cohechos, como se anota en el *Tesoro* (s.v. *Soborno*). A veces influían en el resultado los capigorristas, los criados de los estudiantes, apodados así porque llevaban capa y gorra. Como estos no asistían a las clases, lo que les incapacitaba para votar, y además estaba prohibido hacer campaña a favor de uno de los candidatos (Alejo Montes 1998, 102), Covarrubias ironiza sobre tal abuso: «el otro opositor en mi tiempo, les captaba la benevolencia por un gracioso rodeo, diciendo: “Los señores mis señores, que sirven a otros señores, mereciendo ser servidos, y yo les soy servidor”» (s.v. *Gorro*).

Las pruebas de selección eran todo un acontecimiento por lo infrecuente y porque iban acompañadas de rituales que las autoridades no conseguían frenar (Alejo Montes 1998, 94). Se formaban auténticas banderías que apoyaban a determinado profesor. A ello se alude en la voz *Apasionarse*: «Comúnmente en las universidades y escuelas y en congregaciones que eligen por votos, llaman apasionarse el declaradamente hacer por alguno de los oposito-

res». Sus partidarios lo acompañaban al acto y celebraban con él la victoria. «Llevar en hombros, es cierta manera de triunfo y vitoria en las universidades, que llevan en hombros al catredático sus apasionados y devotos» (s.v. *Hombro*). Y en la voz *Paseo* leemos: «También se toma por el acompañamiento que hacen a los catredáticos en Salamanca, regocijando su cátedra». Inevitablemente, había perdedores: «Llevar la cola, en las oposiciones de cátedras, quedar el postrero en votos» (s.v. *Cola*).

Hay pocas referencias al modo en que estaban organizadas y se regían las universidades. En la voz *Estatuto*, tan solo se explica que solían tener uno, al igual que otro tipo de instituciones. El término *Facultad* no parece tener el sentido actual: «Algunas veces significa ciencia o arte, como la facultad de leyes, etc.». De hecho, se aplica a múltiples saberes o habilidades, por ejemplo, la caligrafía (s.v. *Letra*).

Se citan algunos cargos académicos, como el de Rector, aunque se advierte que también existe en los colegios (s.v. *Retor*). Del término *Primicerio* se dice: «En las universidades es el más antiguo de la facultad». Lo había en Salamanca, pero tenía poca relevancia. Sus funciones eran más bien protocolarias y lo elegían los profesores de cada facultad (Alejo Montes 1998, 64; Valero García 1988, 95-96). Otro puesto electivo era el de *Consiliario*: «En las universidades usan deste término y llaman así los que se juntan con el retor y hacen un cuerpo retor y consiliarios, como deán y cabildo». En Salamanca se escogían por votación ocho estudiantes mayores de veinticinco años que intervenían en algunas relevantes decisiones (Alejo Montes 1998, 59). Las competencias eran similares en Alcalá, pero los nombraba el Rector y eran tres residentes en el Colegio de San Ildefonso, que opinaban sobre los asuntos relativos a él, y tres alumnos, que daban su parecer sobre los concernientes a la Universidad (González Navarro 1984, 139). Por último, para explicar quién es el *Bedel*, Covarrubias transcribe lo que sobre él se dice en las *Partidas* de Alfonso X El Sabio (2.31.10), aunque no reflejase ya con precisión lo que sucedía en su época (Alejo Montes 1998, 75-76; González Navarro 1984, 140-41). Sostiene que es «un ministro importante y muy conocido en las universidades y estudios generales».

El significado de bastantes términos que están en uso no coincide del todo con el que hoy les atribuimos. Al definir *Matrícula* se nos informa de que tenía efectos hoy inexistentes: «En las universidades llaman matricularse los estudiantes que vienen a residir y cursar en ellas, el representarse ante el notario de la universidad y dar sus nombres, con que quedan incorporados en la

jurisdicción de la dicha universidad y gozan de sus privilegios». En efecto, durante la Edad Media, bastantes universidades habían obtenido un fuero especial (Alonso Romero 2004, 160-88; Ruiz Rodríguez 2010, 592-99) e incluso contaban con un tribunal propio para mantener el orden y las buenas costumbres (Ridder-Symoens 1999, 183-86). Por otra parte, solo tras ser admitido se comenzaban a disfrutar importantes derechos y ventajas de diverso tipo, tanto académicas como económicas, que variaban mucho de una institución a otra (Müller 1996, 353-54). Lo mismo sucedía con el reconocimiento de los estudios, que dependía de las características y el prestigio de cada centro. Por eso, era práctica habitual «incorporar» grados ya obtenidos, es decir, lograr que fuesen reconocidos por quien no los había otorgado. «Encorporarse el graduado por una universidad en otra, es admitirle a ella» (s.v. *Encorporar*).

La definición de *Examen* muestra que el vocablo no tiene aún una connotación escolar, sino que está más bien vinculado a los gremios: «En todas las ciencias, diciplinas, facultades, artes liberales y mecánicas, hay examen para aprobar a los que las profesan o reprobarlos; y este acto riguroso les hace estudiar y trabajar para dar buena cuenta de sí». En cambio, «grado» y sus derivados, como es lógico, están muy ligados a las pruebas que tenían lugar al final de los estudios. «*Pasar* el que se ha graduado de bachiller, es recorrer lo que ha oído, y lo demás que puede alcanzar para graduarse de licenciado; y a este llamamos pasante» (s. v. *Pasar*). «*Tentativa*, cierto acto que hacen los que se gradúan, en el cual se tienta y experimenta la suficiencia suya» (s.v. *Tentar*). «Repetir en escuelas para graduarse, es hacer un acto que llaman repetición» (s.v. *Repetir*). Buena parte de estos términos parecen remitir de nuevo a lo que sucedía en la Universidad de Salamanca (Alejo Montes 1998, 258).

Hay, sin embargo, una referencia explícita a su principal competidora por entonces en la voz *Alfonsina*: «Un acto riguroso de diversas materias, que sustentan en Alcalá los que se gradúan en Teología; díjose así porque se hace en la Capilla de San Elifonso del Colegio Mayor». Era un muy riguroso examen, previo a la colación del grado de Bachiller en Teología, similar a otro que existía en la Universidad de París (Alvar Ezquerro 2010, 147). Vicente de la Fuente (1885, 223) dice haber conocido a varios en dicha universidad, donde estudió entre 1832 y 1834, «que hablaban de aquel ejercicio con terror».

En lo que respecta a la voz *Aula*, la acepción que nos interesa es muy restrictiva: «hoy [...] se toma por el lugar donde se leen disciplinas y facultades, con el concurso de muchos oyentes; y este término se usa en la Universidad de Alcalá, pero en Salamanca las aulas se llaman generales, por ser comunes y

admitirse a ellas todos los que quieren entrar a oír liciones». Esto último se reitera en otro lugar (s.v. *General*) y así era en efecto (Nieto González 2004, 393, 402). Por tanto, no se piensa en cualquier local donde se impartan clases, sino en grandes salas que pudieran acoger a muchos estudiantes.

En la entrada *Alumno* se comprueba que la palabra no ha perdido todavía su significado en latino: «El que es criado y sustentado por otro como el hijo, el criado, el paniaguado. [...] No es muy usado en castellano». En cambio, sobre la palabra «escolar» se dice: «Comúnmente vale el estudiante que sigue las escuelas» (s.v. *Escuela*). Que el último término esté en plural podría indicar que se alude preferentemente a quienes iban a la universidad, pues como hemos indicado más arriba, Covarrubias advierte que las «escuelas» son los estudios generales (s.v. *Escuela*), aunque podría discutirse que el sentido del vocablo sea tal en dicha frase. «Estudiante» es «el que estudia. Algunas veces se toma por el que es oyente, y otras por el muy docto, que aunque lo sea, siempre estudia» (s.v. *Estudio*). Es, pues, un término algo ambiguo, como «oyente», que en ciertos pasajes (s.vv. *Clase* y *Colegio*) designa al que asiste a las lecciones.

De las *Vacaciones* se dice que son «los días que se dan de recreación a los estudiantes en las universidades». El motivo de que existan se explica en otro lugar, pero sin advertir que sean propias de un determinado nivel escolar: «Este tiempo de cesación de los estudios se llama vacaciones, y se dan desde fin de julio hasta fin de setiembre, cuando el calor no deja aplicarse a los estudios, ni se tienen por sanos los concursos de gente, por ser el tiempo de los caniculares peligroso, y que se hace harto en vivir y alentarse para entrar de refresco con codicia en los estudios» (s.v. *Escuela*). El periodo citado no refleja el calendario de Salamanca, donde el curso comenzaba el 18 de octubre y finalizaba el 8 de septiembre, pero se ajusta al principal periodo lectivo, aquel exigido para pasar curso y durante el cual debían enseñar los catedráticos (Rodríguez-San Pedro Bezares 2018, 156). Además, para superar una materia bastaba con asistir durante seis meses a las clases, que se suspendían en Semana Santa (Rodríguez Cruz/Alejo Montes 2004, 542-43): «*Pascasio*, el estudiante que se va las pascuas a su tierra, por estar cerca» (s.v. *Pascua*).

Digamos, por último, que Covarrubias presta cierta atención a los atuendos universitarios. Por supuesto, habla de los trajes académicos (s.vv. *Bonete*, *Borla*, *Capirote*), pero sorpresivamente describe en cuatro ocasiones las capas que usaban los estudiantes pobres (s.vv. *Bernia*, *Bragas*, *Hibernia*, *Zapato*). Por otra parte, deja constancia de un rito de paso que debían superar los recién llegados (s.v. *Nuevo*). «En Salamanca llaman *dar matraca* burlarse de palabra con

los estudiantes nuevos o novatos. *Matraquista*, el que tiene gracia en dar estas matracas» (s.v. *Matraca*). Según la voz *Trato*, en Alcalá utilizaban tal palabra para referirse a esa misma actividad: «afligir a los nuevos con decirles algunas cosas de chocarrería y libertad».

EL *TESORO* COMO FUENTE PARA LA HISTORIA DE LA EDUCACIÓN

A la vista de lo hasta aquí expuesto, nos parece evidente que Covarrubias estaba muy al tanto de los usos pedagógicos habituales, y procuró que quedasen recogidos en su magna obra. Al identificar, ordenar e interpretar los términos que usa, hemos trazado una imagen bastante completa y fiel del sistema escolar vigente. En ocasiones formula definiciones, relativas sobre todo a ciertas instituciones y grados académicos, singularmente los universitarios. El sustrato latino de muchos términos es muy evidente y el significado coincide con el que solían tener. Sin embargo, como es natural, la mayor parte las palabras que maneja no tienen un carácter tan abstracto y sirven para describir diversos aspectos de la docencia y la vida académica.

Su reparto es un tanto desigual. Hay un cierto predominio de las universidades, sobre las cuales se refieren bastantes cosas más bien anecdóticas, prestando mucha atención a lo que sucedía en Salamanca, algo esperable en quien pasó buena parte de su vida allí. Lo que se dice sobre las escuelas de primeras letras parece más detallado y preciso que lo relativo al estudio de las humanidades, seguramente porque se hallaba en pleno proceso de transformación, definición y consolidación. Parece pues evidente que el autor no estaba familiarizado por igual con todas las instituciones docentes, y no pudo o no pretendió colmar ciertas lagunas, fruto de su trayectoria como estudiante.

Poco tenía que ver el maestro que enseñaba en una ciudad o una villa importante la lectura, la caligrafía, la contabilidad, el catecismo y la urbanidad, con quien, a menudo sin la preparación ni la retribución adecuada, apenas lograba alfabetizar a los niños de un pequeño pueblo o una aldea (Gárriz Yagüe 2001; Laspalas 2001). Además, la lectura y en menor medida la escritura se podían aprender en el seno de la familia o directamente con los gramáticos (Gil Fernández 1997, 325-39), quienes solían estar al servicio de los municipios y, en caso de necesidad, comenzaban por los llamados rudimentos. Sin embargo, aun cuando su cualificación resultase muy desigual, enseñaban ante todo las lenguas clásicas, muy especialmente el latín, algo distintivo de la enseñanza media. Por otra parte, tenían cada vez más competencia en el ám-

bito urbano, mucho más propicio para los colegios, sobre todo jesuíticos, así como para numerosas instituciones eclesiásticas (monasterios, conventos, seminarios, etc.), creadas para otros fines, que se ocupaban igualmente de tal labor (Bartolomé Martínez 1995a, 631-36), lo mismo que las universidades, por la inercia de la tradición medieval (Kagan 1981, 74-75; Alejo Montes 1993-1994). Este rico panorama no queda del todo reflejado en el texto que hemos analizado.

Aún más difícil de percibir y caracterizar era la instrucción femenina, no solo por su muy escasa institucionalización, sino también por su evidente inconcreción. Para muchos era innecesaria, otros creían que con la lectura orientada hacia las prácticas de piedad bastaba, y desde luego no parece que se tuviese por necesaria. Salvo excepciones no era funcional con vistas a las ocupaciones tenidas por femeninas, y además la gran mayoría de los padres y los maridos eran analfabetos o estaban muy poco instruidos, y no iban a buscar para sus hijas o cónyuges algo que ellos mismos no valoraban (Baranda 2003-2004, 61-66). Eso explica las escasas y dispersas referencias a tal cuestión.

OBRAS CITADAS

- Alejo Montes, Francisco Javier. 1993-1994. «Los colegios de gramática en la Universidad de Salamanca en el siglo XVI». *Historia de la educación* 12-13: 309-26.
- Alejo Montes, Francisco Javier. 1998. *La Universidad de Salamanca bajo Felipe II, 1575-1598*. Madrid: Marcial Pons.
- Alonso Romero, María Paz. 2004. «El fuero universitario, siglos XIII-XIX». En *Historia de la Universidad de Salamanca 2: Estructuras y flujos*, ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, 160-88. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Alvar Ezquerra, Antonio. 2010. «Los estudios en la Universidad de Alcalá a principios del siglo XVI». En *Historia de la Universidad de Alcalá*, eds. Antonio Alvar Ezquerra y Santiago Aguadé Nieto, 137-50. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- Audinet, Jacques. 1989. «Le modèle “catéchisme”, fonction et fonctionnement». In *Aux Origines du catéchisme en France*, ed. Pierre Colin, 261-71. Paris: Desclée.
- Azcárate Ristori, Isabel. 1993. *El Monasterio de la Enseñanza de Barcelona, 1645-1876*. Barcelona: PPU.

- Baranda, Nieves. 2003-2004. «Mujeres y escritura en el Siglo de Oro: una relación inestable». *Litterae: cuadernos de cultura escrita* 3-4: 61-83.
- Bartolomé, Bernabé. 1993. «Las escuelas de gramática». En *Historia de la Educación en España y América 2: La educación en España moderna (Siglos XVI-XVIII)*, ed. Buenaventura Delgado Criado, 194-216. Madrid: SM/Morata.
- Bartolomé Martínez, Bernabé. 1995a. «Las escuelas de gramática». En *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España 1: Edades Antigua, Media y Moderna*, ed. Bernabé Bartolomé Martínez, 631-43. Madrid: BAC.
- Bartolomé Martínez, Bernabé. 1995b. «Los colegios de jesuitas y la educación de la juventud». En *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España, 1: Edades Antigua, Media y Moderna*, ed. Bernabé Bartolomé Martínez, 644-82. Madrid: BAC.
- Bertrán-Quera, Miguel. 1984. *La pedagogía de los jesuitas en la «Ratio studiorum»*. San Cristóbal: Universidad Católica del Táchira/Caracas: Centro de Estudios Interdisciplinarios/Universidad Católica Andrés Bello/Instituto de Investigaciones Históricas.
- Black, Robert G. 2001. *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools*. Cambridge: Cambridge UP.
- Brockliss, Lawrence. 1999. «Los planes de estudio». En *Historia de la Universidad en Europa 2: Las universidades en la Europa Moderna, 1500-1800*, ed. Hilde de Ridder-Symoens, 605-67. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Carabias Torres, Ana María. 1983. *El Colegio Mayor de Cuenca en el siglo XVI: estudio institucional*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Carabias Torres, Ana María. 1986. *Colegios mayores, centros de poder: los Colegios Mayores de Salamanca durante el siglo XVI*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Carabias Torres, Ana María. 1993. «Los colegios mayores salmantinos». En *Historia de la educación en España y América 2: La educación en la España moderna (siglos XVI-XVIII)*, ed. Buenaventura Delgado Criado, 235-58. Madrid: Fundación Santa María/Morata.
- Chartier, Roger, Dominique Julia y Marie-Madeleine Compère. 1976. *L'Éducation en France du XVIIe au XVIIIe siècle*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.
- Clarke, Andrea. 2002. «Los colegios menores en la Edad Moderna». En *Historia de la Universidad de Salamanca 1: Trayectoria histórica e instituciones vinculadas*, ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, 537-61. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Codina Mir, Gabriel. 1968. *Aux Sources de la pédagogie des Jésuites, le «modus parisiensis»*. Roma: Institutum Historicum.
- Covarrubias, Sebastián de. 2017. *Emblemas morales*, ed. Sandra María Peñasco González. A Coruña: Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Emblemática/Society for Emblem Studies.
- Covarrubias, Sebastián de. 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Pamplona: Universidad de Navarra/Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Dopico, Georgina, y Jacques Lezra. 2001. «Biografía Documental». En Sebastián de Covarrubias, *Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana*, eds. Georgina Dopico y Jacques Lezra, i-cxiv. Madrid: Polifemo.
- Faubell Zapata, Vicente. 1987. *Acción educativa de los escolapios en España 1733-1845*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas/Instituto Universitario «Domingo Lázaro».
- Frijhoff, Willem. 1999a. «Modelos». En *Historia de la Universidad en Europa 2: Las universidades en la Europa Moderna temprana, 1500-1800*, ed. Hilde de Ridder-Symoens, 45-112. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Frijhoff, Willem. 1999b. «Graduación y profesión». En *Historia de la Universidad en Europa 2: Las universidades en la Europa Moderna, 1500-1800*, ed. Hilde de Ridder-Symoens, 379-444. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Fuente, Vicente de la. 1885. *Historia de las universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda e Hija de Fuentenebro.
- Furet, François, y Jacques Ozouf. 1977. *Lire et écrire: L'Alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*. Paris: Minuit.
- García Oro, José. 1992. *La Universidad de Alcalá de Henares en la etapa fundacional, 1458-1578*. Santiago de Compostela: Independencia.
- Gárriz Yagüe, M.^a Rosario. 2001. «Las escuelas de primeras letras en Navarra (1575-1625)». En *Primer Encuentro sobre Historia de la Educación en Navarra*, 69-83. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura.
- Gil Fernández, Luis. 1997. *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Alhambra.
- González Martínez, Rosa María. 1989. «Cátedras y catedráticos». En *Historia de la Universidad de Valladolid*, eds. Jesús María Palomares Ibáñez y Luis Antonio Ribot García, vol. 1, 149-77. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- González Navarro, Ramón. 1984. *Universidad Complutense: constituciones originales cisnerianas*. Alcalá de Henares: Alcalá.
- González Navarro, Ramón. 2008. «Vida cotidiana estudiantil en Alcalá durante la Edad Moderna». En *Vida estudiantil en el antiguo régimen*, eds. Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, 131-92. Salamanca: Centro de Historia Universitaria Alfonso IX.
- González Navarro, Ramón. 2012. «Los colegios menores de gramáticos: san Eugenio, san Isidoro y san Leandro». En *Colegios menores seculares de la Universidad de Alcalá*, ed. Luis Valle Marín, 35-64. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Grendler, Paul F. 1991. *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Infantes, Víctor. 1998. *De las primeras letras: cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Kagan, Richard L. 1981. *Universidad y sociedad en la España moderna*, trad. Luis Toharia Cortés. Madrid: Tecnos.
- Laspalas, Javier. 1993. *La «reinvencción» de la escuela. Cinco estudios sobre la enseñanza elemental durante la Edad Moderna*. Pamplona: Eunsa.
- Laspalas, Javier. 2001. «Las escuelas de primeras letras en Navarra a finales del antiguo régimen (1780-1820)». En *Primer encuentro sobre historia de la educación en Navarra*, 85-98. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura.
- Laspalas, Javier. 2005. «Infancia y castigo durante el siglo XVII: el nacimiento de una pedagogía correctiva». En *La infancia en la historia: espacios y representaciones*, eds. Luis María Naya Garmendia y Paulí Dávila Balsera, vol. 1, 406-15. San Sebastián: Erein.
- Laspalas, Javier. 2013. «Las escuelas de primeras letras en la sociedad española del siglo XVIII: balance y perspectivas de investigación». En *Educación, redes y producción de élites en el siglo XVIII*, eds. José María Imízcoz Beunza y Álvaro Chaparro Sáinz, 17-38. Madrid: Sílex.
- Lebrun, François, Marc Venard y Jean Queniart. 1981. *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France 3: De Gutenberg aux Lumières*. Paris: Nouvelle Librairie de France.
- Martínez Pereira, Ana. 2000. «Educación y primeras letras en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias». En *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica (Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica)*, ed. Víctor Mínguez, vol. 2, 979-1007. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

- Martínez Pereira, Ana. 2006. *Manuales de escritura de los Siglos de Oro: repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Müller, Reiner A. 1996. «Educación y vida estudiantil». En *Historia de la Universidad en Europa 2: Las universidades en la Europa Moderna temprana, 1500-1800*, ed. Hilde de Ridder-Symoens, 347-77. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Nieto González, José Ramón. 2004. «Escuelas mayores, menores y hospital del Estudio, siglos XIII-XX». En *Historia de la Universidad de Salamanca 2: Estructuras y flujos*, ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, 375-456. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pernil Alarcón, Paloma. 1989. *Carlos III y la creación de las escuelas gratuitas en Madrid*. Madrid: UNED.
- Peset, José Luis, y Elena Hernández Sandoica. 1983. *Estudiantes de Alcalá*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento.
- Plimpton, George A. 1916. «The Hornbook and Its Use in America». *Proceedings of the American Antiquarian Society* 26: 264-72.
- Polo Rodríguez, Juan Luis. 2004. «Ceremonias de graduación, siglos XVI-XVIII». En *Historia de la Universidad de Salamanca 2: Estructuras y flujos*, ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, 877-914. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Resines, Luis. 2007. *La catedral de papel: historia de las Cartillas de Valladolid*. Valladolid: Diputación.
- Ridder-Symoens, Hilde de. 1999. «Administración y recursos». En *Historia de la Universidad en Europa 2: Las universidades en la Europa Moderna, 1500-1800*, ed. Hilde de Ridder-Symoens, 159-219. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Rodríguez Cruz, Águeda, y Francisco Javier Alejo Montes. 2004. «La Universidad clásica». En *Historia de la Universidad de Salamanca 2: Estructuras y flujos*, ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, 539-86. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique. 1983. «Pupilajes, gobernaciones y casas de estudiantes en Salamanca (1590-1630)». *Studia Historica* 1: 185-210.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique. 2012. «Diego de Covarrubias en la Universidad salmantina del Renacimiento». En *Diego de Covarrubias y Leyva: el humanista y sus libros*, eds. Inmaculada Pérez Martín y Margarita Becedas González, 69-92. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique. 2018. «Universidad de la Monarquía Católica, 1555-1700». En *La Universidad de Salamanca: ochocientos años*, ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, vol. 1, 97-146. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo/Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ruiz Rodríguez, Ignacio. 2010. «Fuero, juristas y derecho en la Universidad de Alcalá». En *Historia de la Universidad de Alcalá*, eds. Antonio Alvar Ezquerro y Santiago Aguadé Nieto, 592-99. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Sacchini, Francesco. 2016. «Preceptiva para los maestros de las escuelas inferiores de la Compañía de Jesús». En Francesco Sacchini, *Exhortación y Preceptiva para los maestros de las escuelas inferiores de la Compañía de Jesús*, eds. Javier Laspalas y Alejandro Martínez Sobrino, 353-537. Madrid: BAC.
- Sánchez Herrero, José. 1995. «Catequesis y predicación». En *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España 1: Edades Antigua, Media y Moderna*, ed. Bernabé Bartolomé Martínez, 589-611. Madrid: BAC.
- Sántha, György. 1984. *San José de Calasanz: obra pedagógica*. Madrid: BAC.
- Sanz Hermida, Jacobo. 2004. «Vejámenes y gallos en las ceremonias universitarias salmantinas en los siglos de Oro». En *Grados y ceremonias en las universidades hispánicas*, eds. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, 155-73. Salamanca: Centro de Historia Universitaria Alfonso IX.
- Schwinges, Reiner Christoph. 1994. «Educación y vida estudiantil». En *Historia de la Universidad en Europa 1: Las universidades en la Edad Media*, ed. Hilde de Ridder-Symoens, 223-78. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Solano Macías, Carmen, y Agustín Vivas Moreno. 2021. «La enseñanza femenina de primeras letras a finales del siglo XVIII: el caso de Extremadura según el interrogatorio de la Real Audiencia». *Tiempos modernos* 43: 211-28.
- Valero García, Pilar. 1988. *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Valle Martín, Luis, ed. 2012. *Colegios menores seculares de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Vergara Ciordia, Javier. 2003. «Cultura escolar y movilidad docente en las aulas de gramática y latinidad del Colegio de la Anunciación de Pamplona de los PP. Jesuitas en los siglos XVII y XVIII». En *Estudios sobre la Com-*

- pañía de Jesús: los jesuitas y su influencia en la cultura moderna (ss. XVI-XVIII)*, ed. Javier Vergara Ciordia, 59-120. Madrid: UNED.
- Verger, Jacques. 1994. «Esquemas». En *Historia de la Universidad en Europa 1: Las universidades en la Edad Media*, ed. Hilde de Ridder-Symoens, 39-72. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Vilanova Rivas, Mercedes, y Xavier Moreno Julià. 1992. *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1881 a 1981*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Innovación, Documentación y Evaluación.

La materia retórica en el *Tesoro* de Covarrubias

Rhetorical Matter in the Tesoro of Covarrubias

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

Departamento de Filología Hispánica y Clásica
Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades
Universidad de Castilla La Mancha
Av. de los Alfares, 42. Cuenca, 16071
angelluis.lujan@uclm.es
<https://orcid.org/0000-0003-0244-2358>

RECIBIDO: 1 DE NOVIEMBRE DE 2023
ACEPTADO: 18 DE DICIEMBRE DE 2023

Resumen: Debido a su carácter enciclopédico el *Tesoro de la lengua castellana* ofrece una buena muestra del estado de las diversas disciplinas en la época de su redacción. En este trabajo se estudiará de manera sistemática cómo es tratada la materia retórica en la obra de Covarrubias y cómo este tratamiento corresponde a la realidad de esta disciplina a principios del siglo XVII. En este estudio observamos cómo el proceso de poetización de la retórica es patente en la especial atención que Covarrubias dedica a la *elocutio*, y se hace un seguimiento de las fuentes que, aparte de ser las clásicas latinas (principalmente Cicerón y Quintiliano), vienen muchas veces mediadas por la obra de Ambrosio Calepino, como ya habían detectado otros estudiosos.

Palabras clave: Retórica del siglo XVII. Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana*.

Abstract: Due to its encyclopedic nature, the *Tesoro de la lengua castellana* offers a good sample of the state of the various disciplines at the time of its writing. In this paper, we will systematically study how rhetorical matter is dealt with in Covarrubias' work and how this treatment corresponds to the state of the art in the early 17th century. In this study we observe how the process of poetization of rhetoric is evident in the special attention that Covarrubias dedicates to the *elocutio*, and we focus on Covarrubias's sources, in order to show that – apart from being the classic Latin ones (mainly Cicero and Quintilian) – they are often mediated by the work of Ambrosio Calepino, as other scholars had already detected.

Keywords: Rhetoric in the 17th Century. Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana*.

Como señala Rafael Zafra, «[m]ás allá de su inicial propósito lexicográfico y etimológico», el *Tesoro de la lengua castellana* constituye «una de las mejores fuentes para el conocimiento de los saberes, el espíritu y la mentalidad de los hombres de su tiempo» (2006, 98-99). Si aplicamos esta afirmación a la materia retórica recogida en sus páginas, tendremos, en efecto, un buen panorama de lo que ocurría con esta disciplina en tiempos de Covarrubias. Cuando este publica su *Tesoro* en 1611 la retórica no solo había perdido la mayor parte del sentido y funcionalidad con que nació en la Antigüedad, al desaparecer de la esfera pública los discursos judiciales y los debates políticos, sino que ya ni siquiera está en el centro de los debates intelectuales que agitaron el siglo anterior como el del ciceronianismo y el ramismo, y que trajeron consigo la dignificación de las lenguas vernáculas.

La reducción de la retórica a la *elocutio*, esa «retórica restringida» de la que hablaba Genette (1970), suponía el triunfo, precisamente, de la corriente ramista que había desterrado del campo de la elocuencia *inventio* y *dispositio*, como más propias de dialécticos que de rétores (Meerhoff 1986), de lo cual deja constancia Jiménez Patón:

En esto [el número de partes de la retórica] ha habido varias opiniones, y los que menos dijeron, cinco, aunque agora de los modernos no a faltado quien dijese ser cuatro; mas lo cierto es ser dos, porque la invención y la disposición son partes de la dialéctica y no de la retórica. ([1604] 1993, 111)

La proliferación de tratados retóricos en romance de un sesgo claramente poético en el XVII se evidencia a partir de ejemplos como el del propio Jiménez Patón o la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián; aunque ya a finales del siglo XVI empiezan a aparecer retóricas en romance como la de Francisco de Borja (1592), Rodrigo Espinosa de Santayana (1578), Pedro de Guevara (1593), Juan de Guzmán (1589), siendo la más temprana la de Miguel de Salinas (1541) (Garrido y otros 1998).

En general se suele achacar a los jesuitas, con la implantación de su *ratio studiorum*, el golpe de gracia dado a la retórica, su confinamiento a la enseñanza y su reducción a la *elocutio* (prácticamente a las figuras). Lo hace Antonio Martí, que considera a la orden ignaciana un grupo aparte y coherente porque «poseen una visión de la retórica muy semejante, constituyendo con ello una escuela de pensamiento» (1972, 234); pero Rico Verdú constata que la decadencia de la retórica en el siglo XVII era el punto de llegada de un pro-

ceso que venía del siglo anterior y no se podía achacar en exclusiva a la orden de san Ignacio, que solo confirma una tendencia:

[Los estudios retóricos] ya se encontraban muertos cuando la Compañía se incorpora a la enseñanza. Lo que hicieron fue acentuar su falta de vida al institucionalizar una retórica que ya se hallaba en decadencia y reducir a unas definiciones y normas sin vida, propias únicamente para que los alumnos las aprendiesen de memoria iniciando una corriente de resúmenes en los cuales lo único que, en definitiva, parecía interesarles era la enumeración de figuras mediante listas interminables. (1973, 61)

Javier García Rodríguez suscribe las observaciones de Rico Verdú, y añade un nuevo factor que coadyuva a esa fosilización de la retórica, el advenimiento del espíritu barroco (2002, 259), que ya Antonio Martí había puesto sobre la mesa, lo que desemboca en la poetización de la retórica a que ya hemos aludido:

El problema de la retórica en este siglo se centrará en el conceptismo. Aunque este movimiento afectó propiamente a los predicadores, sin embargo los preceptistas de la predicación y retóricos en general tomaron enseguida parte en la controversia. En general, el estudio de la retórica y el número de obras que se publicaron sobre el tema, había disminuido mucho respecto del siglo anterior. Esta disciplina se encontraba ya en decadencia, y el espíritu del barroco favoreció este proceso. Por otra parte, en algunas de las obras se llegó a una mayor penetración en el análisis del fenómeno de la creación literaria. (1972, 234)

La retórica durante el siglo XVII ha quedado, pues, reducida a dos finalidades prácticas:

la clase y el púlpito. De manera que, o bien se trata de manuales para la enseñanza, o bien de tratados para la predicación. Dos finalidades prácticas que quedaron mayoritariamente al cargo de religiosos: por la enseñanza de la retórica en colegios jesuíticos en el primer caso y por razones obvias en el segundo. (López Bueno 2010, 53-54)

Jaime Galbarro ha resumido perfectamente esta situación compendiada en cinco aspectos:

el auge del castellano como lengua para escribir estos tratados, el predominio de las artes de predicación, la hegemonía de la *elocutio*, un acercamiento al canon de autores en castellano, y los modelos teóricos que fun-

damentan estas retóricas, es decir, los inicios de la constitución de una historiografía retórica propia. (2010, 73-74)

Vamos a comprobar cómo este diagnóstico de la situación a principios del XVII tiene su reflejo fiel en el *Tesoro* de Covarrubias, lo que viene a reforzar la idea de que se trata realmente de un convincente muestrario de las prácticas lingüísticas y sociales de su época.

DEFINICIÓN Y PARTES DE LA RETÓRICA

Si partimos de los conceptos generales vemos, por sus correspondientes definiciones, que «Retórica», «Elocuencia» y «Oratoria» son prácticamente sinónimos para Covarrubias, y han quedado reducidos a la parte elocutiva, desapareciendo toda referencia a la persuasión, que constituía el fundamento de la retórica clásica. De hecho, si buscamos la entrada *PERSUADIR* solo leemos: «Del latino *persuadere*. Persuasión»; aunque queda memoria de la antigua finalidad de la retórica en la entrada *CADENA*:

A Hércules Gálico pintan con unas cadenas que le salen de la boca y están asidas de las orejas de muchos hombres, no tirantes sino flojas, en señal de que con su elocuencia atraía las gentes y los encadenaba con la razón, según lo pinta Luciano, *in Hercule Gallico*, y hace dello un emblema Alciato con el título «*Eloquentia fortitudine praestantior*», y empieza «*Ar-cum laeva tenet*».¹

Atisbamos una referencia a los modos de persuasión en la entrada *FRIGIA*, a propósito de la «ramera de Atenas» de ese nombre, cuya espléndida desnudez movió más los ánimos de los jueces que toda la elocuencia desplegada por Hipérides, su defensor. La fuente, como indica el propio Covarrubias, es Quintiliano (*Instit. orat.* 2.15.9; 10.5.2), aunque este daba a la protagonista de la anécdota el nombre de Friné.

A pesar de que, en apariencia, Covarrubias hace una distinción entre el arte/técnica y la práctica, reservando el término «retórica» para la práctica («modo de hablar») y el de «elocuencia» para el arte o técnica, comprobamos enseguida que tal distinción no es válida. En la sección latina de la en-

1. Cito la obra de Covarrubias, tanto el *Tesoro* propiamente dicho como su *Suplemento*, por la edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra: Covarrubias Horozco 2006. Los términos que correspondan a entradas del *Tesoro* según esta edición aparecerán en versalitas.

trada RETÓRICA encontramos la definición ciceroniana: «*Civilis quaedam ratio est, quae multis et magnis ex rebus constat; eius quaedam magna et ampla pars est artificiosa eloquentia, quam rhetoricam vocant*» (*De inventione* I, 5), donde parece que se apunta a la *eloquentia* como habilidad natural para hablar, opuesta a la *artificiosa eloquentia* que sería la *rethorica*. Pero hay que decir que esto ocurre solo por fidelidad a la fuente, del mismo modo que se mantiene la ciceroniana *civilis ratio* para una disciplina que ya ha dejado de ser operante en el ámbito civil.

De hecho, cuando consultamos la definición de ELOCUENCIA queda claro que se trata de una «ciencia o arte»:

Es una ciencia o arte, con la cual se habla elegantemente con mucha abundancia y propiedad de palabras, con mucho artificio y colores retóricos. *Elocuente*, lat. *eloquens* (*nomen ex participio, a verbo eloquor*), *qui in dicendi ratione perfectus est*.

Estas vacilaciones son normales porque, como he apuntado, los términos son prácticamente sinónimos. Pero lo que más me interesa de esta definición es que constata la reducción de la retórica a su parte elocutiva toda vez que solo se destacan aquí las *virtutes elocutionis*: el *ornatus* (elegancia, artificio y colores), la *proprietas*, y, de los dos tipos de *copia*, solo la de palabras (*copia verborum*), dejando fuera la *copia rerum*. En cuanto a «oratoria», el otro sinónimo, queda caracterizada solo como técnica: «Oratoria, el arte de hacerlas [las pláticas]» (ORAR).

Igualmente, cuando trata Covarrubias otro de los tópicos que aparecen en los manuales clásicos sobre el origen de la retórica, atribuido a Orfeo, vemos que se fija solo en la parte del estilo o la elocución:

El atraer a sí Orfeo con la música las piedras, los árboles, los animales, es darnos a entender la fuerza de la música, aunque para mí, yo entiendo que atraía los hombres rústicos con la suavidad de la elocuencia. (VIGÜELA)²

En coherencia con esto, aunque Covarrubias hace mención de los tres géneros retóricos clásicos en la entrada QUIMERA, cuyas tres cabezas corresponden «a las tres partes de la retórica: judicial, demostrativa y deliberativa» y aduce como

2. La fuente es Quintiliano: «Orpheus et Linus: quorum utrumque dis genitum, alterum vero, quia rudes quoque atque agrestes animos admiratione mulceret, non feras modo sed saxa etiam silvasque duxisse posteritatis memoriae traditum est» (*Instit. orat.* 1.10.9). Sobre este tópico puede verse López-Peláez Casellas 2008.

fueron los comentarios del Brocense a los emblemas de Alciato,³ después solo presta atención explícita al género demostrativo. En la entrada DEMOSTRAR encontramos la acepción hoy habitual, seguida del tecnicismo retórico: «Demonstración, *demonstratio*, est *argumentum firmissimum, per se rei dubiae faciens fidem, et apud rectores* [sic], *causae genus, quod in laude, vel vituperio versatur*».

Es lógico que en una retórica que ha perdido la capacidad de intervenir en el espacio público y que ha quedado como arte de hacer discursos adornados, el único género que merezca consideración específica sea el demostrativo, que, en efecto, en la retórica clásica se ocupaba de la alabanza y el vituperio, y en el que se incluía de manera sintomática la literatura, con el proceso de poetización de la retórica o de retorización de la poética.

No encontramos, por tanto, entrada para el género judicial, y solo se hace mención de él dentro de la entrada DECLAMAR, y meramente como ejercicio o simulación: «Es recitar oraciones, acusando o defendiendo, como en juicio, no de veras, sino hechas sobre caso fingido, para ejercicio».⁴

Para el género deliberativo se produce una reinterpretación acorde, de nuevo, con la práctica de la época, pues aunque en la entrada DELIBERAR encontramos la acepción común hoy, y no la técnica retórica, sin embargo, en HOMILÍA leemos:

Es nombre griego ὁμιλία, *actio versandi in coetu hominum, congressus, conversatio, consuetudo*; de manera que homilía no es otra cosa que una plática o oración y razonamiento que se tiene en la junta y concurrencia de gentes congregadas para consultar y tratar alguna cosa; pero comúnmente llamamos homilías los sermones, las oraciones y exhortaciones que se hacen al pueblo cristiano.

Comprobamos aquí cómo el género deliberativo, a partir de su etimología griega, se ha reconducido para cubrir la única función pública de la retórica en el momento, la predicación en el templo.

En cuanto al discurso en sí, que es el objeto de estas prácticas, Covarrubias mantiene el término latino *oratio*, aunque, evidentemente, la acepción romance de *orar* y *oratio* han desplazado a sus originales latinos:

3. En efecto, El Brocense trae la autoridad de los comentaristas de Hesiodo: «Hesiodi tamen interpretes in Theogonia, Chimaeram sensu allegorico tres exponunt Rhetoricae partes, *Dicanicam* seu iudicalem, *Panegyricam*, seu demonstrativam, *Symbuleuticam*, seu deliberativam» (1573, 69). Se puede ver a este respecto Mañas Núñez 2008.

4. Solo atiende Covarrubias a otro de los ejercicios, de los establecidos por Aftonio en sus *Progimnasmata*, en la entrada CRÍA.

Oración, lat. *oratio, omnis locutio*, comúnmente lo tomamos por las deprecaciones que hacemos a Dios, y ultra desto por las pláticas que se hacen en público. **Orador**, el que hace estas pláticas. (ORAR)

Encontramos el término «declamación» aplicado al discurso, en la entrada CLAMAR; pero curiosamente, para Covarrubias el vocablo que cubre mejor el tipo de discurso adornado y artificioso que correspondería al modelo vigente de retórica del ornato lo encontramos en la entrada ARENGA:

Vulgarmente vale razonamiento artificioso y compuesto; díjose de la voz toscana *aringo*, que significa púlpito y lugar alto desde el cual se hacen los razonamientos y parlamentos; y así *rengare* vale en la lengua toscana orar y *rengatore* el orador. No embargante esto, trae su origen del griego, y está corrompido de *agrenga, a nomine ἀγορή, ης, agore, es, contio, vel a verbo ἀγοράομαι, contionor, arengar.*

Son significativas también a este respecto las indicaciones sobre los lugares donde tiene lugar el discurso. En la entrada ARENA leemos: «Los latinos llaman arena el campo o lugar donde se hacían los juegos gladiatorios, y por alusión las plazas forenses donde se ventilaban las causas, y los retóricos las aulas donde tenían sus declamaciones y disputas». Nótese cómo Covarrubias desvincula, situándolos en dos espacios diferentes, las causas judiciales y las simples declamaciones y disputas retóricas. Igualmente, en la entrada ATENEO se nos dice: «Tómase algunas veces por el gimnasio público adonde se juntaban todos los hombres estudiosos y amigos de letras para oír recitar a los poetas, declamar a los retóricos, disputar a los filósofos y a los profesores de las demás facultades», donde la retórica se coloca al lado de prácticas discursivas como la poesía y los debates académicos, fuera del ámbito civil.

En consecuencia, de los tipos de discurso producidos por los distintos géneros, Covarrubias solo tiene entradas para los que corresponden al género deliberativo:

PANEGÍRICO. Es un razonamiento hecho en alguna celebridad, *modo oratorio*, donde concurre mucha gente en fiesta de algún santo que celebra la Iglesia, o en coronación o honras de algún rey y, *largo modo*, en honra de algún señor particular o persona singular en vida y ejemplo. Díjose del nombre griego *πανήγυρις, panegyris*, que vale ayuntamiento de gente o convento público, compuesto de *πᾶν, omne, et ἀγείρειν, agirin, congregare.*

Queda claro de aquí que el género demostrativo invade las competencias del ensamblario. Con respecto a ENCOMIO, Covarrubias es más escueto: «La oración que se hace en alabanza de alguno». Significativo es que reserve dos entradas para un mismo tipo de discurso, lo que se explica por ser el eminentemente retórico en la época.

Por lo que respecta a las cinco fases clásicas de elaboración del discurso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio*, solo se dedican entradas a las dos últimas. No obstante, la fase elocutiva, aunque no aparece específicamente definida, tendrá un desarrollo amplio en el *Tesoro*, como veremos. De las fases de invención y disposición se recogen las acepciones actuales, de manera que ni siquiera queda ya rastro en Covarrubias de la polémica que llenó parte del siglo anterior, con la consideración de la *inventio* y la *dispositio* como componentes de la dialéctica para desgajarlas de la retórica.

Encontramos la acepción retórica de «pronunciación» en la entrada PRONUNCIAR: «la expresión de las palabras, cosa de mucha importancia al orador», aunque hay cierto grado de restricción, porque la expresión de las palabras se refiere solo a la parte verbal, mientras que la *actio* y *pronuntiatio* en la retórica clásica incluían también toda la parte kinésica y el lenguaje corporal.

Sí tiene un desarrollo mayor la fase de memoria, pues ya desde el Renacimiento este procedimiento vinculado al arte de la palabra desde la época clásica se había desarrollado como fundamento de otras artes y ciencias, hasta crear su propia disciplina: la mnemotecnia, que rayaba en ocasiones el ámbito del ocultismo, según ha estudiado Yates (2005). De hecho, en la entrada MEMORIA prima todavía el tecnicismo retórico, con la definición del *De inventione* de Cicerón (I, 9) («est firma animi rerum et verborum dispositionis perceptio») sobre el más extendido y vulgar, que viene a continuación: *recordatio*. Ello se debe a que en el ámbito de la retórica es donde se desarrolla el *ars memoriae*, que considera que esta capacidad consiste en situar los elementos que se deben recordar (tanto palabras como conceptos) en lugares prefijados, de manera que estén siempre disponibles. Esta teoría la recoge Covarrubias, pero no en la entrada MEMORIA, sino en DECORAR, donde alude, sin desarrollarla, a la teoría de los lugares: «aquello que ha de decorar, lo cual adorna y purifica, y lo distribuye por sus lugares, según el arte memorativa, con que harta y satisface la memoria». Por error atribuye Covarrubias, en el *Suplemento*, la invención de esta técnica a «Menodoro filósofo», pero allí mismo damos con su corrección en una entrada añadida:

METRODORO. Filósofo chío. Tuvo opiniones extravagantes, refiérales Eusebio, lib. 17, cap. 14. *De praeparatione Evangelica*. Hubo otro Metrodoro Médico que halló el arte de memoria del cual hace mención Plinio, libro séptimo, cap. 24.

Este Metrodoro aparece citado en *De oratore*, con relación a los lugares de la memoria, de donde probablemente lo toma Quintiliano (*Instit. orat.* 11.2.22), pero ambos dan como inventor de esta técnica al poeta Simónides, que tras el hundimiento del techo de un banquete al que asistía, y del que se ausentó un momento, fue capaz de recordar quién era cada uno de los comensales por el lugar que ocupaba en la mesa. Plinio (*Historia naturalis* 7.89) corrobora esta autoría: «ars postremo eius rei facta et inventa est a Simonide melico, consummata a Metrodoro Scepsio», por lo que Covarrubias, o su fuente, leen mal y atribuyen a Metrodoro el invento de una técnica que él solo había mejorado.

En lo que atañe a las partes de las que consta el discurso, que tradicionalmente se consideraban dentro de la *dispositio*, Covarrubias solo recoge las partes extremas, principio y final, a las que dedica varias entradas, porque son las más específicas del tipo de discurso en que piensa, pues tanto la *narratio* como la *argumentatio* habían pasado a ser parte de otras disciplinas: la *narratio* se había especializado en la narración literaria e histórica y la argumentación formaba parte de la dialéctica.

Para el inicio del discurso encontramos nada más y nada menos que cuatro entradas, cuyos matices nos interesan. PROEMIO es la que tiene una definición más escueta: «El principio del razonamiento». Sin embargo, en PRÓLOGO explica Covarrubias las funciones de esta parte del discurso, según estaban codificadas en la retórica clásica:

La prefación o introducción del libro, para dar claridad de su argumento. En las comedias acostumbraban hacer prólogos para el mismo fin y para captar la benevolencia y atención del auditorio.

Aunque vemos que el prólogo ha quedado circunscrito al ámbito de libros y comedias (síntoma claro de la poetización de la retórica), sin embargo, las funciones de exposición breve del tema y *captatio benevolentiae* están presentes aquí, y se repiten en dos entradas más, que curiosamente tienen que ver con la comparación con el juego, y que se hacen eco del sentido de la etimología latina *praeludio*. En la entrada LEVADA, después de explicar que se trata de un término propio de la esgrima (una especie de calentamiento), continúa: «y de

aquí se tomó en el juego literario llamar preludios algunas razones que previenen a lo esencial de la oración y acto público», y trae a colación la cita de Cicerón en que precisamente se compara esta práctica de calentamiento con la introducción del discurso (*De oratore* II, 78). Su sinónimo «floreo» tiene una definición similar: «el preludio que hacen con las espadas los esgrimidores antes de acometer a herir el uno al otro, o cuando dejan las espadas, que llaman asentar. De aquí llaman floreo la abundancia de palabras en el orador, cuando no aprietan y tan solo atiende a tener benévolo y atentos los oyentes» (FLOR).

Tenemos, pues, en estas tres entradas todas las virtudes del exordio: *attentum, docilem et benevolum parare*, y una muestra de que Covarrubias está pensando más en la retórica sagrada que forense, pues en la entrada INVOCAR, acción que es propia de las *artes praedicandi* y no tiene apenas desarrollo en la retórica clásica, leemos: «invocación, el auxilio que se pide antes de empezar la obra, usado de oradores y poetas»; cosa que también hace patente la entrada TEMA que es por antonomasia «[e]l sujeto o propósito que uno toma para discurrir sobre él, como el tema del sermón».⁵

Para la parte conclusiva, Covarrubias reserva dos entradas: «Conclusión, el fin del negocio o de la oración, la suma y sustancia de lo que ha precedido y se ha ventilado y discurrido sobre ello», y más extensamente:

EPÍLOGO. Ἐπίλογος, *epilogus, peroratio, conclusio, postrema orationis pars*. La conclusión del razonamiento repitiendo o recapitulando lo dicho con razones sucintas para refrescar la memoria de los oyentes y tener buen fin y deo en la oración. Si esto no se hace con gala y destreza suele causar mucho fastidio. Vale tanto como razonamiento abreviado. Epilogar, resumir, por otro nombre se dice ἀνακεφαλαίωσις, *id est, recapitulatio*.

En ambas entradas, prácticamente idénticas, recoge el *Tesoro* una de las principales funciones de la *peroratio*: la *recapitulatio*, esto es el resumen conclusivo de lo que se ha dicho. La otra parte constitutiva del cierre, *affectus*, o movimiento de las emociones, que no se contempla aquí, tiene su entrada propia, aunque más como un rasgo general del orador que como una parte específica del discurso.

5. Véase el estudio clásico de Charland a este respecto: «Les autorités, ajoute-il, prescrivent d'invoquer le secours divin au début du sermon, sans toutefois déterminer si cette invocation doit se faire avant ou après du thème» (1936, 126).

AFFECTO. *Latine affectus, us*, propiamente es pasión del ánimo, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a venganza, a tristeza y alegría; cosa importante y necesaria en el orador.

En la entrada HIPÓCRITA encontramos señalado el movimiento de afectos como propio de actores y oradores, con la derivación de la retórica hacia la ficción literaria: «propiamente significa el representante, porque finge muchos afectos, ya llorando, ya riendo, por consistir en aquello la acción y lo mismo se considera en el orador».

En cuanto a las demás partes del discurso, podemos encontrar referencia a una de las virtudes de la *narratio*, la *brevitas*, en la entrada HUEVO, con el mismo ejemplo que aparece en todas las retóricas, y que está tomado de Horacio (*Ars poetica* 147):

Un refrán latino, tomado de los griegos, dice: «*Ab ovo usque ad mala*», cuando algún recitante prolijo y poco retórico refiere alguna cosa de muy atrás, y sin mudar tiempo; como el otro ruin poeta, que queriendo contar la destrucción de Troya empezó desde el güevo de do salió Elena, y lo prosiguió hasta la manzana de la discordia, que Paris juzgó deberse a Venus.

En cuanto a la *argumentatio*, que constituía la médula del discurso retórico, donde se exponían las pruebas y se desarrollaban los argumentos, apenas encontramos rastro en el *Tesoro*. En la entrada ARGÜIR leemos:

Argumento, la cuestión o contrario que le pone, o el que uno hace para probar su intento, porque, como dice Quintiliano: «*Argumentum est ratio, probationem praestans, qua colligitur aliud per aliud et quae, quod est dubium, per id quo dubium non est confirmat*».

La cita de Quintiliano (*Instit. orat.* 5.10.11) nos recuerda que se trata todavía de un tecnicismo retórico, aunque Covarrubias ya le da un sentido más general. Y aunque en la entrada LUGAR no hay ninguna referencia a los lugares argumentativos o *topoi*, sin embargo queda alguna huella en entradas como PAZ, donde escribe: «Es lugar común en el cual los oradores se extienden contando los bienes que se siguen della y los males de la guerra su contraria», y lo mismo pasa con ENVIDIA, IRA, VEJEZ y VIRGINIDAD, pero ya vemos que no se trata de los lugares comunes retóricos o dialécticos sino de temas ampliamente tratados por los autores.

LA *ELOCUTIO* Y EL ESTILO

Como he adelantado, de las fases de elaboración del discurso, la que tiene un desarrollo más extenso es la *elocutio*, como corresponde a una retórica que ha quedado reducida a la parte de elaboración estilística y ha perdido su poder de persuasión. No se trata evidentemente de un tratamiento sistemático, al ser el *Tesoro* una enciclopedia, y por eso es interesante comprobar qué partes de la *elocutio* se recogen y cómo.

De las *virtutes elocutionis* que contempla la retórica tradicional: corrección lingüística (*latine*), claridad (*plane*), adorno (*ornatus*) y propiedad (*apte*) (Cicerón, *De oratore* III, 37; Quint. 8, pr. 31), la que aparece de manera más destacada en Covarrubias es el *ornatus*:

Vale ataviar, enriquecer con joyas, engalanar alguna cosa para que tenga ostentación y buen parecer. Los pintores adornan la tabla de una figura con variedad de arquitectura, árboles, ríos, montes en los lejos y nubes y aves en el aire. Lo mismo se dice de la oración cuando se enriquece de figuras y colores retóricos. Adornado y adorno, de *ad* y *orno*, *ornas*. (ADORNAR)

De acuerdo con la tradición clásica, el grueso del *ornatus* lo forman las figuras. Covarrubias entiende por «figura» lo siguiente:

Figuras, cerca de los gramáticos y retóricos son ciertos modos y términos de hablar extraordinarios, y fuera del común uso. Quintiliano, lib. 9, cap. 1: «*Figura est conformatio quaedam orationis remota a communi et primum se offerente ratione*».

Como vemos, la fuente es Quintiliano y de las posibles definiciones del término toma la característica del desvío, frente a la otra posible definición como forma. De la distinción entre «figura» y «tropo» que hace Quintiliano ya no queda rastro y la única que Covarrubias considera tropo puro es la METÁFORA, con el mismo ejemplo que Quintiliano (*Instit. orat.* 8.6.4):

Metáphora. *Graece* μεταφορά, *lat. translatio*, es un tropo con el cual sinificamos alguna cosa con palabras impropias, por alguna semejanza, como dar riendas a la nave, Virgil., 6 *Aeneid.*: «*Classique immittit habenas*», tomada la semejanza del caballo.

En la definición de METONIMIA se hace patente la confusión entre figura y tropo:

Μετωνυμία, es una figura o tropo que usan los retóricos, *cum causa pro effectu, subiectum pro adiuncto, aut continens pro contento ponitur*; como decir: «Comiéronse la olla», comiéronse lo que tenía dentro.

Metáfora y metonimia sirven, además de para adornar, para explicar la etimología de las palabras, pues la misma acepción de «olla» que se aduce aquí como ejemplo aparece explicada por metonimia en la entrada OLLA, y es ejemplo que encontramos en Jiménez Patón (1993, 139), concomitancia que ya señaló Abraham Madroñal (2009, 62). Esto es importante, porque la instrumentalización de las figuras como desveladoras de etimologías resulta acorde con la manera de entender el *Tesoro* y la labor principal que pretende Covarrubias con su redacción, como ya se ha dicho en abundancia y como constata la «Carta» del licenciado Navarro que precede al texto: «Pero lo que es más de estimar, y de más rara utilidad, es que dará v. m. con él noticia a los españoles de su propio lenguaje, porque es imposible que se tenga cumplida de ninguno sin el conocimiento de las etimologías» (Covarrubias 2006, 6).⁶ Aunque aquí se señalan la metonimia y la metáfora como principales procedimientos de derivación de significados a partir de la significación originaria, sin embargo la principal fuente de etimologías en Covarrubias es la onomatopeya; mediante ella explica la etimología de la mayor parte de las palabras que tienen que ver con sonidos y objetos que producen sonidos: campana, cencerro, crujir, escopeta, estallido, estampida, estampido, estruendo, grita, lombarda, matraca, murmullo, rechinar, retinte, rezongar, rifa, roncar, sollozar, tafetán, tamborino, tamboril y zamparse. Incluso extiende el imperio de la onomatopeya a términos que nada tienen de sonoro, como el «tafetán» simplemente por el ruido que produce al moverse el que lleva esa tela.

Junto a la metáfora, la metonimia y la onomatopeya, Quintiliano considera tropos la alegoría, la hipérbole y la ironía, que en Covarrubias ya son tratados como figuras de carácter no trópico. La ironía, que Covarrubias define así:

6. «En estas palabras se encierran varios puntos de vista fundamentales de Covarrubias: desde el motivo por el que se embarca en el *Tesoro* (en cada etimología está encerrado el ser de la cosa) hasta su preferencia por el hebreo (fuente y principio de todas las lenguas y heredero de algunas dicciones de la lengua original); desde su atención a la enciclopedia (si la etimología encierra el ser de la cosa, el conocimiento de la cosa será camino necesario para indagar la etimología) hasta su atención a la onomatopeya (ya que la etimología toma su nombre de alguna cualidad de la cosa)» (Gutiérrez Cuadrado/Vidal 2011, 436). Véase también Galván (2024) para una perspectiva semiológica de esta cuestión.

[n]ombre griego εἰρωνεία, es una figura de retórica, cuando diciendo una cosa, en el sonido o tonecillo que la decimos y en los meneos, se echa de ver que sentimos al revés de lo que pronunciamos por la boca, εἶρων, ωνος, vale *dissimulator in oratione, qui aliter loquitur ac sentit*

sirve a nuestro autor igualmente para explicar el origen de algunas palabras como CARÓN: «Púdose decir *Charon* por la figura antífrasis, *gratiosus id est sine gratia*»; o CHARCO: «algunas veces, por la figura *antitheton* decimos **haber pasado el charco**, entendiendo por la mar». En cuanto a la hipérbole no hay nada interesante que destacar, pero sí en la alegoría, donde vemos que el ejemplo está tomado de Calepino (1549):

ALEGORÍA. Es una figura, cerca de los retóricos, cuando las palabras que decimos sinifican una cosa y la intención con que las pronunciamos otra; y consta de muchas metáforas juntas; *graece ἀλληγορία, allegoria, quasi ἄλλη ἀγορία, alia appellatio, vel significatio, inversio quoties aliud sensu, aliud verbis intelligitur; nascitur enim haec figura ex multis concinnatis metaphoris qualis est illa apud Virgilium, aegloga 3: «Claudite iam rivos pueri, sat prata biberunt»; id est, desinite iam plura canere, quia satis audivimus.*⁷

Que Calepino se usa como fuente no solo de ejemplos sino también de definiciones se ve claramente en la entrada SINÓNOMOS:

Son dos nombres o verbos que sinifican una misma cosa, con alguna diferencia de más o menos, en cuyo uso se comete la figura dicha sinonimia que vale *nominis communitio, hac utimur quoties uno verbo non satis videtur dignitatem, aut magnitudinem rei demonstrare ideoque in eiusdem significatione plura conferuntur ut prostravit, affigit, perculit. Graece συνώνυμα, quae sub diversis vocibus idem significant ut ensis, mucro, gladius.*

Que está tomada al pide de la letra de Calepino (1520):

Synonyma. Dicuntur quae sub diversis vocibus idem significant, ut ensis, mucro, gladius. Eadem dicuntur Polyonyma. Verum aliter traditum est in

7. Margherita Morreale detecta esta dependencia (1989, 330), y explicita: «La *alegoría* o *inversio* la ilustra por Quintiliano, citado en latín con el Calepino, y con la misma cita canónica, B 3.111 “Claudite iam rivos, pueri, sat prata biberunt” (cuya explicación coincide aproximadamente con las últimas palabras de la glosa de Servio: “i.e., desinite iam plura canere, quia satis audivimus”); lo mismo sucede para la *metáphora*, lat. *Translatio*, cuya explicación aparece esta vez en español, con la misma cita que Calepino, E 6.1 “Classique immitit habenas” (con la glosa: “tomado a la semejança del cavallo”)» (1988, 246).

dictione. Homonyma. Est & synonyma figura, quae communio nominis interpretatur. Utimur autem eo genere eloquutionis, quoties uno verbo nos satis videmur dignitatem, aut magnitudinem rei demonstrare. Ideoque in eandam significationem plura conferuntur: ut si dicamus, Prostravit, afflixit, perculit.

Manuel Alvar Ezquerro ha puesto de manifiesto, siguiendo el trabajo de Brigitte Lépinette, la dependencia de gran parte del *Tesoro* del *Diccionario* de Calepino:

Pero Covarrubias no sólo se inspira en la forma de presentar los materiales de Calepino, sino que busca en él palabras para tomar definiciones y comentarios, especialmente los de carácter culto y, sobre todo, con mucha mayor frecuencia de lo que cabría suponer, las citas de autores clásicos. Tanto es así que Brigitte Lépinette llega a sospechar que todas las citas clásicas que aparecen en el *Tesoro* provienen del diccionario de Calepino. (2011, 37-38)

En cuanto a las figuras propiamente dichas, las que trata Covarrubias son estas: *apodo*, *apóstrofe*, *diaéresis*, *dialogismo*, *dinosis*, *metanea*, *parábola*, *prosopopeya*, *anagogía*, *eclipse*, *énfasi* y *sinónomos*, que acabamos de tratar. Sin ánimo de agotar todas vamos a ver lo principal de la lista para extraer algunas conclusiones.

En la entrada APODO Covarrubias recoge dos figuras distintas: la que refiere a la comparación, que respondería a lo que hoy entendemos por «apodo» y la antapódosis (o paralelismo). La fuente aquí es Quintiliano, que, al hablar de las comparaciones, hace mención de un tipo de comparación acompañada de paralelismo (antapódosis o *redditio contraria*) (*Instit. orat.* 8.3.77-79). El ejemplo virgiliano, sin embargo, no está tomado de Quintiliano sino de Calepino (1549) en la entrada «apódosis».

Igualmente, en la entrada ÉNFASI utiliza, para traducir el término griego, las mismas expresiones latinas que Calepino (1549): «Expressio, significatio, demonstratio». En cuanto a DIAÉRESIS, la *distributio* de los latinos,⁸ Covarrubias parece tener como fuente el Pseudo Ruffino, pues aduce el mismo ejemplo virgiliano (Lausberg 1980, § 675).

En dos ocasiones denomina Covarrubias «figuras» procedimientos del discurso que solo lo son en un sentido amplio. Se trata de la DINOSIS, donde se confunde un argumento de la *peroratio* con una figura (Lausberg 1980,

8. «En el caso de *diéresis*, no opta por el significado prosódico (de hiato entre vocales), sino por el de la distribución “de alguna cosa por partes” (*distributio* es su nombre latino)» (Morreale 1988, 246).

§ 438), quizá por influencia de Quintiliano, que habla de ella en dos lugares: *Instit. orat.* 8.3.88 y 9.2.104; y la ANAGOGÍA, uno de los cuatro sentidos y modos de exponer la Escritura Sagrada, y donde detectamos de nuevo como fuente a Calepino (1549): «latine recessus dicitur subtilis: sive excelsa aut superior intelligentia», que Covarrubias traduce como «entre otras sinificaciones es un remontamiento sutil o una excelsa e superior inteligencia».

También de Calepino (1549) toma la asimilación de *metanoia* (la *correctio* latina) y *paenitentia*, pero usa el término METANEA, que aparece en Mal Lara: «Y visto que hablava generalmente, limita la sentencia haziendo una figura muy usada de los rethóricos, que se llama en griego *metanea* y en latín *correctio*, según lo dice Rutilio Lupo en sus *Figuras*» (2013, 638). De Calepino (1549) es igualmente la definición de PARÁBOLA: «similitudo [...] quod significat comparare: quasi rerum dissimilium comparatio». Y, por último, la elipsis, que Covarrubias trata bajo el lema ECLIPSE, está considerada más como defecto del discurso, según hace san Isidoro (*Etimologías* 1.34.10), que como figura.

Las conclusiones que podemos extraer de esta limitada lista de figuras son las siguientes. En primer lugar, no apreciamos ningún orden o lógica que explique la preferencia de estas figuras sobre otras, teniendo además en cuenta que la mayor parte de ellas son figuras de pensamiento, y que tienen aplicación al discurso general, es decir, pertenecen a la gramática del discurso, más que a figuras del ornato, como se declara en APÓSTROFE («es figura de retórica y también de gramática»), lo que es índice de una gramaticalización de la disciplina para uso de las aulas. Otra curiosidad que podemos detectar es la preferencia de Covarrubias por la denominación griega frente a la latina o castellana. Esta tendencia puede explicarse por el afán de retrotraer las etimologías lo más lejos posible, por más que se acaba disculpando por esta práctica: «Estos vocablos peregrinos me necesitan a explicar los demasiado curiosos y afectados, que los han introducido en nuestra lengua; y así no me pongan a mí culpa si los injiero con los demás que propiamente son castellanos» (ENCOMIO). Y desde luego, encontramos que la mayor parte de las explicaciones y ejemplos de las figuras están tomados de Calepino y que Covarrubias maneja al menos dos ediciones del famoso *Diccionario*.⁹

9. He manejado las dos ediciones que aparecen referenciadas en la bibliografía, lo que no significa que sean esas exactamente las que usó Covarrubias, debido a la exuberancia editorial del *Diccionario*. Lo que sí parece claro es que la mayoría de los traslados se realizan de la edición que Basilea (1549) o una similar, excepto la de SINÓNOMOS, que no he podido encontrar ahí y sí en el Calepino veneciano de 1520. Sobre las múltiples ediciones de la obra puede verse Lazcano González (2014).

No olvida tampoco Covarrubias los defectos del discurso o los vicios de la elocución codificados por los clásicos, y así encontramos entradas para *BATOLOGÍA*, que toma del *Lexicon iuridicum* de Simon Schard (1582, 309) y *SOLECISMO*, donde da como fuente la vida de Solón de Diógenes Laercio.¹⁰ En ambos casos creo que a Covarrubias le interesan estos términos porque puede explicar ampliamente su etimología. Por otra parte, la «oración afectada» (*AFFECTAR*) puede corresponder a la *mala adfectatio* de que da cuenta Quintiliano (*Instit. orat.* 8.3.56). Y añade Covarrubias su propia aportación romance a los defectos del discurso: «Al hombre de mala condición llamamos escabroso, y la oración que no es corriente y suave, escabrosa, etc.» (*ESCABROSO*). También «[l]a oración que en sí es floja y no tiene razones que puedan persuadir o mover, decimos no tener niervos» (*NERVIO O NIERVO*) se encuentra en las *Anotaciones* de Herrera como defecto del discurso (Luján Atienza 2000, 369).

En cuanto a la *imitatio*, un debate que se sitúa entre la poética y la retórica en el siglo XVI y que tiene que ver con la controversia del ciceronianismo, Covarrubias ya da como sentado el tópico de la abeja, emblema de la elocuencia, que supone la imitación compuesta: «Es la abeja símbolo del curioso y diligente, que cogiendo de uno y otro autor las sentencias notables, como el abeja coge las flores de diferentes plantas, hace y forma una obra suave y dulce como el panal de la miel» (*ABEJA*). La idea está en Horacio, pero casi todos los autores la toman de la *Epístola* 84 de Séneca (García Galiano 1992).

RÉTORES E HISTORIA DE LA RETÓRICA

Por su carácter enciclopédico, Covarrubias dedica una buena cantidad de entradas a rétores y oradores que podían haber conformado un compendio o esbozo de historia de la disciplina tanto en su parte teórica como práctica, pero que, como vamos a ver brevemente, queda reducida casi a un anecdotario y no deja de ser, en su mayor parte, una muestra de erudición.

De la lista de personajes que recoge, resulta curioso que no haya entrada para Quintiliano, no solo por ser el gran teórico de la retórica, sino porque al propio Covarrubias le sirve en muchas ocasiones, directa o indirectamente, de fuente. Solo habla de la vida de Quintiliano en la entrada *CALAHORRA*, por ser

10. La acusación de solecismo a los vizcaínos que aparece aquí la encontramos también en Jiménez Patón: «y también pecan de esto Vizcaynos» (1993, 117).

su lugar de nacimiento. De la misma manera, Cicerón, a pesar de ser uno de los autores más citados en el *Tesoro*, solo tiene entrada en el *Suplemento* y no en la edición impresa, aunque se destaca más su labor como orador y filósofo que como rétor: «Príncipe entre los oradores romanos y singular filósofo». Cierro es que muchos de los oradores y rétores que lista aquí los incluye Covarrubias porque los cita Cicerón, ya que son de escasa relevancia en el desarrollo de la disciplina, y de hecho la explicación que da en sus entradas corresponde más a un anecdótico que a una reflexión o información sobre su aportación a la retórica y la oratoria.

Por ejemplo, Hermógenes de Tarso, al que califica de grandísimo sofista, lo destaca principalmente por ser ejemplo de quien es brillante en su juventud y de mayor pierde la memoria, circunstancia en la que insiste en la entrada ALMENDRA. Y lo mismo ocurre con otro de los grandes oradores: DEMÓSTENES, cuya entrada, aparte de contener una somera biografía, está plagada de anécdotas.

Hacen su aparición en el *Tesoro* los míticos fundadores de la disciplina Córax y Tisias (Hinks 1940) (ambos en la entrada dedicada al primero), pero igualmente la mayor parte de la explicación se va en una anécdota, cuyas noticias más antiguas se remontan a Sopater Sofista en sus *Comentarios a la retórica de Hermógenes*. La obra de Sopater fue publicada por Aldo Manucio en su edición de los *Rhetores graeci* (Venecia 1509), pero la historia debe su difusión europea a Erasmo que la cuenta en uno de sus adagios: «Mali corvi malum ovum» (*Adagia* II, x, 12) (Rebhorn 2000, 78), de donde seguramente la toma Covarrubias.

Entre la larga lista de rétores y personajes elocuentes encontramos médicos como Galeno y Asclepiades y filósofos como Demócrites. Desde luego, aparecen figuras de primera línea en el campo de la oratoria como Gorgias, Lisias, Esquines o Isócrates, pero junto a ellos tenemos toda una serie de figuras menores como Asinio Polión, Aurelio Alejandrino, Apio Claudio Ciego, Cota, Craso, Formión, Hortensio, Manlio Torcuato y Mesala Corvino, la mayoría de ellos citados por Cicerón en el *Brutus*; figuras oscuras traídas de segunda mano como un par de Diodoros que nombra Estrabón como oradores; o personajes cuya relación con la oratoria es que fueron defendidos por Cicerón, como Deiotaro o Arquías.

La lista incluye a una mujer: HORTENSIA, que «defendió las matronas romanas de un tributo que les imponían los triunviros, no habiendo ninguno de los varones oradores que quisiese defenderlas».

CONCLUSIONES

A la vista de lo expuesto podemos concluir que el panorama de la disciplina retórica que se dibuja en el *Tesoro* de Covarrubias se corresponde con el análisis que han venido haciendo los estudiosos sobre el estado de la cuestión a principios del siglo XVII. La desaparición de la retórica del ámbito civil efectivo (juicios y debates políticos), la deja relegada al aula y al púlpito, y reducida en su esencia a la parte elocutiva, en un proceso que acaba asimilándola al discurso literario o la convierte en instrumento de la gramática del discurso. La importancia otorgada en el *Tesoro* al discurso demostrativo y el amplio tratamiento dedicado al *ornatus* y a las cuestiones de estilo vienen a corroborar esta situación.

Aunque no esperamos un tratamiento sistemático de la materia retórica en una obra de carácter léxicográfico y enciclopédico, sin embargo queda constancia de la atención especial que Covarrubias dedicó a la retórica, medida por la cantidad de entradas y términos a que da cabida en su obra, y de su profundo conocimiento de la disciplina, consecuencia de su amplia formación, pues la retórica sigue formando en esta época la columna vertebral de los estudios humanistas, según se constata aquí.

Covarrubias maneja, para explicar los tecnicismos retóricos, las fuentes primarias usuales en la época: Quintiliano y Cicerón, pero echa mano también de diccionarios y obras de comentaristas contemporáneos o cercanos a su tiempo, en especial de la obra de Calepino, de la que consulta al menos dos versiones.

OBRAS CITADAS

- Alvar Ezquerro, Manuel. 2011. «El *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias, primer diccionario monolingüe del español». *Académica: boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras* 6: 31-81.
- Calepino, Ambrosio. 1520. *Dictionarium ex optimis quibusque authoribus studiose collectum*. Venecia: Bernardino Benali.
- Calepino, Ambrosio. 1549. *Dictionarium linguae latinae*. Basilea: Hieronymus Curio.
- Charland, Th. M. 1936. *Artes praedicandi. Contribution a l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*. Paris: J. Vrin.
- Cicerón, Marco Tulio. 1967. *De oratore*, trad. E. W. Sutton. 2 vols. London: William Heinemann.
- Cicerón, Marco Tulio. 1968. *De inventione. De optimo genera oratorum. Topica*, trad. H. M. Hubbel. London: William Heinemann.

- Covarrubias Horozco, Sebastián de. 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana.
- Galbarro García, Jaime. 2010. «Hacia una catalogación de las retóricas españolas más importantes del siglo XVII: modelos, tendencias y canon poético». En *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, 73-92. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Galván, Luis. 2024. «Significación e interpretación, o cómo inventar el lenguaje». En *Entorno a Covarrubias*, eds. Ángel Luis Luján Atienza y Rafael Zafra Molina, 82-142. Palma de Mallorca: Olañeta.
- García Galiano, Ángel. 1992. *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Publicaciones de la Universidad de Deusto/Reichenberger.
- García Rodríguez, Javier. 2002. «Aproximación a la retórica del siglo XVII: *actio* y *pronuntiatio* en el *Epítome de la elocuencia española* de Francisco de Artiga (1692)». *Alazet: revista de filología* 14: 257-65.
- Garrido, Miguel Ángel, Ángel Luis Luján, Luis Alburquerque y M. A. Martínez. 1998. «Retóricas españolas del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de Madrid». *Revista de Filología Española* 78(3/4): 327-51.
- Genette, Gérard. 1970. «La Rhétorique restreinte». *Communications* 16: 158-71.
- Gutiérrez Cuadrado, Juan, y Mónica Vidal. 2011. «Covarrubias en la encrucijada: la espesa selva del *Tesoro*». *Académica: boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras* 6: 419-58.
- Hinks, D. A. G. 1940. «Tisias and Corax and the Invention of Rhetoric». *The Classical Quarterly* 34(1/2): 61-69.
- Jiménez Patón, Bartolomé. (1604) 1993. *Elocuencia española en arte*, ed. Francisco José Martín. Barcelona: Puvill.
- Lausberg, Heinrich. 1980. *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesco. 3 vols. Madrid: Gredos.
- Lazcano González, Rafael. 2014. «Ambrosio Calepino (1440-1510), y su *Dictionarium* latino del saber clásico». *Analecta Augustiniana* 77: 193-220.
- López Bueno, Begoña. 2010. «Retóricas y canon poético en el siglo XVII: los ecos de un disenso». En *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, 49-72. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- López-Peláez Casellas, M.^a Paz. 2008. «Orfeo como símbolo de la elocuencia y la civilización: un estudio desde la emblemática». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 39: 285-99.

- Luján Atienza, Ángel Luis. 2000. «Las *Anotaciones* de Herrera y las formas estilísticas de la tradición Hermogeneana». *Hispanic Review* 68: 359-80.
- Madroñal, Abraham. 2009. *Humanismo y filología en el Siglo de Oro: en torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*. Pamplona: Universidad de Navarra/ Madrid: Iberoamericana.
- Mal Lara, Juan de. 2013. *La Philosophia vulgar*, eds. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano. Madrid: Cátedra.
- Mañas Núñez, Manuel. 2008. «La interpretación alegórica de los comentarios del Brocense y de Diego López a los “Emblemas” de Alciato». En *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, eds. Rafael García Mahiques y Vicent Francesc Zuriaga Senent, 1029-42. Valencia: Biblioteca valenciana.
- Martí, Antonio. 1972. *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Meerhoff, Kees. 1986. *Rhétorique et poétique au XVIIe siècle en France: Du Bellay, Ramus et les autres*. Leiden: E. J. Brill.
- Morreale, Margherita. 1988. «Virgilio en el “Tesoro” de Sebastián de Covarrubias». *Boletín de la Real Academia Española* 68(244): 203-73.
- Morreale, Margherita. 1989. «Virgilio en el “Tesoro” de Sebastián de Covarrubias: índice de los lemas y remites al Calepino». *Boletín de la Real Academia Española* 69(248): 327-36.
- Plinio Segundo, Cayo. 1892-1909. *Naturalis historia*, 6 vols., ed. Karl Mayhoff. Leipzig: Teubner.
- Quintiliano, Marco Fabio. 1969. *Institutio oratoria*, trad. Harold Edgeworth Butler. 4 vols. London: William Heinemann/Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.
- Rebhorn, Wayne A., ed. 2000. *Renaissance Debates on Rhetoric*. Ithaca: Cornell UP.
- Rico Verdú, José. 1973. *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC.
- Sánchez de las Brozas, Francisco. 1573. *Comment[arii] in And[reae] Alciati Emblemata*. Lyon: apud Guliel. Rouillium.
- Schard, Simon. 1582. *Lexion iuridicum iuris rom. simul & pontificii*. Basileae: Eusebium Episcopium & Nicolais fratris haredes.
- Yates, Frances. 2005. *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Siruela.
- Zafra, Rafael. 2006. «Si de riqueza lingüística hablamos: el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias». *Nueva revista de política, cultura y arte* 103: 97-104.

Entre Zoopedia y Antrozología: el *Fisiólogo* atribuido a san Epifanio y el *Tesoro* de Covarrubias

Between Zoopedia and Anthrozoology: The Physiologus Attributed to Saint Epiphanius and the Tesoro of Covarrubias

RICARDO PIÑERO MORAL

Departamento de Economía
Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales
Universidad de Navarra
Pamplona, 31009
rpmoral@unav.es
<https://orcid.org/0000-0002-7251-8066>

RECIBIDO: 9 DE ENERO DE 2024
ACEPTADO: 28 DE FEBRERO DE 2024

Resumen: Entre los animales que habitan el mundo está el propio ser humano, naturalmente. Como el deseo de conocimiento y la búsqueda de sentido es algo natural en nosotros, el *Fisiólogo* arrancó hace siglos como una tarea que solo podría ser completada con el empeño de todos. Del mismo modo podríamos pensar que la misión de dar a conocer y esclarecer el sentido del mundo a través del significado de las palabras va mucho más allá de un mero intento personal cuya tarea es ya, de suyo, tan inabarcable y compleja que excede cualquier proyecto individual. Y es así. Enseñarlo todo a través de palabras es un reto mayor que la búsqueda de un tesoro sin mapa. Por eso Covarrubias, en vez de buscar ese tesoro, lo construyó.

Palabras clave: Bestiario. Zooantropología. *Fisiólogo*. San Epifanio. Covarrubias.

Abstract: Among the animals that inhabit the world is the human being himself, naturally. Since the desire for knowledge and the search for meaning is something natural in us, the *Physiologus* started centuries ago as a task that could only be completed with everyone's efforts. In the same way, we could think that the mission of making known and clarifying the meaning of the world through the meaning of words goes far beyond a mere personal attempt whose task is already, in itself, so unfathomable and complex that it exceeds any individual project. And it is like that. Teaching everything through words is a greater challenge than searching for a treasure without a map. That's why Covarrubias, instead of looking for such a treasure, built one.

Keywords: Bestiary. Zooanthropology. *Physiologus*. Saint Epiphanius. Covarrubias.

ANTROZOOLOGÍA CULTURAL

¿Qué hubiera pensado Gonzalo Ponce de León si, tras haber hecho la edición y traducción anotada del *Fisiólogo* atribuido a san Epifanio (publicado en Roma a finales del siglo XVI) una universidad de prestigio le hubiera propuesto liderar un postgrado de 37 créditos ECTS en Antrozooología? Desde luego esa era una ciencia nominalmente desconocida en su época, pero que, en la actualidad, se ofrece hasta en nuestro país como un título universitario –Diploma de Postgrado en Antrozooología–, con el consiguiente respaldo de la comunidad científica y el aval de un Departamento, en este caso el de Psiquiatría y Medicina Legal de una universidad española. Y si estos estudios han tomado cuerpo en España, ¿qué podríamos decir de otras universidades del ámbito anglosajón, como la británica de Exeter o la de Windsor en Ontario o decenas en Estados Unidos, además, claro está, de la constitución de la *International Society of Anthrozoology* (ISAZ), cuyos orígenes podríamos rastrear ya al comienzo de la década de los 90 del siglo pasado; o el *Institute Animals and Society*. El núcleo esencial de la antrozooología actual y el remoto *Fisiólogo* es el mismo: el conocimiento de los animales y de las interacciones de los seres humanos con ellos.

A veces nos parece que todo lo presente es original, novedoso, creemos que todas nuestras ocurrencias son realidades para estrenar, pero no es así. Por ejemplo, cuando Howard Cunningham inventó el concepto *wiki* no solo pretendía responder con eficacia y rapidez a una especie de deseo de conocimiento, sino que tuvo a bien recordarnos –esto, desde luego, no lo inventó– que la construcción del saber es una tarea colaborativa. Si hay un empeño comunitario en la historia cultural de la humanidad es el intento de entender nuestro mundo conociendo los animales que lo habitan, es el de la construcción del llamado «bestiario» que va desde las vitelas hasta los píxeles de *final fantasy*.

No podemos olvidar que entre los animales que habitan el mundo está el propio ser humano. Y por eso, como ese deseo de conocimiento, esa búsqueda de sentido es algo natural en nosotros, el autor del *Fisiólogo* arrancó hace cientos de años como una tarea que sólo podría ser completada con el empeño de todos.¹

Del mismo modo podríamos pensar que la misión de dar a conocer y esclarecer el sentido del mundo a través del significado de las palabras va mucho

1. Salvo indicación expresa, citaremos el *Fisiólogo* por la edición de 1986, con la sigla FSE y el número de página.

más allá de un mero intento personal cuya tarea es ya, de suyo, tan inabarcable y compleja que excede cualquier proyecto individual. Y es así. Enseñarlo todo a través de palabras es un reto mayor que la búsqueda de un tesoro sin mapa. Por eso, Covarrubias, en vez de buscar ese tesoro, lo construyó;² y lo hizo sobre hallazgos y excavaciones de otros (alude expresamente a Jean Pallet [1604], a Jean Nicot [1601] o al *Thesaurus temporum* de Josefo Scalígero [1606]); y, a su vez, él mismo cimentó con su obra edificaciones futuras.

En otros lugares ya nos hemos referido al bestiario como un ejercicio de experiencia imaginaria (véase Piñero 2003), donde el perfil de la experiencia no quiere sino indicar que estamos ante un tipo de conocimiento adquirido por el uso o la vida misma; y el de lo imaginario remite no a lo falso o lo inventado, sino más bien a lo conformado, a lo que es fruto de una configuración a través de imágenes. Así pues, cuando somos conscientes de estar ante un ámbito en el que se unen la experiencia cultural y la científica, la representación natural de los animales y la expresión plástica subjetiva de sus características objetivas, hemos de ser capaces de valorar el hecho de que la historia cultural de los animales también puede ser tratada desde una perspectiva científica.

En los últimos tiempos este enfoque de los estudios zoológicos en los que se combinan ciencia y cultura gozan de una presencia notable: congresos internacionales, revistas especializadas, títulos universitarios, etc. En 2007, apareció lo que podríamos denominar una de las primeras enciclopedias contemporáneas sobre esta materia que nos ocupa *A Cultural History of Animals*, que cubre en seis volúmenes un periodo de 4500 años, pasando revista en profundidad a las relaciones entre los animales y los humanos. Cada entrega explora temas fundamentales: lo sagrado y lo simbólico (el papel del tótem,³ los diferentes ritos y sacrificios, creencias populares...), la caza, la domesticación (analizando aspectos como la reproducción, su empleo como fuerza de trabajo o como compañía...), su relación con el entretenimiento y la exhibición (zoológicos, circos, incluso carnavales...), la investigación científica (colecciones, museos, experimentación...), las ideas filosóficas y, obviamente no podría faltar, la presencia en las artes y los diferentes modos de representación plástica. Sin entrar a discutir el detalle de la división cronológica y más allá del interés, digamos, arqueológico de recorrer la Edad Antigua (2500 a. C.-1000 d. C.), la

2. En este trabajo refero siempre al *Tesoro* de Covarrubias por la edición Arellano y Zafra (2006), indicando en versalita la entrada en esta edición.

3. Este aspecto es crucial porque, como señala Juan Eduardo Cirlot, «los orígenes del simbolismo animalístico se relacionan estrechamente con el totemismo y la zoolatría» (1997, 77).

Media (1000-1400), el Renacimiento (1400-1600), la Ilustración (1600-1800), o la denominada Edad del Imperio (1800-1920; estos británicos son como son), el volumen sexto, dedicado a la época contemporánea (1920-2000), incluye una muy interesante discusión sobre asuntos éticos y zootológicos,⁴ que persisten en obras tan recientes como la *Anthrozoology* de Michael Charles Tobias y Jane Gray Morrison (2017), que intenta dar claves para entender el Antropoceno en el que vivimos.

HACIA EL HORIZONTE DEL SENTIDO

De todos modos, más allá del presentismo que a veces nos devora a los académicos y nos impide pensar, lo cierto es que, para abordar el estudio del impacto de los animales en el ser humano, el bestiario sigue siendo, quizá, la fuente más fecunda y accesible, aunque desde luego no resulte la única ni siquiera para la propia Edad Media (véase Muratova 1984). El periodo que va desde que Plinio escribe su *Naturalis historia* hasta el final de la época medieval, en la que se abren las puertas de la Edad Moderna, refleja un panorama poliédrico en el que lo simbólico, lo descriptivo y lo afectivo se funden. La religión resulta un factor de un valor incuestionable. Si la obviamos, muchos de los criterios que dan sentido a la investigación que se hace en esa acotación histórica, a la filosofía que se piensa, a la cultura en la que se vive, se nos escaparían entre los dedos de las manos como si fuera agua. En Europa occidental, no es necesario recordarlo, la religión más extendida, aunque no fuera la única, era, sin duda, el cristianismo; mientras que en el norte de África y el Medio Oriente se constataba una mayor presencia del Islam. La religión judía se encontraba en casi todos los ámbitos geográficos, viviendo entre cristianos y musulmanes, unas veces tolerada, y otras perseguida violentamente. Más allá de algunos incidentes que manifiestan tensiones entre los distintos credos, el hecho es que las tres grandes religiones muestran ciertas relaciones, y compartieron un buen número de textos espirituales e históricos, en particular, aquellos que procedían de la tradición hebrea (denominada por los cristianos el Antiguo Testamento), en la que se contienen innumerables referencias a animales que manifiestan una clara vinculación con lo sagrado (véase French/Cunningham 1996) y cuya relación con los seres humanos está protocolizada.

4. Para la prehistoria de la historia cultural de los animales, véase Morgado García 2011.

La creencia cristiana, admitida normalmente sin reservas, era que el mundo natural era un mundo creado, un mundo salido de la palabra de Dios, que había «escrito» todo un «Libro de la Naturaleza», bien conformado, con una estructura firme y clara, y cuyo fin, entre otros posibles, era el de posibilitar la instrucción de la humanidad. Esta idea de una creación pedagógica se apoyaba en algunos pasajes de la Escritura como, por ejemplo, estos versículos del libro de Job: «Interroga a las bestias, y te instruirán, a los pájaros del cielo, y te informarán, a los reptiles de la tierra, y te enseñarán. ¿Quién no sabe, entre todos ellos, que todo esto lo hizo la mano del Señor? Él tiene en su mano la vida de todo viviente y el espíritu de todo ser humano» (12,7-10).

La creación de los animales con determinadas características responde a un proyecto, no es fruto del azar ni se produce accidentalmente; nada tiene que ver en ello la casualidad. Más bien, han sido creados por Dios de ese modo, con esa particular configuración, para que puedan ser empleados como *exempla*, es decir, como modelos de una conducta ajustada a la ley natural, también escrita, aunque tal vez con tinta menos visible, por Dios mismo. Además, ese carácter modélico –positivo o negativo– servirá para reforzar o recalcar las enseñanzas que proceden de los textos bíblicos.

No es necesario que repasemos demasiados ejemplos para comprobar esta hipótesis. Así, cuando el pelícano revive sus polluelos muertos después de tres días con su propia sangre, se nos recuerda el hecho de que Cristo «revivió/redimió» a la humanidad con su sangre, después de tres días en el sepulcro. La manera en que las crías de la abubilla cuidan a sus padres entrados ya en edad madura muestra cómo deben cuidar a los suyos los seres humanos. El hecho de que las palomas se encuentran a salvo de su enemigo, el dragón, mientras permanecen firmes en el refugio del árbol de peridexion nos hace ver cómo los cristianos estarán protegidos de su enemigo, Satanás, mientras se queden en el refugio de la Iglesia. Cuando el águila rechaza a todos aquellos de sus polluelos que son incapaces de mirar fijamente al sol deslumbrante, ejemplifica cómo Dios rechazará a los pecadores que no puedan llevar la luz divina en su interior. Toda la creación refleja al Creador, y, por esa razón, podemos investigar la insondable naturaleza del Creador examinando con detenimiento la creación.

El enfoque estrictamente zoológico no es una novedad que podamos atribuir a la Modernidad. Muchos siglos antes de la Edad Media ya se habían escrito textos con un interés científico, pero será el cristianismo medieval el que añadirá a las historias naturales otros factores de interpretación, además

de las características formales ya descritas por la literatura animalística, y potenciará el papel de los animales como auténticas alegorías religiosas vivientes. A partir de este momento su potencial estético se desplegará exponencialmente, tanto desde el punto de vista formal como desde el simbólico.

Existe un acuerdo sobre el hecho de que el primer texto conocido que ejecuta esta transformación es el *Physiologus*, escrito en griego en Alejandría en torno al siglo II o III de la era cristiana (véase Henkel 1976). En realidad, es una colección de relatos que podríamos caracterizar como explícitamente cristiana; en ellos se describe brevemente un animal, y se le añade una interpretación alegórica que se apoya o bien en aspectos fisio-formales del propio animal o bien en rasgos de su comportamiento. El *Physiologus* tuvo una difusión muy amplia que le granjeó un éxito prácticamente sin precedentes, pues fue traducido a la inmensa mayoría de las lenguas europeas y de Asia occidental.

En esta microhistoria son un hito notable las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla, una especie de enciclopedia que dedica una parte importante a los animales, y que se basa en los libros de escritores relevantes para la tradición antigua como Plinio el Viejo. Cuando el *Physiologus* se combinó con las *Etymologiae* y algunos otros textos, nació el tipo de libro conocido como «bestiario».

Desde un primer momento, los manuscritos de los bestiarios fueron ilustrados, algunas veces con gran riqueza plástica, como por ejemplo el *Harley Bestiary* o el *Bestiario de Aberdeen* y otras de manera más austera. En cualquier caso, las imágenes sirvieron de código lingüístico visual para el público que no sabía leer, aunque sí que conocían las historias que se contaban en esas imágenes. Los clérigos y los frailes predicadores las empleaban a menudo en los sermones, sabiendo que los feligreses recordarían, de este modo, mucho mejor las enseñanzas morales al ver las bestias retratadas o esculpidas. Uno podía toparse por todas partes con las ideas del bestiario, con el sentido del mundo y de la vida que las bestias desvelaban. Aparecían no solo en los propios pergaminos de los bestiarios, sino también en manuscritos de casi cualquier otro tipo; en iglesias y monasterios, tallados en piedra en pórticos y claustros, y en madera en las misericordias de los coros catedralicios, y sobre cualquier otro mobiliario; pintadas sobre paredes y en mosaicos, tejidas en tapices fastuosos...

Aun así, no podemos dejar de reconocer que esta exuberancia en el tratamiento plástico de los animales no era del gusto de todos. Algunos intelectuales de gran peso preferían una estética más austera y comedida; san Bernardo de Claraval, por ejemplo, escribiendo al abad Guillermo de San Thierry, en su *Apología* de 1127, afirma:

Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semibomines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinnantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum? (PL 182, 915D-916B)⁵

Esa es la cuestión: somos tentados a leer en la piedra más que en nuestros libros, y gastar cantidades ingentes de dinero, en vez de meditar la ley de Dios, y a emplear todo el día en estas cosas vanas. Las ilustraciones de los animales en la Edad Media, y no solo en ella, no eran por lo general muy realistas; en muchos de los casos hay que ser conscientes de que el artista jamás había podido ver por sí mismo un ejemplar de la bestia que debía representar, y no digamos si el animal que había que pintar o esculpir era necesariamente imposible de ver por ser fruto de la fantasía. En todo caso, no debemos olvidar que «la preocupación por delimitar el concepto de *fantástico* frente a otros como *mágico*, *maravilloso* o *extraño* es una inquietud moderna» (Malaxecheverría 2000, 25).

De este modo, algunos de los más brillantes ilustradores europeos medievales y renacentistas describieron el cocodrilo como una especie de perro brutal (Museo Meermanno, MMW, 10 25 de B, f. 12v); la ballena como un pez

5. *Apologia* 12.29. «Pero en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpos de animal y caras de hombres, esos tigres con pintas, esos soldados combatiendo, esos cazadores con bocinas... Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y un solo tronco para varias cabezas. Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo y sus cuartos traseros de cabra montaraz. O aquel otro bicho con cuernos en la cabeza y forma de caballo en la otra mitad de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle sin meditar en la ley de Dios. ¡Ay Dios mío! Ya que nos hacemos insensibles a tanta necedad, ¿cómo no nos duele tanto derroche?» (https://www.mercaba.org/DOCTORES/BERNARDO/apologia_dirigida_al_abad_guille.htm).

grande y escamado (como en el ejemplar de la Biblioteca Británica, Harley MS 4751, f. 69r); el avestruz, a menudo, con pezuñas (Kongelige Bibliotek Gl. Kgl. s. 1633 4º, f. 35v); y muchas serpientes con pies y/o alas (Kongelige Bibliotek Gl. Kgl. s. 1633 4º, f. 53r). El artista basaba el diseño de su criatura fundamentalmente en la descripción escrita, o sobre otras ilustraciones o esculturas que había visto. También es cierto que algunos manuscritos simplemente tienen imágenes de poca calidad en las que un animal no se parece mucho a su correlato real, y esto simplemente se debe a su falta de destreza –quizás era el monje con más habilidades plásticas del monasterio, pero no un verdadero genio–. No obstante, la inmensa mayoría de los manuscritos pueden ser considerados como auténticas obras de arte (véase Druce 1919, 41-82), con imágenes excelentes, pigmentos de muy buena calidad e, incluso, con una presencia generosa del oro.

Si ciñéramos el examen a criaturas animales fabulosas como el unicornio, el dragón o el grifo, al ilustrador no le quedaría más remedio que seguir las descripciones o los dibujos que tuviera más a mano (véase Rebold Benton 1992). En el fondo, la cuestión a propósito de si las personas de la Edad Media creyeron que tales criaturas existían es realmente debatible. Para las criaturas fabulosas mencionadas en la Biblia (como unicornios y dragones), el problema era aún más difícil. La razón es evidente: si la Biblia era reconocida como inspirada verdaderamente por Dios, cualquier animal que mencionara debería existir sin ningún género de dudas. Además, los testimonios que aparecen en otros textos considerados como auténticos e incuestionables autoridades de la Edad Antigua, sea Aristóteles o Plinio, señalan que estas bestias existen en oriente o en Etiopía, y, evidentemente, se dan por científicamente admitidas como reales, ya que algunos afirman haberlas visto. En todo caso, todas aquellas bestias mencionadas, existieran o no, eran igualmente apropiadas como vehículos para la enseñanza moral y religiosa, al menos tanto como los animales más comunes de los campos y bosques cercanos (véase van den Abeele 1994). En consecuencia, el bestiario era una fuente de información muy importante para la configuración del saber, para la construcción del sentido sobre el mundo, sobre la vida, sobre el propio ser humano, y, desde luego, sobre Dios. De aquí a las enciclopedias medievales y modernas, por ejemplo, el *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus o el *Indiculus universalis* de François Antoine Pompei hay tan solo un paso, y ese paso es el lenguaje, porque todas nuestras construcciones culturales son nada si no existieran como palabras.

LA ZOOPELIDIA DE COVARRUBIAS

Un enamorado del lenguaje afirmó «las palabras son también acciones» (Wittgenstein 1988, I § 546). No es necesario llegar a Wittgenstein para descubrir lo que Simónides ya había enseñado y practicado.⁶ No hay por qué enfrentar la ciencia a la cultura, ni las palabras a los actos. Muchas veces, conscientes o no, hacemos cosas con palabras. Covarrubias vive ese ensueño enciclopédico de aspirar, sintéticamente, a la totalidad del saber, porque más allá de la mera utilidad está el saber mismo, que puede ser enseñado a través de una recta *paideia* fundada en las autoridades clásicas grecolatinas. Ahora bien, cuando hablamos de animales, muchas veces de lo que realmente queremos hablar, sobre todo en este contexto, es de bestias. Pero ¿sabemos lo que es una bestia? Démosle voz ahora al *Tesoro*:

BESTIA. Es nombre genérico que comprehende todos los animales irracionales; del nombre latino *bestia*, *quod etiam de piscibus et de volucris dicitur*. Cicero, 5 *Tuscul.*: «*Namque alias bestias nantes aquarum incolae esse voluit, alias volucres caelo frui libero, serpentes quasdam esse gradientes*». Item, *De amicitia*: «*Quod si haec apparent in bestiis volucris, agrestibus, nantibus*», etc. Esto es de rigor en la lengua latina, pero en la castellana ordinariamente se toma por los animales de cuatro pies corpulentos, de los cuales unos son domésticos, como el asno, el mulo, el caballo, etc., y otros salvajes feroces, como el león, el oso, el elefante, etc. El hebreo le llama *behemah* y por otro nombre *behir*; y de allí pienso que se pudo decir *bechima*, *et corrupte bestia*; o del verbo griego βασιτάω, *porto*, por las bestias que particularmente sufren carga, que casi toda la cuadrúpea la sufre domesticada, como es el elefante, que le ponen encima un castillo con gente de pelea; leones se han uncido a carros y enfrenado y sufrido carga; lo mesmo se lee de los ciervos y de otros animales salvajes. Pero los que le dan la etimología *a vastitate*, que habíamos de decir *vestia*, pero la *v* y la *b* se permutan, estos quieren que la bestia, o sea de cuerpo muy grande o que sea cruel, *a verbo vastare, id est, destruere, perdere, diripere, populari*. Bestia, llamamos al hombre que sabe poco, y tiene pensamientos bajos, semejante en su modo de vivir a los brutos.

En esta entrada hay tantos matices, que en realidad nos hablan del conjunto de obras en las que nuestro lexicógrafo ha aprendido todo lo que sabe sobre

6. No debemos olvidar, además, que Suda atribuye a Simónides la invención de cuatro letras del alfabeto griego (omega, eta, xi y psi: ω, η, ξ, ψ).

animales. Si tuviéramos que señalar las fuentes que, con respecto a los animales, constituyen el armazón intelectual de Covarrubias, la lista estaría compuesta sobre todo por autores clásicos: con Aristóteles y Plinio a la cabeza, junto a Cicerón, Eliano, Filóstrato, Horacio, Lucano, Marcial, Ovidio, Pausanias, Persio, Plutarco, Procopio, Solino, Varrón o Virgilio; y muy pocos medievales: Isidoro, el propio *Fisiólogo* o Alberto Magno; además de algunas de las enciclopedias zoológicas del siglo XVI: Conrad Gessner (1551-1555; 1565), Guillaume Rondelet (1554), Ulises Aldrovandi (1613; 1637; 1638; 1642). Todo ello sin olvidar a Dioscórides (1566), al franciscano Diego de Guadix (1593), Ambrosio de Morales (1574), al estudiante salmanticense y catedrático complutense Diego Pérez de Mesa (1595), al jesuita Juan de Mariana (1592), además de los imprescindibles, para cualquier erudito de la época, *Emblemas* de Andrea Alciato (1531; 1550; 2003), los *Commentaria Symbolica* de Ricardo Brixiano (1591), la *Miscellanea* de Angelo Poliziano (1498), los estudios de Giambattista della Porta (1586), los jeroglíficos de Horapolo (1551) y Pierio Valeriano (1575), o los emblemas morales de Juan de Horozco (1591).

En el proyecto intelectual de Covarrubias tanto la vía pedagógica como la vía simbólica son inseparables e insustituibles como en la arquitectónica del *Fisiólogo*. No solo está en su mente atesorar, guardar, clasificar y ordenar palabras, sino poner en valor el propio idioma que es un tesoro a la altura de las lenguas veneradas como custodias del saber y de la ciencia, como guardianas del sentido sobre el mundo y sobre Dios, a la altura, pues, del hebreo, del griego y del latín. Aunque Quevedo llegara a referirse al *Tesoro* como «erudición desaliñada» (1699, 506), no podemos obviar el hecho de que recoger palabras no es sin más emplear una red barreada, sino todo un intento por esclarecer el sentido de la realidad, para lo cual se necesitan, a un tiempo, varias perspectivas conjuntas, como con el correr de la historia nos enseñarían los pintores cubistas.

El propósito del *Tesoro* fallaría sin entrelazar el gusto por la etimología –no importa si estas etimologías nos parecen actualmente, como las de Isidoro, descabelladas o disparatadas–; la necesidad de la exégesis –cuyo peso no solo es fruto de los conocimientos adquiridos en Salamanca, sino porque la Biblia sigue gozando de una *auctoritas* incuestionable, a pesar de las diferencias y los conflictos entre hebraístas y helenistas–;⁷ o el contraste con la

7. Covarrubias fue testigo ocular de estos conflictos y polémicas entre hebraístas y helenistas. En 1565, año de su incorporación a la Universidad de Salamanca, León de Castro ya trabajaba en sus *Commentaria in Essaiam Prophetam*, que verían la luz en 1570. Este chocaba constantemente

teología.⁸ Pero siempre con palabras, en palabras. No dejamos de ser «*zoon logon echon*» (Aristóteles, *Política* 1.2; 1253a). No solo somos el animal que posee palabras (también en el bestiario encontramos loros o mantícoras), también somos el ser que es poseído por ellas. El verdadero *tesoro* solo se encuentra cuando todas estas claves, todas estas llaves se giran *a simultaneo*.⁹ Y por lo que respecta a los animales esta obra es mucho más que un Arca de Noé (véase Kircher 1675) en el que se preservan las especies, es también un laboratorio en el que se investiga la naturaleza del ser de las cosas.

Para el caso de la historia animal, el punto de arranque podría ser Plinio, si a Covarrubias no le hubiera interesado más que una mirada simple. Pero en su propósito poliédrico la clave está en hacer pasar toda información posible a través del *Fisiólogo*, que actúa no solo como fuente libresca, sino como *formamentis*.

La zooteca del *Physiologus* medieval cuenta con poco más de cuarenta animales, ya que algunos de los capítulos del bestiario están dedicados a las piedras, es decir, es también un lapidario. Sin embargo, en la zoopedia de Covarrubias encontramos casi doscientos cincuenta animales diferentes. Se podrá decir que tanto en uno como en otro momento de la historia –no perdamos de vista que entre la aparición de ambos textos pasan más de mil años– se conocía un número mucho mayor de especies, y es verdad; pero tal vez las recogidas tanto por el naturalista como por el lexicógrafo pretenden ser aquellas que resultan más significativas. El objetivo, sin duda, es proporcionar un conocimiento profundo de la realidad zoológica natural, pero quizá el criterio

con fray Luis de León, al que acusaba de hebraizante, al igual que a todos aquellos que se apoyaban en las biblias hebraicas que, a su juicio, estaban corrompidas textualmente por los rabinos. Aún más, en 1571, estando nuestro Covarrubias todavía estudiando en Salamanca, León de Castro denuncia al catedrático fray Luis y a dos de sus colaboradores, Gaspar Grajal y Martín Martínez Cantalapiedra, ante la Inquisición. El resultado: cinco años de prisión para el agustino... Este tipo de denuncias llegaron a afectar a otro de los maestros salmanticenses de nuestro Covarrubias: Arias Montano se vio inmerso en un proceso inquisitorial entre 1576 y 1580.

8. La teología a comienzos del s. XVII continúa siendo en España una ciencia no particular, sino paradigmática, estructural. Las creencias enmarcan el saber de la época, y todo –el ser del hombre, del mundo...– ha de tener una explicación teológica. La presencia de lo teológico no es, por tanto, un rasgo individual de quien es, además de lexicógrafo, canónigo, sino todo un presupuesto intelectual. Tanto los herejes (luteranos, calvinistas, *morisma*...) como los hitos de la ortodoxia aparecen extensamente a lo largo de las páginas de *Tesoro* y del *Suplemento*; además el caso de los judíos resulta especialmente iluminador sobre las intenciones de Covarrubias (véase los siete folios de la voz «Judío» del *Suplemento*, cuya extensión es muy superior con respecto a la entrada original del *Tesoro*).
9. En este sentido abunda Dominique Reyre (2006), remarcando la importancia de los diferentes perfiles que conforman la imagen profunda del *Tesoro*: etimológico, exegetico, teológico, enciclopédico; véase también Galván (2024) para un análisis semiótico de esas facetas.

metodológico de selección, tanto en uno como en otro caso, sea su peculiar relación con el ser humano. Es incuestionable que en el transcurso de esos más de mil años, la humanidad amplió sus horizontes bajo todos los puntos de vista: incluso algunos se encontraron con un Nuevo Mundo, por cierto, repleto de nuevas especies botánicas y animales.

El inventario del *Fisiólogo* es bien conocido: *león, autolopo, sierra marina, caradrio, pelicano, búho, águila, ave fénix, epopo, onagro, víbora, serpiente, hormiga, sirena, onocentauro, erizo, ibis, zorra, paloma, elefante, dorkón, simio, garza, pante- ra, cetáceo, perdiz, buitres, mirmecoleón, comadreja, monocerros, castor, hiena, niluo, equinemón, cornejilla, tórtola, golondrina, ciervo, rana, salamandra, lagarto*. En la versión de Gonzalo Ponce de León que maneja Covarrubias los capítulos son veinticinco, pero los animales no superan la veintena.

Los materiales de base de Covarrubias son mucho más amplios. Podríamos atrevernos a dividirlos, con criterios más cercanos a nuestros tiempos, señalando las diferencias entre mamíferos, aves, reptiles, anfibios, peces e invertebrados y, finalmente, fantásticos. Así tenemos:

- a) Casi ochenta mamíferos: acémila, alce, armiño, asno, bada (rinoceronte), ballena, becerro, bisonte, buey, búfalo, burra, caballo, cabra, camello, castor, cebra, ciervo, cochino, comadreja, conejo, delfín, dromedario, elefante, erizo, espín puerco, foca, fuina, galgo, gamuza, garañón, garduña, gato, gazapo, ginetá, haca, harda (ardilla), hiena, hipopótamo, hurón, jabalí, jumento, lebre, león, liebre, lince, lirón, lobo, marta, mastín, mono, morueco, mulo, murciélago, murgaño, novillo, nutria, orca, oso, oveja, perro, podenco, pollino, potro, puerco, raposa, ratón, rinoceronte, rocín, tejón, ternero, toa, topo, toro, turón, vaca, varraco, venado, vulpeja, zurra (zorra).
- b) Algo más de sesenta aves: abejoruco, abubilla, águila, alcaraván, alcaudón, alcotán, alfaneque, alondra, ánade, ánsar, autillo, avestruz, avión, avutarda, azor, baharí, buitres, búho, calamón, cerceta, cernícalo, chuchó, cigüena, cisne, clueca, codorniz, corneja, cuclillo, cuervo, estornino, faisán, falcón, flamenco, francolín, gallina, gallo, ganso, garza, gavián, gaviota, girifalte, golondrina, gorrión, grajo, grulla, halcón, hurraca (urraca), ibis, lechuza, mirla, mochuelo, paloma, papagayo, pavo, perdiz, pito, pollo, ruiseñor, sacre, tordo, tórtola, vencejo, zorzal.
- c) Más de una docena entre reptiles y anfibios: áspide, caimán, camaleón, cocodrilo, culebra, estelión, galápago, lagarto, rana, renacuajo, salamandra, sapo, serpiente, tortuga, víbora.

- d) Treinta y cuatro peces: abadejo, acedia, aleche, anchova, anguilla, arenque, atún, barbo, bermejuela, besugo, carpa, cazón, cefalo, congrio, dorada, gobio, lamprea, lampuga, lenguado, lija, merluza, mero, murena, rodaballo, sáballo, saboga, salmón, salpa, sardina, sargo, sollo, tiburón, toñina, trucha.
- e) El número de invertebrados supera los cuarenta: abeja, alacrán, almeja, araña, avispa, calamar, camarón, cangrejo, caracol, centolla, chinche, cientopíes, cigarra, cucaracha, escarabajo, escolopendra, escorpión, esponja, gámbaro, garrapata, gorgojo, grillo, gusano, hormiga, jibia, langosta, langostín, lombriz, luciérnaga, mosca, moscarda, mosquito, oruga, piojo, polilla, pulga, pulpo, sabandija, tábano, tarántula, zángano.
- f) Y, por último, también se recogen una quincena de animales fantásticos: basilisco, cancerbero, catoblepas, cerbero, cinocéfalo, dragón, esfinge, fénix, grifo, harpía, hidra, lamia, pegaso, quimera, unicornio.

Todo este panorama nos presenta un mundo lleno de vida, repleto de sentido, en el que las meras palabras son capaces de acoger y, a un tiempo, desvelar un universo completo, una realidad que no necesita ser vista para ser comprendida, vivida o experimentada. Por eso, tal vez lo mejor, ahora, sería escuchar las propias voces de los animales, no las que emiten sus gargantas, sino las que resuenan y han resonado a lo largo de la historia en los ojos de los lectores de ambos textos, el *Fisiólogo* y el *Tesoro*.

EL PODER DEL *EXEMPLUM*: LA ABEJA

Como nos encontramos ante una labor casi divina y admirable, tanto por su calado como por su cuidado, hemos decidido seleccionar, entre todos los animales posibles, uno más bien diminuto, pero cuya naturaleza es vigorosa y su espíritu entregado y generoso, a la altura de esta arquitectura textual faraónica que es el *Tesoro*: la abeja. Esta, desde antiguo, fue símbolo del alma (véase Ciccicarese 2005, 89-107), y podemos encontrar su representación en tumbas, estatuas, efigies como una imagen de la confianza en lo inmortal, en aquello que no muere (Cattabiani 2000, 55). Es más, hasta los propios faraones egipcios que ostentaban el título de Rey del Alto y Bajo Egipto asociaban su propio poder omnímodo al poder de la abeja (Schneider 1993, 166-81).

El texto sobre este animal atribuido a san Epifanio es muy breve, directo y, a su vez, muy sinérgico, pues esas escasas palabras se nutren de lo más gra-

nado de la historia antigua griega –sus zumbidos resuenan ya en el mismo Heródoto (*Historia* III, 38)–; también de la historia natural romana –Plinio en diversos momentos se refiere a ella–; de los conocimientos del romano que escribía en griego su historia de los animales (véase Eliano, *Historia de los animales* I, 10-11; v, 10-13); de las mismísimas *Geórgicas* virgilianas (véase IV, 281-314); sin olvidar las formulaciones de Isidoro o de Ambrosio (véase *Exameron libri sex* 5.21; PL 14, 233-36). Así sentencia el *Fisiólogo*:

Dijo el sabio: pequeña entre las aves es la abeja, pero su fruto es el origen de la dulzura.

INTERPRETACIÓN

Igualmente las obras divinas son incompresibles para los hombres y admirables en los cielos, más dulces que la miel y el panal y todo lo creado. (FSE 113)

A continuación, las *Notae* o comentarios que siguen a la imagen y al breve texto nos recuerdan aspectos de extrema relevancia: organización social, templanza, laboriosidad y castidad. En primer lugar, se destaca la complejidad de la vida comunitaria –no olvidemos que el propio Aristóteles en el capítulo 2 del libro I de su *Política* (1253a) atribuye a las abejas, además de a los seres humanos, esa condición de animales políticos–,¹⁰ conformando una organización muy bien ordenada y jerárquica que se presta a una hermenéutica que justificaría las bondades de un sistema bajo el régimen de una monarquía. En este punto Covarrubias se apoya también en las palabras de Eliano cuando éste afirma que

compete al rey de las abejas ocuparse del buen orden de la colmena de la manera siguiente: a unas les manda acarrear agua, a otras construir las celdillas de cera y a una tercera parte ir por alimento. Pero, después, cambian sus tareas con intervalos de tiempo muy bien calculados. [...] Ahora bien, mientras el rey vive, el enjambre se mantiene boyante, todo desorden está ausente [...]. Faltas de gobernantes, las abejas finalmente perecen. (*Historia de los animales* v, 11)

Si continuáramos leyendo ese mismo capítulo 11 de la *Historia de los animales*, resultarían evidentes los rasgos por los que se considera a la abeja un ser ejem-

10. Además, este aspecto de la organización social se encuentra tratado por Aristóteles (véase Thompson 1910, vol. 5, 553-54).

plar, de vida pura, que ni siquiera toca el alimento animal, ya que se nutre de flores; a lo que añade una especial templanza, pues aborrece todo lujo y la mollicie; persigue al hombre perfumado y hasta es capaz de conocer a aquellos que gustan de compañías deshonestas y los considera enemigos suyos. Su valor en digno de mención. Son seres intrépidos que no huyen de nadie y su sabiduría es previsoras: no solo realizan bellas construcciones sin necesidad de instrumentos, sino que además son capaces de predecir las lluvias.

Su laboriosidad siempre ha sido destacada por poetas y filósofos. El propio Eliano nos recuerda que «jamás verás una abeja ociosa, como no sea en la estación invernal, en la que sus miembros están entumecidos» (*Historia de los animales* v, 12).

Pero esa dulzura que caracteriza su fruto es símbolo de otra de sus mayores virtudes: la castidad. Ya san Agustín en *De civitate Dei* (xv, 27, 4) menciona la castidad de las abejas, que nacen sin apareamiento. Sin duda este aspecto no deja de llamar la atención. Su modo de reproducción fue un enigma durante mucho tiempo. Hoy sabemos que la única hembra fecundada es la reina. En los tiempos de Covarrubias se creía que la abeja se reproducía sin realizar acción alguna con el macho, por eso se le atribuyó ser símbolo de pureza. Uno de los clásicos que extendió esta creencia fue Virgilio –en quien también se apoya, por cierto, Isidoro en sus *Etymologiae* (12.8.1-4)– ya que en sus *Geórgicas* señala que este animal no se entrega a la lujuria (iv, 197-99). Incluso Columella va más allá en *De re rustica* (ii, 9, 14) pues exige también castidad a quien trata con ellas, es decir, al colmenero: el apicultor debe ser casto para poder tratar con ellas sin riesgo alguno.

Si acudimos a la entrada del *Tesoro*, vemos cómo todos estos matices están presentes, por lo que queda patente la extraordinaria riqueza simbólica de este pequeño-gran animal:

Da ocasión este animalito a muchos y diversos discursos, considerando su industria, su sagacidad, su gobierno, su limpieza, su elección en el coger de las flores, su artificio en el aderezar la colmena, hacer sus celdas sexángulas, en la continuación del trabajo y la unión, paz y concordia de su república, la clemencia de su rey, que no tiene aguijón, el no admitir más que a solo uno.

Para concluir se apoya en Virgilio, sin omitir la Biblia:

Y para concluir con las particularidades de la abeja, por no ser largo, referiré tan solamente los versos de Virgilio en que explica el orden que tie-

nen en su vida y ejercicio, que es un dibujo de la república bien ordenada y compuesta, en razón de la cual el Sabio, *Proverbiorum*, cap. 6, nos remite a ella con estas palabras: «Vade ad apem, et discite ab ea quam laboriosa sit operatrix». Y los versos de Virgilio son los que se siguen, hablando de las abejas:

*Namque aliae victu vigilant et foedere pacto
Exercentur agris; pars intra saepta domorum
Narcissi lacrimam et lentum de cortice glutem
Prima favis ponunt fundamina, deinde tenaces
Suspendunt ceras; aliae spem gentis adultos
Educunt fetus; aliae purissima mella
Stipant et liquido distendunt nectare cellas;
Sunt quibus ad portas cecidit custodia sorti
Inque vicem speculantur aquas et nubila caeli,
Aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto
Ignavum fucos pecus a praesepibus arcent:
Fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella.*

No obstante, más allá de su carácter modélico desde un punto de vista sociopolítico, incluso más allá de su laboriosidad, Covarrubias pone todo su acento en destacar que la abeja es símbolo de la castidad. El lexicógrafo lo ha aprendido en Platón, en Píndaro, en san Ambrosio, en Plutarco o, una vez más, en los versos de Virgilio, y lo ha visto ejemplificado en las vidas de Dionisio o Hierón y hasta en la terrible cabeza del rey de Cipro, Onesilo...

Símbolo es también de la castidad, porque no se engendra de ayuntamiento de macho y hembra, y no por eso son menos fecundas. A Platón y a Píndaro pronosticaron las abejas, por haberse sentado sobre sus bocas siendo niños, la dulzura de sus letras y facundia; y más cierto al bienaventurado san Ambrosio, como nos lo dice la leyenda de su vida. Indicio fue cierto del reino, a Dionisio, ver a su caballo que venía relinchando y traía sobre su clin una enjambre de abejas. Lo mismo sucedió a Hierón, a quien su padre, por haberle habido en una esclava, a fin que no escureciese su linaje, le mandó echar en un desierto, adonde un enjambre de abejas le sustentó con su miel; lo cual sabido por su padre, y consultado el oráculo, le volvió a recoger y fue digno de sucederle en el reino. Los amatusios habían colgado sobre la puerta de su ciudad la cabeza de Onesilo, rey de Cipro, por ignominia y afrenta; un enjambre de

abejas se asentó sobre ella y la cubrió toda de miel, la cual dicen conservar los cuerpos de corrupción, y visto por los ciudadanos este prodigio, sepultaron esta cabeza, consultados sus oráculos, instituyéndole a Onesilo en cada un año fiestas y sacrificios, como a semidiós y héroe. Por el abeja es sinificada la limpieza y castidad, en testimonio de lo cual dice Plutarco que a cualquiera hombre que de próximo ha tenido acceso y ayuntamiento con mujer, si encuentran con él las abejas, le maltratan más que a otro y a las mujeres que han conocido varón más que a las doncellas, a quien ellas semejan, según lo que dijo Virgilio:

*Illum adeo placuisse apibus miravere morem.
Quod nec concubitu indulgent, nec corpora segnes
In Venerem solvunt, aut fetus nixibus edunt:
Verum ipsae e foliis natos et suavis herbis
Ore legunt.*

No resulta difícil tampoco advertir la presencia de muchos de los datos ofrecidos por Bartholomaeus Anglicus en su *De proprietatibus rerum* (libro 12; véase Seymour y otros 1992), escrito a mediados del siglo XIII (poco antes de 1260, probablemente entre 1242 y 1247). Esta obra es, sin lugar a dudas, una de las tres grandes enciclopedias de la Edad Media, junto con el *Liber de rerum de natura* de Thomas Cantimpratensis y *Speculum maius (quadruplex)* de Vincent de Beauvais.

A MODO DE CONCLUSIÓN: HABITAR UNA REALIDAD FANTÁSTICA

Nuestro recorrido llega a su fin, pero no quiere conformarse con una conclusión al uso sobre la importancia del animal para el ser humano, como si aquel fuera una simple marioneta que este maneja a su antojo. Nos gustaría recordar que el trabajo de Covarrubias tiene algo de mágico, igual que el famoso anillo del rey Salomón. Seguro que recuerdan aquella conocida leyenda que relata cómo el rey Salomón podía entender y hasta hablar el lenguaje de los animales, gracias a un anillo mágico que poseía.

Tal vez las palabras son un tesoro en el que atrapamos, desde tiempos remotos, esa experiencia, esa admiración, esa fascinación por lo animal, por el animal: lo hemos admirado, envidiado, reverenciado, adorado, sacrificado... Hemos visto en él lo otro de nosotros mismos, la paradoja de nuestra identidad en lo diferente, y hemos plasmado en él todos nuestros anhelos y deseos más íntimos; también nuestras frustraciones, y nuestros valores y contravalores.

La historia del hombre ha corrido paralela, cuando no entrecruzada, con la del animal. A día de hoy somos capaces de objetivarlo para pensar sobre él, para conocerlo, para intentar desentrañar no solo su naturaleza y su condición, sino sobre todo para poder esclarecer, más allá de nuestros propios orígenes, el descubrimiento de un reino, quizás, el origen mismo de la vida...

Si la historia de los animales es, en buena medida, nuestra propia historia, esa en la que compartimos un escenario común, un hábitat que nos implica y que nos explica, entonces deberíamos ser conscientes de que contar la historia de los animales es retroceder en el tiempo e iniciar la búsqueda de la aparición de las especies, desde los primeros organismos microscópicos vivientes, que surgieron en los océanos primitivos, hasta la prodigiosa diversidad del reino animal que conocemos en la actualidad. Contar la historia de los animales es también contar la de los hombres. Porque si los animales tienen una vida, un pasado y una historia que les pertenecen, han tenido que verse también incluidos en la aventura de los humanos, que jamás hemos podido vivir sin ellos. Esta convergencia ha revestido una capital importancia en la historia de la humanidad, porque ha contribuido al nacimiento de las primeras civilizaciones y marcado profundamente la imaginación de los hombres.

Nuestra civilización, como todas, comienza por establecer un relato de su propio origen, una cosmogonía que trasciende los propósitos de la física con el fin de dar sentido al mundo de la vida. Ciencia natural, mitología, teología, filosofía, lingüística, lexicografía, estética..., sea cual sea el punto de partida, la presencia del animal es siempre un referente, un horizonte de comprensión y de explicación. En la observación del mundo, los animales han jugado, para el hombre, el papel de ser instrumentos simbólicos, para llegar a dotar a ese mundo de un sentido, para esclarecer sus enigmas y sus misterios. En la representación del mundo, los animales son la primera huella plástica que intenta acceder al significado de las cosas y del entorno. En esta historia cultural, que no tiene fin, podemos seguir preguntándonos: ¿qué saben los filósofos y los artistas de los animales?, ¿qué saben de cómo aparecieron y evolucionaron?, ¿qué respuesta pueden dar de cómo los hombres se relacionaron con ellos?

Nuestro objetivo no ha sido recrear una historia natural de los animales, sino más bien, repensar con palabras, porque no podemos hacerlo de otro modo, la historia cultural de los animales en relación con los hombres. Temporalidad, imaginación, enigma, convicción... son eslabones que han ido desgranando y perfilando un modo humano de ser en el mundo, pero, inevitablemente, de la mano de las bestias. A lo mejor los bestiarios nos parecen un territorio

indómito; a lo mejor los zoológicos nos parecen una mera prueba del poder domesticador del ser humano; a lo mejor si vemos una zooteca en un museo nos parece que la vida se ha disecado y que ya no vale la pena; pero, a lo mejor, si nos embarcamos en una zoopedia nos convertimos en aventureros, aunque sea de papel, en personas comprometidas con el saber universal, y dejamos de ser, aunque sea por un instante, charlatanes que dan lecciones y nos convertimos en seres poseídos por la palabra que sueñan con desvelar el sentido de la vida.

En todo caso, como nuestro tema es también, como el propio *Tesoro*, un propósito infinito e inacabable, hago más, para poner punto final –aunque debería ser seguido, pues solo me he referido a un animal y además diminuto–, hago más digo, las palabras con las que el mismo Covarrubias manifestaba su conciencia cierta y su angustia de no poder terminar jamás su obra: «atemorizado con la multitud de cosas a que había de acudir, desconfiando pudiera llegar al fin y cumplimiento de esta obra, fui atrancando mucho de lo que había de decir» (s.v. FERNANDO 893-94).

OBRAS CITADAS

- Agustín de Hipona. 1988. *De civitate Dei*. Madrid: BAC.
- Alciato, Andrea. 1531. *Emblematum Liber*. Augsburg: Steiner.
- Alciato, Andrea. 1550. *Emblemata*. Lion: Rouille-Bonhomme.
- Alciato, Andrea. 2003. *Los emblemas de Alciato en rimas castellanas*, ed. Rafael Zafra. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Aldrovandi, Ulisse. 1613. *De piscibus libri v et De cetis lib. [...]*. Bolonia: Bellagamba.
- Aldrovandi, Ulisse. 1637. *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres et de quadrupedibus digitatis oviparis libri duo*. Bolonia: M. Antonio Bernia.
- Aldrovandi, Ulisse. 1638. *De animalibus insectis libri septem [...]*. Bolonia: Clemente Ferroni.
- Aldrovandi, Ulisse. 1642. *Monstrorum historia, cum Paralipomenis historiae omnium animalium*. Bolonia: Tebaldini-Berniae.
- Ambrosio de Milán. 1845. «*Exameron libri sex*», *Opera omnia*, vol. 1, 123-274. PL 14. Paris: Migne.
- Aristóteles. 1988. *Política*. Madrid: Gredos.
- Bartholomaeus Anglicus. 1975-1988. *On the Properties of Things: John Trevisa's Translation of Bartholomaeus Anglicus De proprietatibus rerum: A Critical Text*, eds. Michael C. Seymour y Gabriel M. Liegey. Oxford: Clarendon Press.

- Beauvais, Vincent de. 1965. *Speculum majus: Bibliotheca Mundi Vincentii Burgundi [...] Speculum quadruplex, Naturale, Doctrinale, Morale, Historiale (1244), Douai, 1624*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Brixiano, Ricardo. 1591. *Commentaria Symbolica in duos tomos distributa*. Venecia: Francesco Franceschi.
- Cantimpratensis, Thomas. 1973. *Liber de natura rerum: editio princeps secundum codices manuscriptos*. Berlin: W. De Gruyter.
- Cattabiani, Alfredo. 2000. *Volario*. Milano: Mondadori.
- Ciccarese, Maria Pia, ed. 2005. *Animali Simbolici alle origini del bestiario cristiano*. Vol. 1. Bologna: EDB.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1997. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- Columella, Lucius Iunius Moderatus. 1954. *On Agriculture, vol. 2, books 5-9*, trads. E. S. Forster y Edward H. Heffner. Cambridge: Harvard UP.
- Covarrubias Horozco, Sebastián. 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana.
- Dioscórides, Pedacio. 1566. *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, ed. Andrés Laguna. Salamanca: Matías Gast.
- Druce, George Claridge. 1919. «The Medieval Bestiaries, and their Influence on Ecclesiastical Decorative Art». *Journal of the British Archaeological Association* 25(1): 41-82. <https://doi.org/10.1080/00681288.1919.11894541>.
- Eliano, Claudio. 1984. *Historia de los animales: libros 1-8*, ed. José M.^a Díaz-Regañón López. Madrid: Gredos.
- French, Roger K., y Andrew Cunningham. 1996. *Before Science: The Invention of the Friars' Natural Philosophy*. Aldershot: Scolar Press.
- FSE: Sebastián, Santiago, ed. 1986. *El Fisiólogo: atribuido a san Epifanio*. Madrid: Ediciones Tuero.
- Galván, Luis. 2024. «Significación e interpretación, o cómo inventar el lenguaje». En *Entorno a Covarrubias*, eds. Ángel Luis Luján Atienza y Rafael Zafra Molina, 82-142. Palma de Mallorca: Olañeta.
- Gesner, Konrad. 1551-1555. *Historiae animalium lib. I-III*. Zurich: Christoph Froschauer.
- Gesner, Konrad. 1565. *De rerum fossilium Lapidum & Gemmarum*. Zurich: Jacobo Gesner.
- Guadix, Diego de. 1593. *Primera parte de una recopilación de algunos nombres arábigos que los árabes (en España, Francia e Italia) pusieron a algunas ciudades y a otras muchas cosas que se podrán ver a la vuelta desta hoja*. Sevilla: Ms. de la Biblioteca Colombina.

- Henkel, Nikolaus. 1976. *Studien zum Physiologus im Mittelalter*. Berlin/Boston: Max Niemeyer.
- Heródoto. 1987. *Historia*. Madrid: Gredos.
- Horapolo. 1551. *Hieroglyphica*. Paris: Jacob Kerver.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. 1591. *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta.
- Isidoro de Sevilla. 2018. *Etimologías*, eds. José Oroz Reta y Manuel Antonio Marcos Casquero. Madrid: BAC.
- Kircher, Athanasius. 1675. *Arca Noe*. Amsterdam: Jansson-Waesberg.
- Malaxecheverría, Ignacio. 2000. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.
- Mariana, Juan de, s. J. 1592. *Historia de rebus Hispaniae*. Toledo: Typis Petri Roderici.
- Morales, Ambrosio de. 1574. *Crónica general de España*. Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica.
- Morgado García, Arturo. 2011. «La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: el Bestiario de Covarrubias». *Cuadernos de Historia Moderna* 36: 68-72.
- Muratova, Xenia. 1984. «Problèmes de l'origine et des sources des cycles d'illustrations des manuscrits des bestiaires». In *Épopée animale, fable, fabliau (Actes du IVe Colloque de la Société Internationale Renardienne, Evreux, 1981)*, eds. Gabriel Bianciotto et Michel Salvat, 383-408. Cahiers d'études médiévales, 2-3. Paris: Publications de l'Université de Rouen.
- Nicot, Jean. 1601. *Trésor de la langue françoise*. Paris: David Douceur.
- Pallet, Jean. 1604. *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*. Paris: Mathieu Guillemot.
- Pérez de Mesa, Diego. 1595. *Primera y Segunda parte de las grandezas y cosas notables de España: compuesta primeramente por el Maestro Pedro de Medina vecino de Sevilla y agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Mesa, catedrático de Matemáticas de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Juan Gracián.
- Piñero Moral, Ricardo. 2003. «El bestiario medieval: del animal divino al animal humano». *El Basilisco* 33: 41-46.
- PL = *Patrologia Latina*, ed. Jacques-Paul Migne. 1844-1865. Paris.
- Poliziano, Angelo. 1498. *Omnia Opera*. Venice: Aldus Mantuius.
- Ponce de León, Gonzalo, ed. y trad. 1587. *Sancti patris nostri Epiphanii episcopi Constantiae Cypri ad Physiologum eiusdem in die festo palmarum sermo*. Roma: apud Zannettum & Ruffinellum.

- Porta, Giambattista della. 1586. *De humana physiognomonia libri IIII*. Vici Aequensis: Apud Josephum Cacchium.
- Quevedo, Francisco de. 1699. *Cuento de cuentos*. En *Obras de Francisco de Quevedo Villegas*, vol. 1, 506-13. Amberes: Henrico y Cornelio Verdussen.
- Rebold Benton, Janetta. 1992. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. New York: Abbeville.
- Reyre, Dominique. 2006. «Prólogo segundo: las llaves del *Tesoro* de Covarrubias». En Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, xlv-lxvi. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.
- Rondelecio, Guillermo. 1554. *Libri de piscibus marinis: in quibus verae piscium effigies expressae sunt [...]*. Lion: Matias Bonhomme.
- Scaliger, Joseph. 1606. *Thesaurus temporum [...]*. Lugduni Batavorum: Thomas Basson.
- Schneider, Thomas. 1993. «Zur Etymologie der Bezeichnung “König von Ober- und Unterägypten”». *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 120: 166-81.
- Seymour, Michael C., y otros. 1992. *Bartholomaeus Anglicus and his Encyclopaedia*. Brookfield: Ashgate.
- Thompson, D'Arcy Wentworth, ed. 1910. Aristóteles. *Historia animalium*. Oxford: Clarendon Press.
- Valeriano, Giovanni Pierio. 1575. *Hieroglyphica*. Basilea: Th. Guarino.
- Van den Abeele, Baudouin. 1994. «Bestiaires encyclopédiques moralisés: Quelques succédanés de Thomas de Cantimpré et de Barthélemy l'Anglais». *Reimardus* 7(1): 209-28. <https://doi.org/10.1075/rein.7.15van>.
- Virgilio. 2013. *Bucolica et Georgica*, eds. Silvia Ottaviano & Gian Biagio Conte. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Wittgenstein, Ludwig. 1988. *Investigaciones filosóficas*, trads. Alfonso García Suárez y Carlos Ulises Moulines. Barcelona: Crítica.

La astrología en el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias

Astrology in Sebastián de Covarrubias's Tesoro

MARTÍN ZULAICA LÓPEZ

Departamento de Artes y Humanidades
Universidad Rey Juan Carlos
C/ Infantas, 55. Aranjuez (Madrid), 28300
martin.zulaica@urjc.es
<https://orcid.org/0000-0002-7911-4822>

RECIBIDO: 24 DE NOVIEMBRE DE 2023
ACEPTADO: 18 DE MARZO DE 2024

Resumen: Este artículo presenta un análisis de la presencia de la ciencia astrológica en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias y Orozco, así como en el *Suplemento* a este y, complementariamente, en sus *Emblemas morales* (1610). Para ello, se contextualiza el estado de desarrollo de esta ciencia, en el que la astronomía caminaba hacia la autonomía científica, se trata sobre la dogmática eclesial del momento y se detalla el alcance de estos estudios en la Universidad de Salamanca. Por lo que se refiere a la astronomía, Covarrubias demuestra un sólido conocimiento de la materia, y en línea con su hermano Juan de Horozco considera paradójica la nueva teoría heliocéntrica. En cuanto a la astrología presenta una actitud ortodoxa: considera lícitos los pronósticos de fenómenos naturales (meteorológicos y médicos) y se muestra contrario a la práctica judiciaria.

Palabras clave: Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Astrología. Astronomía. Heliocentrismo.

Abstract: This article deals with the presence of astrological science in the *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) by Sebastián de Covarrubias y Orozco, as well as in the *Suplemento* and, additionally, in his *Emblemas morales* (1610). To do so, the state of development of this science is contextualized, in which astronomy was moving towards scientific autonomy, the ecclesiastical dogmatics of the moment are discussed, and the scope of these studies at the University of Salamanca is detailed. As far as astronomy is concerned, Covarrubias demonstrates a solid knowledge of the subject and, in line with his brother Juan de Horozco, considers the new heliocentric theory as paradoxical. Regarding astrology, he presents an orthodox attitude: considers permissible the prognosis of natural phenomena (meteorological and medical) and is contrary to its judicial practice.

Keywords: Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Astrology. Astronomy. Heliocentrism.

* Dedico esta investigación a dos de mis maestros, los profesores Zafra Molina y Montaner Frutos, sin quienes nunca se hubiera producido. Asimismo, quiero agradecer a Félix Labrador Arroyo su ayuda con todo lo relacionado con la historia de la Universidad de Salamanca. Este artículo forma parte de la producción del Proyecto de I+D PID2021-127063NB-100: *Narremas y Mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica (NYMUEEH)* del Programa Estatal de Generación de Conocimiento dirigido por el profesor Alberto Montaner Frutos.

El *Tesoro* de Covarrubias ofrece a sus lectores la visión clásica de un «cosmos cerrado», en la expresión de Koyré (1979), perfectamente tramado y unitario. En ella, todas las ciencias se interrelacionaban y conformaban una compleja red de relaciones sin soluciones de continuidad. La astrología, por la magnificencia de su objeto de estudio, gozaba de un lugar preponderante y, aun supeditada a la teología, era una de sus piedras angulares. Por ello, la obra lexicográfica de Covarrubias, como *summa* del conocimiento de su tiempo, le dedica notable atención. En este artículo se estudian de forma conjunta los contenidos astrológicos que el *Tesoro* y su *Suplemento* ofrecen de forma dispersa, para lo cual se comienza tratando, brevemente, sobre la formación que Covarrubias pudo recibir en materia astrológica.

LA FORMACIÓN ASTROLÓGICA DE COVARRUBIAS

La familia de Sebastián de Covarrubias constituye un elemento inexcusable para comprender su carrera profesional, así como su itinerario intelectual. Junto con su padre, la ascendencia materna del lexicógrafo tuvo una especial importancia: singularmente, las figuras de sus tíos segundos Diego y Antonio de Covarrubias.¹ Como veremos, esto pudo influir de forma notable, aunque indirectamente, en su formación en materia astrológica. Del mismo modo, sus conocimientos de esta ciencia se muestran en sintonía con los expresados por su hermano menor, Juan de Horozco, en algunas de sus obras.

Covarrubias estudió como manteísta en la Universidad de Salamanca, formación que concluye en 1571. Lo hizo en una facultad que, en parte gracias a la labor de su tío Diego de Covarrubias y Leiva, había incorporado importantes novedades en la enseñanza de la astrología –téngase presente que a esta cátedra correspondía toda la matemática, desde la aritmética a la geometría, y parte de la medicina enseñada en la universidad (Bustos Tovar 1973, 237-38)–. En concreto, Diego fue comisionado a la Universidad de Salamanca, por orden de Felipe II de 10 de julio de 1560 emitida en Segovia, para emprender una reforma completa de los planes de estudio universitarios. En dicha reforma, en lo relativo a la cátedra de astrología, Diego contó con el trabajo de los hermanos catedráticos Juan y Hernando de Aguilera, quienes

1. Sobre la biografía de Covarrubias, véanse González Palencia 1925; 1929; Crespo Hidalgo 1992; Dopico/Lezra 2001; la síntesis de Weiner 1979; 1990; 2003; y Peñasco González 2013, además de los datos espigados en los preliminares de las obras de Horozco, estudiados por Zafra (2011; con una nueva síntesis en 2024).

integraron en la enseñanza la obra de Copérnico (Bustos Tovar 1973, 242). La astrología pasó de dos a tres cursos en los nuevos *Estatutos* de la universidad de 1561—previamente, en 1552, había pasado de uno a dos cursos, y al final del siglo, en 1594, alcanzará los cuatro—. ² Los contenidos de esta materia debían organizarse del siguiente modo:

1. En la cátedra de Astrología, el primer año se lea en los ocho meses Esfera y Teóricas de planetas, y unas Tablas; en la sustitución astrolabio.
2. El segundo año, seis libros de Euclides y Aritmética, hasta las raíces cuadradas y cúbicas, y el *Almagesto* de Ptolomeo, o su *Epítome* de Monte Regio, o Geber, o Copérnico, al voto de los oyentes, en la sustitución la esfera.
3. El tercero año, Cosmografía o Geografía, un introductorio de Judiciaria y Perspectiva, ³ o un instrumento al voto de los oyentes, en la sustitución lo que pareciere al catedrático comunicado con el rector. (*Estatutos* 1561, § 18, ff. 25v-26r)

Covarrubias se graduó de bachiller en Artes y se licenció en Cánones y en Teología. ⁴ La documentación universitaria de la que disponemos no nos permite determinar si estudió o no los cursos de Astrología que la universidad ofrecía. ⁵ En la época, con ciertas restricciones establecidas en los estatutos, los

-
2. Sobre los pormenores del proceso de redacción del articulado sobre la cátedra de Astrología en estos *Estatutos* ver Bustos Tovar 1973, 242-44 y Navarro Brotons 1995, 56.
 3. Sobre el sentido de esta denominación, como sinónimo de «Prospectiva», puede verse Montaner 2014, 643, n. 40.
 4. La información del archivo de la Universidad de Salamanca disponible hasta la fecha es la que publicó González Palencia (1925, 506-09), procedente del análisis de Juan Francisco de Larrauri. Esta situaba la formación universitaria de Covarrubias en el intervalo de cursos entre 1565-1571. Sin embargo, los datos extractados han de considerarse, a la fuerza, muy incompletos, pues no dan cuenta ninguna de sus estudios de Cánones, y la correspondiente licenciatura, de la cual tenemos noticia, entre otras fuentes, por la «Vida» que incluye el *Libro de la capilla de Cristo a la columna* (González Palencia 1929, 112). Su formación hubo de comenzar, pues, muchos años antes, y probablemente por esta última disciplina, pasando después por la facultad de Artes, y, por último, por la de Teología. Un estudio de Zafra (2024) de próxima aparición, para el cual se ha revisado detenidamente el archivo de la USAL, ha permitido retrotraer el comienzo de sus estudios hasta 1554.
 5. Tal vez podría arrojar algo de luz la comprobación de los *Libros de probanzas de Cursos*, los registros de la promoción o pase de curso de los estudiantes, dado que se conservan los correspondientes a cinco de los cursos académicos en los que Covarrubias estudió en Salamanca —falta el correspondiente a 1569-1570— (Vivas Moreno 2000, 184). Desconozco si estos comprenden a las cátedras raras, pero, en cualquier caso, permitirían conocer mejor el itinerario formativo que siguió Covarrubias. También cabe la posibilidad de que se encuentre una descripción parcial sobre los cursos tomados por él en los libros de *Registros de pruebas testificales*, aunque no se conservan los correspondientes al periodo 1562-1569.

alumnos podían seleccionar aquellos cursos a los que deseaban asistir, si bien esta información no quedaba siempre registrada.⁶ Empero, no cabe duda de que la salmanticense en la que estudió, en cuya capilla podía admirarse la bóveda astrológica de Fernando Gallego,⁷ daba gran importancia a esta ciencia y que el lexicógrafo hubo de entrar en contacto con estudiantes y maestros de la disciplina. Según veremos, a pesar de que en su *Tesoro* Covarrubias muestra una postura ortodoxa en línea con la dogmática eclesiástica del momento, por lo cual rehúye introducir en su obra contenidos de astrología judiciaria, sí demuestra sólidos conocimientos en materia astronómica.

UNA CIENCIA EN ESCISIÓN

Es cuestión conocida que durante el Renacimiento se produjo una progresiva emancipación de la astrología matemática, con la correspondiente especialización del término astronomía para designarla, respecto de la astrología, que en épocas anteriores la incluía junto con la divinatoria o judiciaria.⁸ Covarrubias, como era habitual en su tiempo incluso entre quienes se dedicaban a la materia, no distingue taxativamente entre los conceptos astrología y astronomía. En la voz que dedica a la primera de estas los trata como sinónimos:

ASTROLOGÍA. Ciencia que trata del movimiento de los astros y los efetos que dellos proceden, cerca de las cosas inferiores y sus impresiones, que por otro nombre dicen astronomía. Son nombres griegos [...] Astrólogo, el perito en esta ciencia. Astrológico, todo lo que pertenece a la astrología.⁹

La distinción actualmente establecida entre astrología y astronomía era aún precaria, aunque en español venía fraguándose desde mediados del siglo XVI. Así, encontramos los términos claramente distinguidos en un especialista en la

6. Solamente se empleaban matrículas propias para cursos concretos, o sea, asignaturas, en las tres principales que correspondían a los tres años del bachilleramiento en Artes, a saber: Súmulas, Lógica y Filosofía moral y natural (*Estatutos* 1561, § 28, f. 34r). Además, los libros de matrículas generales tampoco recogen esta información, dado que exclusivamente hacen constar las facultades en que los alumnos se inscriben y, por tanto, no consideran los estudios complementarios realizados en las cátedras raras de Música y Astrología (Vivas Moreno 2000, 184).

7. Sobre el Cielo de Salamanca ver Martínez Frías, quien señala cómo la bóveda astrológica de la primera biblioteca universitaria ya estaba integrada con la capilla en 1543 (2017, 22) y cómo dos tercios del fresco se arruinaron hacia 1763-1764 por colapso (2017, 27).

8. Puede verse al respecto, entre otros trabajos, el estudio clásico de Garin 1981 y las fuentes en él aportadas.

9. Asimismo, en la voz «Matemática», Covarrubias puntualiza que la astrología es, junto a la geometría, la música y la aritmética, una de las «ciencias matemáticas».

materia como Pedro Mexía, apodado el Astrólogo, en su *Silva de varia lección* (4.14, p. 863): «en el estudio y ejercicio desta astrología, e de la que tracta de los movimientos e cursos de los cielos (que llamamos astronomía) he gastado harto tiempo». Esta cita evidencia cómo la parte de la ciencia astrológica clásica que hoy conocemos como astronomía ya caminaba en este momento hacia su autonomía, para lo cual debía consolidarse un término exclusivo que la refiriera. No obstante, incluso en un experto cosmógrafo de la Casa de Contratación como Mexía, esta distinción terminológica era todavía lábil, y en otros pasajes de contenido que hoy consideraríamos astronómico continúa empleando el término general y clásico de astrología (*Silva de varia lección* 2.32, p. 459).

Covarrubias también inserta bajo el lema «Astrología» los sublemas «Astrólogo»: ‘el perito en esta ciencia’ y «Astrológico»: ‘todo lo que pertenece a la astrología’. Y, bajo el lema «Estrella», incluye la voz «Estrellero»: ‘el astrólogo, que anda siempre contemplando las estrellas’, que podría añadir una marca peyorativa. Conjuntamente, menciona la condición de astrólogos de Ptolomeo (*s.v.* «Almagesto») y «Zópiro» (*s.v.* «Calva»),¹⁰ a los que añade en el *Suplemento* a «Anaxágoras», «Áquila», «Ascletario», «Beroso», «Demócrito», «Erasóstenes» –como cosmógrafo–, «Hiparco», los mitológicos «Endimión» y «Quirón», y Tales (*s.v.* «Melazo»); hace referencia en muchas ocasiones a los «astrólogos judiciares» (*s.vv.* «Desastrado», «Estrella»); y alude a la proverbial práctica por esta ciencia de los caldeos (*s.v.* «Caldea»), de los escitas (*s.v.* «Cáucaso»), de los egipcios (*s.v.* «Hermes»), y de los «Fenices» (‘fenicios’), en todos los casos en entradas añadidas en el *Suplemento*.¹¹

Con estas prevenciones, en lo que sigue trataremos en primer lugar sobre las voces del *Tesoro* y su *Suplemento* de contenido astronómico –se emplea el término con su valor actual por su claridad para la explicación–, incidiendo en la presencia de la doctrina de Copérnico; y, en segundo lugar, sobre las de contenido astrológico, dando cuenta de la evolución de la dogmática eclesiástica al respecto.

10. La anécdota fisiognómica sobre Zópiro y Sócrates relatada por Covarrubias, cuya fuente remota está en Cicerón, está tomada del *Tratado de la verdadera y falsa profecía* de su hermano Juan de Horozco (1588, 91b). El *Tesoro* se refiere a él entre los «astrólogos fisiognómicos», aquellos que establecen pronósticos individuales vinculando la fisionomía y el horóscopo natalicio. Sobre dicha anécdota véanse Cacho Bleuca 2015, 352-53; y Gernert 2018, 80 y 93, n. 70.

11. Las menciones a la práctica de los caldeos y escitas parecen también tomadas del *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (1588, f. 133v), junto con la historia sobre «Áquila» del Ponto.

ASTRONOMÍA

En esta sección presentaremos el contenido relativo a las efemérides, al instrumental y medidas astronómicas, a los astros y asterismos, a la cronografía, a la cosmografía y, finalmente, a los modelos cosmológicos –con especial atención a la recepción del heliocentrismo–.

Tablas astronómicas

Las voces referidas a tablas astronómicas son tres:

ALMANAQUE. Son las tablas de astrología, cual es el *Almanah perpetuo* de Rabí Abraham Zacuti. El padre Guadix dice que *manah* es lo mismo que calendario.¹² Diego de Urrea dice que en su terminación arábiga es *manaquebu*, del verbo *necabe*, que vale decir o referir lo venidero; y ambos parece dicen una misma cosa; pero sin duda su raíz es hebrea, del verbo [...] *manah*, que vale *numerare*, porque los almanaques o tablas de astrología todas están formadas de números.

EFE-MÉRIDES. Está en número plural; *latine in singulari ephemeris dicitur; liber seu commentarius, in quem cotidiana acta referuntur*. Es nombre griego ἐφημερίς, *quasi diarium, ab ἐπί et ἡμέρα, dies*. Vulgarmente llamamos efemérides los cómputos de los *motus caelestes*, que por tablas cuentan sus movimientos en cada un día, por las cuales se gobiernan los astrólogos.

TABLA. [...] tablas de cuenta astronómica, como las tablas del rey don Alonso.

Sobre estas tres voces debe destacarse que las autoridades mencionadas por Covarrubias, Abraham Zacuto y Alfonso X, correspondían al estado de la ciencia astronómica de fines del siglo xv. El trabajo del judío salmantino Zacuto (Abraham ben Šēmu‘el Zakut), redactado en hebreo entre 1472 y 1478 con el título *Bi‘ur luḇot*, fue publicado en traducciones al latín y al castellano en Lisboa, tras su expulsión de Castilla, como *Almanach perpetuum* (1496).¹³ Posteriormente fueron también traducidas al portugués y a otras lenguas, y divulgadas por todo el continente durante las primeras décadas del xvi. Por otra parte,

12. El término procede del árabe andalusí *al-manāḥ* ‘calendario’, y este del árabe clásico *munāḥ* ‘alto de caravana’, porque se comparaban los astros y sus posiciones con camellos en ruta.

13. Sobre Zacuto ver Flórez Miguel 2007.

las *Tablas alfonsíes*, que fueron el primer catálogo astronómico de la Europa cristiana, fueron empleadas en todo el continente durante tres siglos.¹⁴ Ambas obras fueron relegadas paulatinamente tras la publicación en 1551 de las *Pru-tenicae tabulae coelestium motuum* de Erasmus Reinhold –conocidas como *Tablas pruténicas*–, quien se basó en la doctrina de Copérnico para establecerlas.

Las tablas de Reinhold se integraron finalmente en la salmanticense a fines del siglo XVI, tal como reflejan los nuevos *Estatutos* de 1594. En estos el antiguo título de la cátedra de «Astrología» muta por el de «Matemáticas y Astrología», en su interior se distingue terminológicamente la astronomía de la astrología judiciaria, y, al tratar sobre la explicación de efemérides, se estatuye exponer de forma conjunta las alfonsíes junto con las de Reinhold y las del Regiomontano:

El segundo año se ha de leer sola la Astronomía [...] se ha de enseñar a hacer las tablas del primer móvil como son las de las *Directiones* de Ioan de Monte Regio o de Erasmo Reynoldo. Acabado el libro segundo con sus adherentes léase [...] el uso desto por las tablas del rey don Alonso.

El segundo cuadrienio léase a Nicolao Copérnico y las *Tablas pluténicas* [*sic*] en la forma dada. (*Estatutos* 1594, § 18, ff. 22v-23r)

Estas tablas estaban, en la fecha de redacción del *Tesoro*, cerca de ser reemplazadas por las nuevas *Tablas rudolfinas* que comenzó a elaborar Tycho Brahe y que concluyó Kepler, publicándolas en 1627.

Instrumental y medidas astronómicas

En cuanto al instrumental astronómico, en sentido amplio, la voz «Astrolabio» resulta parca: ‘Instrumento matemático para el movimiento del cielo y de los astros’; lo mismo que las de «Cuadrante»: ‘Instrumento matemático’; y «Ballestilla», precedente del sextante: ‘un cierto instrumento geométrico y matemático para tomar alturas’. Más extensa es la voz dedicada a tratar sobre los modelos de las esferas celestes (*s.v.* «Esfera»):

Esfera material, es un instrumento hecho de arillos de cedazo, o de otra materia, con círculos mayores y menores, donde se figuran las partes del cielo, polos, coluros, círculo ártico y antártico, trópicos, equinocial; to-

14. Nótese que en el catálogo de reyes de nombre Alfonso, se refiere al X con el epíteto de Astrólogo y no con el habitual hoy día de Sabio: «ALFONSO. [...] Don Alonso Décimo, el Astrólogo, que hizo las tablas que llaman del Rey don Alonso».

dos estos se imaginan con longitud, sin latitud, solo el círculo del Zodíaco tiene latitud.¹⁵

Se complementa con la voz «Arquímedes», donde se mencionan una esfera automatizada construida por este y otra fabricada por Juanelo Turriano:

Este hizo un globo o esfera de vidrio, en la cual se movían diversos orbes, el del cielo estrellado y planetas con su propio movimiento. [...] En nuestros tiempos floreció Janelo [*sic*], que hizo esta misma esfera y la presentó al rey don Filipe Segundo, que sancta gloria haya, y fue tenido por otro segundo Arquímedes.

Además, en la voz «Reloj» se recoge la fabricación de relojes que representaban el movimiento de los astros: «y últimamente los alemanes inventaron el reloj de ruedas, tan ingenioso, especialmente el que hizo Janelo [*sic*], con los movimientos celestes; dicen que el primer autor fue Arquímedes». Del mismo modo se registra el lema «Rumbo»: ‘Una figura de cosmógrafos en forma de estrella, en la cual forman los vientos y sirve a los marineros con la carta y aguja de marear’, información que se reitera bajo la voz «Derrota». Por último, en el *Tesoro* se añade la voz «Brújula», en la que se explica su supuesta etimología: «*quasi búsula, de bus* [...] que vale agujero, y *busulo* y *busula*, agujerito», por cuanto algunas brújulas poseían pequeños agujeros para mirar, y se mencionan otros instrumentos por su cualidad común, supuestamente, de poseer brújulas, o sea, mirillas –el astrolabio, la ballestilla y el báculo astronómico–.¹⁶

En cuanto a los términos geométricos empleados en los cálculos astrológicos se recogen brevemente los grados (*s.v.* «Grado»): «cerca de los astrólogos, ciertas porciones en que se divide el Zodíaco y sus partes, que son los doce signos, y todos los demás círculos de la esfera; y estos grados se vuelven a dividir cada uno en tantos minutos»; los minutos: «Término de astrólogos, en cuanto dividen los círculos esferales y el Zodíaco en grados y minutos»; y los segundos, mencionados en relación con la afinación de los instrumentos musicales empleando iguales términos: «son como en la astrología minutos o segundos». No se presentan definiciones de la latitud, la longitud o la altura,

15. Una representación de estas esferas materiales figuraba en el muy difundido texto de Apiano (1524, 8-9) con el epígrafe: «Ecce materialem figuram circulatorum Sphaere»; que aparece del siguiente modo en la primera traducción española: «Síguese la material figura de los círculos de la Sphera» (1548, ff. 4r-4v).

16. En realidad, su etimología es, como explica el *DLE* (siguiendo el *DCECH*), la siguiente: «Del it. *bussola*, este del lat. vulg. *buxida* ‘cajita’, y este del gr. πυξίδα *pyxída*, acus. de πυξίς, -ίδος *pyxís, -ídos* ‘caja’».

ni tampoco se ofrece información sobre cuántos grados corresponden a cada signo zodiacal en la eclíptica ni sobre sus implicaciones a la hora de determinar los orbes planetarios y, en consecuencia, los fenómenos vinculados con la astrología, ya natural o judiciaria.¹⁷

Astros y asterismos

Más abundante es la información ofrecida acerca de los astros y asterismos, comenzando por la voz «Estrella», donde distingue entre las fijas y las errantes –los planetas, con el Sol y la Luna, en la cosmología clásica–, y trata sobre las magnitudes de las primeras y los aspectos de las segundas:

ESTRELLA. [...] en latín se dice *stella, ab stando, quod stare stellae videantur, vel quia stant in caelo tamquam nodi in tabula inter se semper aequae distantes*.¹⁸ Estrellas fijas, llamamos las del firmamento, y se mueven en él por su movimiento y guardan entre sí la distancia de lugares do están fijas; a diferencia de los planetas, que unas veces están en conjunción, otras en oposición y en diferentes aspectos. La estrella, según los físicos y astrólogos, *est pars densior sui orbis*. Son las estrellas de diversas magnitudes: primera, segunda, tercera, etc.

En esta misma voz incluye una breve definición de la «Magnitud» estelar, su tamaño: «lo que influyen en los cuerpos inferiores y el dominio que tienen sobre ellos. Los astrólogos judicarios lo dirán». Y, sin embargo, no define los aspectos astronómicos en este lugar –la distancia angular aparente de dos planetas observados desde la Tierra que fundamenta en buena medida la astrología judiciaria– ni tampoco en el lema «Aspecto»; ni define cada uno de ellos –conjunción, oposición, trígono, cuadratura y sextil– con lemas propios a pesar de que estos se citan en múltiples lugares (*s.vv.* «Andrógeno», «Desastrado», «Flauta», «Eclipse», «Escaravajo»¹⁹).

17. Sobre esta distinción puede verse Montaner Frutos 2014, 645-48, 807, 813 y 819.

18. Esta etimología carece de fundamento. En realidad, *stella* procede de un protoitálico **sterlā-*, con correlatos en celta (irlandés antiguo *ser*, galés *seren*, cónrico y bretón *sterenn*), indoiranio (sánscrito *stībbih*, avéstico *star-*), griego *ἀστήρ* o gótico *stairnō*, todos los cuales significan 'estrella', cuyo étimo común se reconstruye como un protoindoeuropeo **h₂ster-* (De Vaan 2008, 585).

19. En relación con las estrellas fijas, el *Tesoro* no presenta una definición del firmamento, el octavo cielo de la cosmología clásica en que estas se sitúan, aunque se refiere a él en la voz «Estrella», así como en las voces «Bartolomé», «Escaravajo», «Iglesia». Como se verá más adelante, en la voz «Esfera», Covarrubias rehúsa tratar sobre el número de estas, lo cual puede justificar que no se dedique un lema propio al firmamento.

Las voces dedicadas a las siete estrellas errantes, o planetas, son desiguales. En primer lugar, la voz «Planetas» se presenta fiel a la cosmología clásica:

PLANETAS. Siete cuerpos celestes, que en sus orbes particulares²⁰ tiene cada una su propio movimiento, contrario al del primer móvil, y por esta razón se llamaron erráneas, a diferencia de las demás estrellas que están fijas en el cielo estrellado, sin mudar jamás distancias una de otra.

En cuanto a las definiciones particulares de los planetas, las de las dos luminarias, el Sol y la Luna, sí poseen cierta extensión:

SOL. *Lat. sol, planetarum omnium medius et temporum dispensator.* Es entre los planetas el mayor, y así se llama en la Escritura *luminare maius*.²¹

LUNA. El planeta más inferior del cielo de los siete, *latine luna, a lucendo*, dicha en la Escritura *luminare minus*, en respeto del sol, que se llama *luminare maius*. El medio cuerpo de la Luna está siempre alumbrado del Sol; pero en razón de apartarse o alejarse de él, causa en la Tierra diferentes formas y apariencias.

La descripción latina del Sol está tomada del Calepino (1559, f. 459r). La de la Luna, por su parte, señala las mutaciones de las fases lunares por los aspectos que respectivamente mantiene con el Sol. Igualmente, en relación con estos astros, Covarrubias incluye una definición de la voz «Eclipse» en la que, por ser los eclipses portentos con ciertas implicaciones judiciares,²² remite a los astrólogos:

Vulgarmente entendemos por el defecto de la luz del Sol o de la Luna en nuestro hemisferio, cuando o la Luna se interpone entre el Sol y la Tierra, o la Tierra y su sombra entre el Sol y la Luna. Y así estos eclipses se

20. El orbe, que hoy suele tomarse simplemente por la esfera terrestre, tenía en esta época un sentido específico: «Se llama en la Astronomía qualquiera de las Esferas particulares en que se supone estar colocado cada uno de los Planetas. Latín. *Orbis Planetarum*» (*Autoridades*, s.v. «Orbe»); y el *DLE* aclara en su quinta acepción: «*Astron.* Cada una de las esferas transparentes imaginadas en los antiguos sistemas astronómicos como soporte y vehículo de los planetas».

21. Por otra parte, cabe señalar en relación con el Sol que el *Tesoro* recoge la voz «declinación»: «Declinar el sol, es irse acercando al poniente. Los astrólogos tienen este término de declinación» (s.v. «Declinar»).

22. Tal como aclara Dooley 2014, 83: «The eclipses [...] constitute a small part of prediction. [...] Campanella remarks that from eclipses, one cannot have knowledge of the great changes, for they are indications of events which do not last more than thirty months; therefore, the Ptolemaic doctrine is defective». En este punto y en las páginas siguientes se ponen en contraste el estudio de los eclipses con el del conjuncionismo, considerada una base predictiva más sólida.

hacen en conjunción o en oposición de los dos luminares. [...] Imagínase en la mediedad del Zodíaco, y cuando la Luna atraviesa por ella *in capite aut in cauda draconis*, se causa el eclipse; lo demás remito a los astrólogos.

Más breves son las entradas dedicadas a Venus, recogida en la voz «Luzero»: *'Latine Lucifer; Stella Veneris, ita dicta cum antecedit Sol, eum subsequitur Hesperus'*, y de nuevo en las voces «Héspero», «Lucifer» y «Fósforo» (las dos últimas incorporadas en el *Suplemento*); Mercurio: «Es uno de los siete planetas» (también aludido *s.v.* «Miércoles»); y Marte: «uno de los siete planetas». Si bien en el lema «Viernes» se aclara que es «Uno de los días de la semana, dicho así por los gentiles, en honor de la diosa Venus o del planeta Venus», y en el lema Mercurio se incluye el lema «Mercurial», del que se ofrece la conveniente explicación astrológica: «se dice aquel sobre quien predomina este planeta, que dicen será activo y peligroso en su trato, por su agudeza y astucia». Por último, no hay voces dedicadas a Júpiter ni Saturno.

El *Tesoro* recoge también la voz «constelación», aunque la emplea en su sentido original latino vinculado a la elaboración de cartas astrales para referirse a la configuración de toda la esfera celeste en un momento determinado—comprendiendo las posiciones de todos los astros, tanto de los planetas como de las estrellas fijas—: «La observación de las estrellas, así fijas como errantes, en la genitura o en cualquier otra ocasión por la cual se levante figura»; y opta por el lema «Imágenes celestes» para referirse a las constelaciones:

según los astrólogos, son cierta cantidad de estrellas, que juntas hacen una constelación y forman dellas unas figuras imaginarias, como la Osa Mayor y Menor, la Lira, la Nave, etc., y son por todas cuarenta y siete imágenes, las cuales contienen en sí todas las estrellas que han sido conocidas por los astrólogos, que son mil y veintidós.

En esta segunda ocasión se refiere, por tanto, a las establecidas en el catálogo estelar del *Almagesto* de Ptolomeo presente en sus libros VII, dedicado a las 27 constelaciones boreales, y VIII, a las 21 australes (1898-1903, II, 38-169; 1984, 341-99).²³ A dicho tratado dedica un lema propio: «*Almagesto*. Inscrición y título de un libro de Ptolomeo que trata de toda la astrología; dicen valer tanto como *Magna constructio*». Sin embargo, debe advertirse que el número de constelaciones inventariado por Ptolomeo es de 48 y el de estrellas fijas de 1025, y

23. Para el estudio de estas tablas estelares ver Peters/Ball Knobel (1915) y Kunitzsch (1974).

no, como señala Covarrubias de 47 y de 1022. Las razones por las que muestra estas desviaciones en los cálculos totales de constelaciones y estrellas no parecen correlativas. La cifra de 1022 en el cálculo de estrellas responde a que es la señalada en el colofón del catálogo ptolemaico (Kunitzsch 2002, 22), dado que tres estrellas figuran repetidas en dos entradas por cuanto se integran en dos constelaciones distintas.²⁴ De este modo, en época altomoderna se consolidó en la bibliografía dicha cifra, que es la que recogen, en el caso de España, los textos de Chaves (1554, 2.21; f. 74v); de la Hera y de la Barra (1584); Tornamira (1585, 43-44); y Zamorano (1585, ff. 13r-13v). Podemos presumir que Covarrubias tomó el dato sobre el número total de estrellas del firmamento de alguno de estos tratados: con mayor probabilidad del de Chaves, dado que se reimprimió en 12 ocasiones entre 1548 y 1588, mientras que el de Zamorano solo reapareció en 1594 y los de Hera de la Barra y Tornamira no se volvieron a imprimir. Con todo, en la voz «Estrella», a propósito de la expresión «Contar las estrellas», Covarrubias escribe: «Hasta agora los astrólogos no han conocido de todas ellas más de mil y veinte, que componen las cuarenta y ocho imágenes del octavo cielo, fuera de los planetas», con lo que contradice los cálculos que ofrecía tanto para las constelaciones –48 en lugar de 47, con lo que ahora apunta la cifra correcta de las ptolemaicas– y para las estrellas –1020 en lugar de 1022–.²⁵

Vinculado a las constelaciones, el *Tesoro* recoge asimismo la entrada «Signo»: «comúnmente llamamos signos los doce compartimientos del Zodíaco, como el signo de Aries, de Tauro, etc.», para referirse a las franjas de 30 grados que corresponden a cada uno de los signos zodiacales;²⁶ así como la entrada «Zodiaco»:

Es un círculo imaginado en la esfera, oblico y con latitud, dividido en doce portiones, que llamamos signos. De la una parte, comprehende el trópico de Cancro, y por la otra el de Capricornio, y corta por medio la equinocial, y es cortado della en los signos de Aries y de Libra. Danle comúnmente de latitud dieciséis grados, y por medio los divide una línea,

24. Este particular fue advertido por Peters/Ball Knobel (1915, 97-98, 101, 107 y 113).

25. Cabe notar a este respecto que, en el lema «Belorofonte», Covarrubias presenta el catasterismo de Pegaso como una de las 28 constelaciones: «y al caballo colocó entre las estrellas, y es una de las 28 imágenes»; aunque, en este caso, la cifra ofrecida ha de ser simple errata en la impresión.

26. El término designa tanto a estas franjas como a las constelaciones que se sitúan en ellas: «Este círculo del zodiaco es diviso por los Astrólogos en doce partes iguales, a quien llaman signos, y así son doce los signos que se consideran en el Cielo: y cada uno de ellos toma nombre especial de alguna de las doce figuras de animales, que se imaginan ser compuestas de la posición de las estrellas en el zodiaco de la octava Sphera, o Firmamento» (Chaves 1554, ff. 77-78).

que llaman eclíptica; y porque los dichos doce signos tienen figuras de animales se les dio este nombre de Zodíaco.

Esta definición está tomada directamente del *Dictionarium* de Calepino (1559, f. 549v),²⁷ que a su vez se basaba en la obra cosmográfica de Apiano.²⁸ No obstante, no se incluyen en el *Tesoro* cada uno de dichos signos: exclusivamente son mencionados brevemente Acuario: «Esta corteza encierra en sí una gran filosofía, porque los astrólogos forman de ella el signo de Acuario» (s.v. «Ganimedes»), Escorpio: «Hay un pez dicho escorpión, un signo celeste, cierta planta», Aries: «Es el nombre impuesto a diferentes cosas; como [...] Aries, el carnero, animal, y una máquina dicha deste nombre, y un signo del Zodíaco» (s.v. «Equívoco») y Sagitario, en la voz «Chirón»: «los dioses le trasladaron al cielo, adonde ocupa el signo de Sagitario» (y de nuevo s.v. «Saeta»). Covarrubias incorpora cinco de estas voces en el *Suplemento*, a veces con lema propio—como sucede con Aries, Acuario, Capricornio—; otras, como sucede con Géminis, en una entrada exclusiva, que figura en «Cástor y Pólux»; y otras integrándolas en lemas ya presentes en el *Tesoro*—como en el caso de Libra—. No se incluyen, por tanto, ni en el *Suplemento* ni en el *Tesoro* los signos de Cáncer, Leo, Piscis, Tauro y Virgo, aunque aquel incorpora breves menciones a Leo: «Para significar los *aegyptios* la creciente e inundación del río Nilo figuraban un león, atendiendo a que cuando el sol entra en el signo de León empieza a crecer, y ansí significaba abundancia de agua»; Tauro, en la voz «Signo» y en la voz «Híadas», por integrarse este asterismo en dicha constelación;²⁹ y a Virgo, en la voz «Erígone», por tratarse de su catasterismo.

27. La definición de Covarrubias depende del Calepino, pero no en su redacción original, donde esta voz no figura. Empleo como fuente de referencia en este trabajo la primera edición del diccionario que incorporó equivalencias léxicas en español (Lyon, 1559), de la cual se conservan dos emisiones de Haered. Sebast. Gryphii y Theobaldum Paganum siendo el único elemento divergente entre estas la portada.

28. La definición de Calepino está basada en la primera versión de la del *Cosmographicus liber* de Apiano (1524, 7), en la que se atribuyen al zodiaco «latitudinem 16 gradum», que es la correcta; sin embargo, en ediciones posteriores el texto pasó a señalar: «con anchura de 12 grados» (1548, f. 3v). Asimismo, Covarrubias vincula al Zodiaco la etimología de «Anillo»: «*Lat. anulus, dictus a circuitu seu rotunditate ut annus*; porque el año se figura en un círculo por el cual el sol va dando vuelta, hasta cumplir su redondez, y este llamamos Zodíaco; y de aquí el anillo, en término diminutivo, se toma por cualquier círculo pequeño, especialmente el que se trae en el dedo».

29. Debe advertirse que la voz asterismo puede emplearse como sinónimo imperfecto de constelación, pues ambas se refieren a conjuntos de estrellas. Su distinción estriba en la no inclusión de los asterismos entre los catálogos clásicos de estas últimas. Así sucede con el asterismo de las Híadas, integrado en el conjunto estelar de Tauro que, por su parte, sí posee la consideración clásica de constelación. Todo ello no empece, lógicamente, la identificación de las Híadas desde la Antigüedad.

Además de las constelaciones zodiacales, Covarrubias también recoge brevemente seis de las restantes constelaciones ptolemaicas en el *Tesoro*: la Osa menor –recogida por sus nombres de «Bocina» y «Cinosura» (la definición de esta última la toma de Calepino (1559, f. 132v)–, *Canis maior* (s.v. «Can», «Caniculares» y «Equívoco»), *Canis minor* («Caniculares»), «Carro» (la Osa mayor), Bootes (y de nuevo como «Carretero», s.v. «Carro») y Pegaso (s.v. «Belorofonte»); y otras seis en el *Suplemento*: Andrómeda, «Corona» (se refiere a Corona Borealis, también mencionada en «Ariadne»), Lira, «Casiopeia», Auriga (figuran referencias al asterismo de las Pléyades o «Cabrillas», bajo las voces «Amaltea» y «Cabra») y Cefeo. En conjunto, se recoge información sobre 11 de las 36 constelaciones no zodiacales. Además, Covarrubias menciona en el *Suplemento* el catasterismo de «Argos» Panoptes, cuyos ojos quedaron convertidos en las estrellas del firmamento. Cabe notar que en la mayoría de estos casos Covarrubias se refiere a ellas como «constelaciones», y no como imágenes celestes, empleando este término en su acepción más extendida en lugar de aquella que daba al término en la entrada «Constelación».

En cuanto a las estrellas fijas tratadas de forma individual, en el *Tesoro* se recogen solamente la estrella polar (s.v. «Polo») y Canis (s.v. «Equívoco»); a las que se añaden otras tres en el *Suplemento*: «Mérope», «Arturo» y «Cano-po». Además, se describe el cintilar aparente de las estrellas fijas bajo la voz «Centella», en oposición a la apariencia que ofrecen las estrellas errantes. Por último, el *Tesoro* presenta en tres ocasiones la Vía Láctea (s.vv. «Açucena», «Camino» y «Compostela»), define el lema «Cometa» (a partir de Calepino 1559, f. 105r) y la subdisciplina astronómica de «Meteoros» (vinculándola expresamente a los *Meteorológicos* de Aristóteles).

Cronografía

Por sus vinculaciones con la astronomía es preciso también tratar aquí sobre la cronografía. El *Tesoro* presenta un lema propio para esta disciplina, aunque en su definición no comprende precisiones astronómicas. Procediendo de mayor a menor duración, se incluyen las siguientes voces relativas a medidas de tiempo: «Era» –precisándose que es término empleado con sentido propio en astrología: «los astrólogos, para dar principio de tiempo a una cosa notable, de la cual en adelante van haciendo sus cuentas, le ponen por nombre *hera*, como se halla en Ptolomeo»– y su sinónimo «Año grande» (s.v. «Año»); «Año»: «Del nombre latino *annus*; es el tiempo de trecientos y sesenta y cinco días y

poco menos de seis horas, en el cual el Sol acaba su curso y vuelve al mismo punto desde el cual se dio principio al año», se ofrece, por tanto, el cómputo anual reformado que estableció Gregorio XIII, a lo que se hace mención de nuevo al tratar sobre este papa (*s.v.* «Gregorio»); «Equinocio» y Solscitio (*s.v.* «Juan», se trata solamente sobre el vernal); «Primavera», «Estío», «Otoño» e «Invierno» –aunque solamente se incluyen explicaciones astronómicas en el caso del Estío–; «Mes», así como cada uno de los meses del año –no se incluye en las voces de estos información astrológica, e incluso en la voz «Mes», Covarrubias rehúsa hacer precisiones de este tipo: «Lo demás dejo para los astrólogos y matemáticos»; lo cual suplió, sin embargo, Noydens, añadiendo detalles sobre los signos por los que transita el Sol durante estos–; y «Día» –que define en función del movimiento aparente de revolución solar de 24 horas, «raptó del Sol», designado como día natural, así como por los efectos de iluminación en los hemisferios–. Por otra parte, Covarrubias da también cuenta de las voces «Calendario» (*s.v.* «Calendas») y «Lunario» (*s.v.* «Luna»).

Cosmografía

También se presenta en el *Tesoro* una entrada dedicada a la «Cosmographía» –disciplina que «describe la Tierra por los círculos del Cielo» (Apiano 1548, f. 1r)–, en la cual Covarrubias reproduce la definición de Calepino (1559, f. 123v). Una ciencia que había quedado integrada en el tercer curso de astrología en los mencionados *Estatutos* salmantinos de 1561.³⁰ Vinculada con esta materia, el *Tesoro* incluye una definición breve de la voz «Esfera»: «Llamamos esferas todos los orbes celestes y los elementales, como la esfera del fuego» (en la cual se introduce la descripción de la esfera material ya mencionada) y presenta la equivalencia latina *globus*; aunque no dedica lemas propios a las voces castellanas globo y orbe, que emplea frecuentemente. En cuanto a los círculos mayores de la esfera terrestre, además del Zodiaco, Covarrubias recoge definiciones de los «Coluros» –que toma de Calepino (1559, f. 104v)–, la «Eclíptica» (*s.v.* «Eclipse»), de la que ya había tratado junto con el zodiaco; la «Equinocial» (*s.v.* «Equinocio») y el «Orizonte»; y en cuanto a los menores, recoge los meridianos (*s.v.v.* «Juan» y «Día»), los paralelos (*s.v.*

30. Calepino, y Covarrubias con él, define la cosmografía por oposición a la geografía. En época altomoderna se empleaba una triple distinción entre cosmografía, geografía y corografía para referirse a las disciplinas que describían la Tierra, un mismo objeto, pero a tres niveles distintos (Apiano 1548, ff. 1r-2r).

«Clima»; donde remite explícitamente a Calepino), los «Trópicos» –que toma de Calepino (1559, f. 509r)–, y breves menciones a los círculos polares (*s.vv.* «Esfera», «Bocina» y «Bóreas»). Junto con estos, también se definen en el *Tesoro* el cenit y el nadir (*s.v.* «Nadir»); el «Eje» terrestre (también definido *s.v.* «Cardenal»); los cuatro puntos cardinales (*s.vv.* «Cardenal» y «Eje»); los polos («Polo», donde resume a Calepino 1559, ff. 386r-86v), los cuales además vincula etimológicamente con la voz piloto «*quasi poloto*», a pesar de que tal relación no sea cierta; los hemisferios («Emisferio» –cuya definición latina procede de Calepino 1559, 220r–); y los centros de la esfera del universo y de la esfera terrestre («Centro»), haciendo referencia a la gravitación particular de este último. Por último, bajo la voz «Escaravajo», se refiere a las direcciones opuestas aparentes que, según la cosmología clásica, llevaban en su movimiento las estrellas errantes y fijas –de occidente a oriente– y el conjunto del universo –determinado por el movimiento de oriente a occidente del primer móvil–.

Modelos cosmológicos

El *Tesoro* refleja la adhesión de Covarrubias al modelo cosmológico geocéntrico clásico. Sin embargo, debe advertirse la esquividad con la que se refiere a esta cuestión en la entrada «Cielo».³¹ Esta comienza con una extensa cita que reproduce el comienzo de la definición de la voz «Caelum» de Calepino (1559, f. 70v), así como una de las autoridades por él aducidas, Varrón. A continuación, escribe:

Ya tengo advertido que yo no estoy obligado a que los romancistas me perciban enteramente en todo, y habiendo de cumplir con mi instituto de dar las etimologías de los vocablos para acudir a sus fuentes, sería más que turbar el agua, porque la perdería; cada uno tome lo que pudiere. También advierto que yo no me meteré en averiguar el número de los cielos, ni sus movimientos, ni si su materia es corruptible o no; quédese para los filósofos, y principalmente para los teólogos, que corrigen los errores, tantos y tan grandes, que los gentiles tuvieron *errantes toto caelo*. Tómake

31. Las definiciones de las voces «Mundo» y «Universo» son más escuetas. La primera presenta un texto latino que es extracto de Calepino (1559, f. 316v) y añade: «Los griegos le llaman κόσμος, [...] mundo llamamos todo el circuito de tierra y mar». En la segunda se indica: «se toma muchas veces por esta fábrica del mundo». Asimismo, incluye una explicación de la expresión «Hacer del cielo cebolla» (*s.v.* «Cielo»).

cielo unas veces por el aire, otras por los orbes celestes, y últimamente por el lugar de los bienaventurados.

Covarrubias presenta dos argumentos para evitar pronunciarse sobre la materia. En primer lugar, excusa declarar en español la definición latina de Calepino –algo ya establecido en su preliminar «Al lector» y reiterado en otras voces del diccionario–. Y en segundo lugar, rechaza abiertamente tratar sobre el número de esferas o sus movimientos –pues, como veremos, conocía la obra de Copérnico y su contradicción con el sentido literal de las Sagradas Escrituras–, o sobre la posibilidad de que existiera cambio en las esferas inmutables, contrariando el principio de incorruptibilidad aristotélico (*Acerca del cielo* 2; 284a11-14) –algo que había quedado en entredicho por los recientes avistamientos de supernovas por astrónomos como Jerónimo Muñoz, Tycho Brahe o Francesco Giuntini en 1572, o por Antonio Núñez de Zamora y Johannes Kepler de nuevo en 1604–.³² Estos elementos evidencian, a mi parecer, su autocensura, o en todo caso una voluntaria suspensión del juicio respecto de estas materias, reafirmando la necesaria supervisión de los teólogos para corregir los errores de los astrónomos –en cuanto filósofos naturales–.

Llegados a este punto, queda por tratar la presencia de la cosmología heliocéntrica en el *Tesoro*. El tratado de Copérnico –que tal como ya hemos señalado, se integró por voluntad de los hermanos Aguilera en la cátedra de Astrología salmantina– dejó su huella en los trabajos de un número considerable de astrónomos, médicos, matemáticos y autores de náutica e hidrografía españoles en las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII, hasta la condena inquisitorial de 1616: Rodrigo Zamorano, Bartolomé Valentín de la Hera y de la Barra, Francisco Vicente de Tornamira, Andrés de Poza, Andrés García de Céspedes, Simón de Tovar, Jerónimo Muñoz, Antonio Núñez de Zamora, Gabriel Serrano, Diego Pérez de Mesa, Juan Cedillo –quien tradujo parcialmente el *De revolutionibus*– y Juan Bautista Vélez (Navarro Brotons 2002, 270-74, 282-87, 295-98, 300-02).³³ Asimismo, el teólogo Diego de Zúñiga aceptó esta teoría en su trabajo *In Job Commentaria* (Toledo, 1584 y

32. Muñoz, que pasó de la universidad de Valencia a la de Salamanca en 1579, había publicado en 1573 un estudio sobre su avistamiento, a petición de Felipe II, y su discípulo Núñez de Zamora hizo lo propio en 1610. Por su parte, de los avistamientos realizados por Brahe y Kepler dio cuenta este último en 1606, y del de Giuntini, él mismo en 1573. Para el caso de los españoles ver Navarro Brotons 2002, 279-80.

33. Sobre la difusión del heliocentrismo en España en general, resulta de interés Jiménez Cuesta 2015.

Roma, 1591), aunque posteriormente se retractó. Dicho trabajo corrió destino paralelo a la obra de Copérnico al recibir la condena en Roma en 1616, a raíz del proceso contra Galileo (Navarro Brotons 1995; 2002, 287-93). Por último, un caso singular constituye el del poeta Bernardo de Balbuena, quien da cuenta de la teoría heliocéntrica en su poema épico *El Bernardo* (xviii, 163-64), publicado en 1624 pero compuesto principalmente entre 1590 y 1609, antes, por tanto, de la condena de la Inquisición romana (Zulaica López 2019, 229).

Por su parte, Sebastián de Covarrubias, formado en Salamanca, tuvo al menos noticia de la teoría heliocéntrica y la menciona brevemente en el *Tesoro* como una paradoja, es decir, una opinión extravagante: «Paradoxa. [...] Vale tanto como cosa admirable y fuera de la común opinión; como sustentar que la cuartana es buena, *que el cielo no se mueve y que el globo de la tierra es el que anda a la redonda*, etc.». Un juicio en el que influiría poderosamente su consideración de los pasajes bíblicos que situaban al hombre como el centro de la Creación. Ahora bien, la peculiaridad de la voz en que se da cuenta de esta teoría —recordemos que había rehusado discurrir al respecto en la voz «Cielo»— no es casual, sino que responde a la influencia de una de las obras de su hermano Juan de Horozco Covarrubias.³⁴ Este había publicado en 1592 sus *Paradoxas christianas*, un tratado moral-espiritual en el que discurre sobre la condición paradójica de ciertas máximas de la doctrina cristiana: «algunas sentencias que por ser tan contrarias a lo que el mundo siente son Paradoxas» (1592, Prólogo, s.f.). Horozco, como su hermano, sostiene en su texto la cosmología geocéntrica dándole una interpretación teológica (1592 lib. 1, § xvi, f. 108r). Sin embargo, en la segunda paradoja del libro 2 de este trabajo, «Que la Tierra es la que se mueve y el Cielo es el que no se muda» (ff. 132v-37v), ofrece una apretada síntesis del *De revolutionibus* de Copérnico, obra cuyo nombre omite y al que se refiere de forma perifrástica como «un libro no solo curioso, mas conforme a las reglas de la ciencia» (f. 133v). Esta paradoja expone la falta de correspondencia que existe, de un lado, entre el modelo cosmológico geocéntrico —en el que la Tierra permanece inmóvil y las esferas ce-

34. Horozco también se formó en Salamanca y, aunque no se han investigado en detalle sus relaciones con la universidad, sí es conocido su intento de colegiatura en el mayor de San Salvador de Oviedo en 1569, que le fue denegada por su falta de limpieza de sangre (Dopico/Lezra 2001, xi). Además, sabemos que se licenció en el Colegio de Porta Coeli de Sigüenza en 1571 (Dopico/Lezra 2001, xv). Como advirtió Zafra (2011, 113), en la dedicatoria de sus *Paradoxas christianas*, Horozco menciona la supervisión paterna de su hermano Sebastián, quien, según dice, «ha mirado siempre mis cosas con el cuidado que convenía para que fuesen acertadas».

lestes son las que se mueven— y, del otro, la vida terrenal de los cristianos, que está sometida a cambio —en términos filosóficos aristotélicos: es decir, a pasos del ser en potencia al ser en acto—, mientras que la vida celestial es inmutable. Horozco aprovecha esta ocasión para introducir una digresión extensa sobre el heliocentrismo para probar la paradoja (2, § ii, ff. 132v-35r) —pues el heliocentrismo correspondería mejor a la mutabilidad terrenal que a la inmutabilidad celestial— y, con un descargo de responsabilidad, «por entretenimiento de ingenio». Aunque finalmente asevera que este es erróneo, de acuerdo con la «verdadera filosofía» informada por la teología citada previamente, y que la doctrina verdadera es el geocentrismo (2, § ii, f. 135r). Por su relevancia y novedad en relación con la recepción del heliocentrismo en España, en especial entre autores no especializados en astronomía, creo conveniente ofrecer un par de citas de su exposición:

Y volviendo al propósito, con ánimo de cumplir lo prometido, de que la plática se encaminara a lo que más importa, *decimos, que la tierra es la que se mueve y no el cielo.* (2, § ii, f. 133r; cursiva mía)

Y si para prueba de que el cielo se mueva se nos ponen delante las diferentes figuras en que se muestra, todas ellas puede haber moviéndose la Tierra, lo cual requiere más largo discurso de lo que aquí se sufre, *y basta que se haya hecho un libro no solo curioso, mas conforme a las reglas de la ciencia, con que se hace demostración quanto a esto que, dado caso sea la tierra movable, con solo su movimiento se puede hacer la diferencia de los días y de las noches y estar cerca o lejos el Sol sin que sean menester los orbes que llevan el auge y su opuesto, y aun lo que más es que se escusen los excéntricos también de los demás planetas junto con sus epiciclos, de tal manera que al estar quedo el planeta que se dice estacionario, o el andar adelante o volverse atrás en que se dice veloz y retrógrado se pueda hallar lo mismo, y salvarse esta apariencia con el movimiento de la Tierra.* (2, § ii, ff. 133v-34r; cursiva mía)

Horozco reconoce la corrección del tratado de Copérnico según los criterios de la ciencia matemática y defiende, asimismo, la simplificación que el modelo heliocéntrico supondría para tratar sobre las esferas celestes, sus movimientos, y sus efectos aparentes en la Tierra —incluyendo la iluminación solar—. Finalmente, tanto Horozco como Covarrubias, cuya sucinta mención del heliocentrismo parece dependiente del texto de su hermano al estar integrada en la voz «Paradoxa», consideran falsa esta teoría demostrando la actitud ortodoxa que vendrá a ser confirmada con la condena de 1616.

ASTROLOGÍA JUDICIARIA

Frente a la abundancia de contenidos astronómicos, los de astrología judiciaria son parcos en el *Tesoro*. El motivo de esta restricción responde, por una parte, a las limitaciones que la Iglesia había establecido en relación con estos textos a través de los diversos índices inquisitoriales, así como, en especial, con la promulgación de Sixto V en 1585 de una constitución apostólica³⁵ contra quienes practicasen esta y otras artes adivinatorias –aunque podría haber dado cuenta generosa de ellos con la correspondiente condena– y, por otra, a mi juicio, por su actitud personal hacia la astrología, que considera nociva y ociosa –como dejan claro los *Emblemas*–. En esta sección trataremos sobre los tratados de astrología judiciaria, las cartas astrales y horóscopos, las explicaciones de astrología natural y sobre la licitud de las predicciones –naturales, individuales y políticas– volviendo la vista también a los *Emblemas morales* (1610) de Covarrubias.

Tratados de astrología judiciaria

El número de libros astronómicos citados en el *Tesoro* no es muy amplio, encontramos mencionados el *Almagesto*, las *Tablas alfonsíes*, los *Meteorológicos* de Aristóteles, y el *Almanab perpetuo* de Zacuto, pero menor es aún el de los astrologos judicarios, de los cuales solamente figuran dos. El primero de ellos es el principal tratado de Alcabitius –nombre latinizado de al-Qabiṣī, astrólogo hamdánida del siglo X– traducido al latín por Juan Hispalense en el siglo XII y conocido por metonimia por el nombre latinizado de su autor –tal como lo refiere Covarrubias, aunque suponiendo una etimología abiertamente errónea–: «Alquivicio. Título de un libro de astrología; y no es nombre del autor sino de la materia: *al*, es artículo, *quibicio* es *chibit*, que vale tanto como *inquirición*». ³⁶ Sin embargo, debe advertirse que en la definición Covarrubias no da detalles sobre su contenido. Por los *Libros de visitas* del rector a las cátedras tenemos constancia de que Jerónimo de Aguilera empleó el tratado de Alcabitius en la de astrología salmantina para explicar la judiciaria (Navarro Brotons 2002, 279), por lo

35. Sobre el alcance de esta, ver Lara/Montaner 2014, 102, 138-39, 645-48 y 654.

36. Entre las ediciones del siglo XVI algunas dan el nombre del autor por el del libro, como el *Alcabitius cum commento* (Venetiis: Melchiorem Sessa, 1512), y otras los distinguen correctamente, *Astronomie iudicarie principia* (Lugduni: opera M. Gilhelmi Huyon, impensis Batholomei Trot, ca. 1520). La edición de referencia actual es la preparada por Burnett, Yamamoto y Yano (2004).

que es probable que su hermano Hernando, quien le sustituyó en dicha cátedra en 1560 y permaneció en ella hasta 1576, también lo utilizase. De este modo, Covarrubias pudo familiarizarse con el texto tanto si cursó astrología, como a través de otros estudiantes o profesores. El segundo de los textos citados es el *Speculum Astrologiae* de Francesco Giuntini, que apareció publicado en su redacción definitiva en 1581 (la primera edición es de 1573): un tratado de judiciaria especializado en los horóscopos natalicios. El texto es referido de forma sucinta por el nombre del autor, «Juntino», como fuente de su definición del «Alcocodén» (1581, I, 350), la determinación de la edad en una genitura.

El catálogo de Valdés de 1559 exclusivamente condenaba en esta materia algunas obras de Cardano.³⁷ Posteriormente, los índices prohibitorios y expurgatorios (1583-1584) de Gaspar de Quiroga habían restringido la mayor parte de textos de judiciaria en la novena de sus «Reglas generales» (1583, ff. 4r-4v). En concreto, se prohibían los libros de cartas astrales individuales y sus horóscopos (en las tres variantes de *nativitates*, *interrogationes* y *electiones*), pero no los de cartas astrales generales y sus horóscopos —es decir, principalmente las interpretaciones a partir de la determinación de los grandes años en la teoría de las conjunciones magnas—,³⁸ ni los naturales —ya estuvieren vinculados a la agricultura, la navegación o la medicina—, aunque no los consideraba en sus listados. Poco después, en 1585, Sixto V promulgó la *Caeli et terrae Creator*, que ordenaba castigar la tenencia y lectura de obras judiciares, entre otras prácticas adivinatorias, y que provocó una honda revisión de la materia por parte de la Inquisición española en las tareas de redacción del índice de 1612.³⁹ Finalmente, las cronologías astrológicas, que basaban sus predicciones en la teoría de las conjunciones magnas —los textos arriba mencionados de Chaves, de la Hera y de la Barra, Tornamira y Zamorano— fueron condenados en el índice de 1632; y quedó también prohibida la obra de Albumasar (Abū Maʿšar), fundamento último de aquellas.⁴⁰

37. De sus textos condenados (Valdés 1559, 29), a pesar de que incluye contenidos astrológicos en varios de ellos, los que tratan propiamente la materia son tres: el *De rerum varietate* (1557) y dos de los que habían aparecido publicados bajo el título de *Libelli duo* (1543): un comentario, como indica el índice, «In quadripartitum Ptolemaei» (es decir, su *De Supplemento Almanach*), y un libro de horóscopos natalicios (*Geniturae LXVII*); ver Regier 2019.

38. Sobre esta teoría astropolítica, con origen en los textos de Māšāʾallāh ibn Aṭarī (Messahala) y Abū Maʿšar Ġaʿfar ibn Muḥammad al-Balḥī (Albumasar), que gozó de gran difusión en la España de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, ver Geneva 1995, 118-40; Lanuza Navarro 2007; Zulaica/Montaner 2021, 854-60.

39. Martínez de Bujanda 2016, 75-79.

40. Pinto Crespo 1983, 288-92; Pardo Tomás 1991, 151-89.

Cartas astrales y horóscopos

El *Tesoro* incluye el lema «Horóscopo», «término de astrólogos judiciarios», del que aporta la definición clásica de este como ascendente, el signo zodiacal cuyo orto coincide con el momento del nacimiento –no así la hoy predominante e informal de lectura o interpretación de la carta astral–, la cual toma una vez más, de Calepino. Sin embargo, en este caso, Covarrubias no sigue la equivalencia latina directa, sino que combina las definiciones de las voces «Genesis» y, principalmente, «Genethliaci» (Calepino 1559, f. 207r). Esta se recoge en latín en su mayor parte, y no da cuenta de manera completa de los horóscopos, sino exclusivamente de los horóscopos de cartas astrales natalicias o genituras. Conjuntamente con esto, la definición incluye el paralelo «tema» celeste, pero no el de ascendente, que se encuentra en las voces de Calepino que está extractando. Debe insistirse en la circunstancia de que los libros de genituras se encontraban, precisamente, entre los prohibidos por la regla IX del índice de Quiroga (1583).

En relación con las genituras se encuentran además las entradas «Astroso» y «Desastrado» –se trata sobre ambas voces en las dos entradas–. Covarrubias advierte de que la etimología de los términos exigiría referir por el primero a aquellos «en cuyo nacimiento concurren muchas estrellas en su favor» pero que después no tuvieron buena fortuna, y el segundo para quien «en su nacimiento no tuvo estrella bien puesta que le favoreciese» («Astroso»); pero que, en la lengua común, los términos se aplican al contrario «por no haber considerado la razón de los nombres y la causa de imponerlos» («Astroso»). En la segunda de estas entradas, Covarrubias no pierde la ocasión de desautorizar tales términos aclarando que son «vocablos que fundan su origen en la vana opinión de los astrólogos judiciarios».

Asimismo, el *Tesoro* trata en dos ocasiones sobre las cartas astrales a las que entonces se designaba mediante la voz «figura», aunque no ofrece una definición de estas. En primer lugar, bajo el lema «Figura», se describe la acción de dibujar la carta astral: «Los astrólogos judiciarios llaman *levantar figura* disponer en las doce casas que señalan los lugares donde en aquel punto se hallan los signos del Zodíaco, y en ellos los planetas y los lugares de las estrellas fijas». Por otra parte, bajo el sublema «Juzgar», dentro del lema «Juez», se describe la acción de establecer un juicio astrológico, es decir, un horóscopo en la terminología moderna informal, a partir de la interpretación de la carta astral: «Juzgar como astrólogo, levantando figura».

Astrología natural

Como se ha señalado en la sección dedicada a la astronomía, el *Tesoro* no define los cinco aspectos planetarios que fundamentan buena parte de las interpretaciones judiciales. Sin embargo, menciona algunos de ellos en relación con fenómenos naturales. En la voz «Andrógeno» presenta una explicación de la astrología médica: indica como causa del hermafroditismo la conjunción de Mercurio y Venus en cierto grado del signo Géminis, además de con otros aspectos estelares que no describe. Asimismo, presenta una explicación de astrología natural al señalar que la puesta del buitre («Bueitre») es de trece huevos por el número de lunas nuevas anuales, referidas como conjunciones: «Para mayor confirmación desto dicen que pone trece huevos, los cuales responden a las trece conjunciones lunares que se hacen en el año solar»; y en la entrada «Escravajo» se señala que las larvas permanecen formándose durante veintiocho días y que son conducidas al agua en el interior de las pelotas de estiércol al día veintinueve, en el novilunio, es decir, con idéntica duración a los ciclos lunares.

En cuanto a la interpretación judicial de los eclipses, ya se ha señalado la ausencia de información en la voz «Eclipse» y la remisión a los astrólogos. No obstante, bajo el lema «Dionisio», Covarrubias trata sobre el eclipse de la crucifixión de Cristo –descrito indirectamente en los relatos de los evangelistas sinópticos por el efecto de oscurecimiento de la Tierra (Marcos 15,33; Mateo 27,45; Lucas 23,44-45)– que, supuestamente, presenció Dionisio Areopagita y del que señala que se produjo «fuera de orden y toda razón natural», es decir, insistiendo en las condiciones de libertad de arbitrio en que se produjo el sacrificio de Cristo.⁴¹ E igualmente se relata la historia «Aglatonice», añadida en el *Suplemento*, quien «supo mucha astrología» y engañaba a los ignorantes fingiendo que era capaz de hacer bajar a tierra la Luna cuando, en realidad, simplemente calculaba los eclipses; y se afirma que esto mismo hicieron los españoles en las Indias. Covarrubias presentó esta historia en el emblema 36 de la segunda centuria de sus *Emblemas morales* (1610): «Res animos incognita turbat»; la cual señala que la estrategia fue empleada por Pompeyo. En la declaración del emblema se reitera la información sobre los españoles y se aclara que fue Colón quien se sirvió de dicho engaño.

41. La obra de Cardano había sido condenada, entre otros motivos, por señalar relaciones de necesidad entre los astros y las acciones de Cristo comprometiendo su libre albedrío; véase Regier 2019, 673.

Vanidad y peligrosidad de la astrología judiciaria

En el *Tesoro* los contenidos sobre astrología judiciaria son escasos y aparecen acompañados de comentarios que la desestiman. Conjuntamente con dichos comentarios, el criterio de Covarrubias queda mejor establecido en sus *Emblemas morales* (1610), colección de trescientos emblemas dividida en tres centurias. En la primera de estas, los emblemas 49 («Mallem nescisse futura»: ‘Preferiría no haber conocido el futuro’) y 97 («Fato prudentia maior»: ‘La prudencia es superior al hado’) están dedicados a la judiciaria. El primero de ellos relata la historia de Asclenario, tomada de Suetonio y recogida también en el *Suplemento*,⁴² quien fue sacrificado cruelmente por Domiciano sin que este pudiera contrariar el pronóstico que había establecido para su muerte.⁴³ En la declaración de este emblema Covarrubias muestra su adhesión a la doctrina de la Iglesia, reconoce la posibilidad de practicar la judiciaria natural y médica, pero la condena en cuanto afecta a la libertad del ser humano:

La Astrología Judiciaria está permitida en cuanto por ella se gobierna el labrador, el marinero, el médico y los demás, considerando los efectos de las causas naturales. Pero en arrojándose a juzgar de lo que depende del libre albedrío y de la voluntad de Dios, es gran temeridad y crimen condenado por los sacros cánones y santos concilios y aun hasta los gentiles lo sintieron así.

El final de este pasaje evidencia, a mi juicio, el empleo del *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (1588) de su hermano Juan de Horozco, su primera obra publicada.⁴⁴ Su capítulo 29, cuyo título es: «De la astrología judiciaria y del poco fundamento della» (ff. 132r-36v), se dedica a advertir sobre los peligros de esta ciencia. El texto sigue las pautas establecidas por el índice de

42. En el libro de emblemas figura erróneamente como «Asdetarión».

43. La historia sobre la muerte de Asclenario es paralela a la de la muerte de Esquilo, relatada bajo la voz «Águila», quien no pudo evitar que se cumpliera morir del modo que habían pronosticado juicios astrológicos. A su vez, esta misma anécdota, pero sin recoger el hecho de que Esquilo practicase la astrología judiciaria se encontraba recogida en las *Paradoxas christianas* de Horozco (1592, lib. 2, § xv, f. 205v): «También lo que cae de alto no respeta al que está debajo, y así fue la muerte tan desgraciada del poeta antiguo [Eschylo], con la tortuga que dejó caer el Águila sobre su cabeza por ser calvo y parecerle piedra». En esta ocasión el texto hace referencia a la imposibilidad de evitar los designios de la Providencia.

44. Una introducción sobre este tratado puede verse en Ibáñez Castro 2018. En particular, sobre la astrología judiciaria se ofrecen algunas notas en 1094.

Quiroga y, en especial, por la constitución de Sixto v –cuyo texto incluye en apéndice en latín y en castellano–. Horozco recoge en su texto los escasos antecedentes condenatorios magisteriales de la astrología (f. 136r) que precedieron a la *Cæli et terræ Creator* (1585), independientemente del juicio propio de teólogos como santo Tomás, y presenta testimonios del rechazo de la astrología por parte de autores paganos (ff. 134r-35v): elementos a los que hace referencia Sebastián. Asimismo, el empleo del tratado en la redacción del *Tesoro*, queda probado por la introducción del relato sobre el astrónomo Zópiro (*s.v.* «Calva») que ya hemos mencionado. Más aún, Covarrubias acudió de nuevo al texto de su hermano en la redacción del *Suplemento*, cuando tomó las menciones a la práctica de la astrología por parte de los caldeos y de los habitantes del Cáucaso, tratadas arriba, así como la historia sobre el astrólogo «Aquila» del Ponto, que elaboraba genituras. En este caso, además, Covarrubias hubo de revisar las fuentes referidas por su hermano, el texto de Epifanio mediado por Genebrardus (1588, f. 133r-v), para recuperar el nombre del personaje, puesto que su hermano no lo incluía. En dicha definición se lee: «Fue echado del gremio de la Iglesia por haberse dado a la astrología judiciaria, juzgando por ella los nacimientos y ocupándose en *esta ciencia vana y peligrosa*». Una formulación sumaria sobre la disciplina usual en la época.⁴⁵

El segundo de los emblemas está dedicado a desechar los juicios astrológicos, por cuanto la influencia de los cielos no puede forzar la voluntad del ser humano. Los primeros versos de la octava que glosa el mote leen: «El judiciario astrólogo adivino / sin juicio juzga y suele alzar figura / de lo que a sólo Dios saber convino, / escondido a la humana criatura. / Forzar mi libertad es desatino», y esto queda expuesto en la declaración correspondiente. Como en otros aspectos, Covarrubias demuestra en su libro de emblemas una postura ortodoxa por la cual rechaza la mayor parte de la ciencia astrológica.⁴⁶

45. La propia constitución de Sixto v publicada por Horozco la designa como vana y falsa: «qui vanam falsamque syderum & astrorum scientiam profitentes» (f. 156r), y en la traducción adjunta: «la vana ciencia de las estrellas y los astros» (f. 163r). Así también, el hermano de Covarrubias escribe en el mencionado capítulo 29: «Esta vana ocupación de la astrología» (f. 134v). E igualmente pueden citarse el texto de la *Silva de varia lección*, en un pasaje citado arriba: «este arte e ciencia teniéndola por vana e supersticiosa» (4.14, p. 863); o la *Reprovação de las supersticiones y hechizerías* (1538) de Ciruelo: «La falsa astrología no es arte ni sciencia verdadera, antes es una superstición [...] Esto es vanidad» (2003, 2.3, p. 87).

46. El emblema 86 de la primera centuria, dedicado a los alquimistas, también introduce críticas a la astrología que estos practican.

CONCLUSIONES

En conclusión, el *Tesoro* y su *Suplemento* demuestran un razonable conocimiento en materia astrológica del autor. Covarrubias, que se había formado en una universidad que concedía gran relevancia a esta ciencia –aun cuando desconocemos si tomó los cursos dedicados a esta–, no distingue todavía plenamente la astronomía de la astrología, que trata como voces sinónimas. En cuanto a la astronomía, sus fuentes de información son los tratados bajomedievales escritos como comentario a las obras de Ptolomeo o Aristóteles, aunque también da muestras de conocer la obra de Copérnico siquiera indirectamente, a través de su hermano, la cual juzga como falsa e inusitada. En cuanto a las efemérides, cita las de Alfonso X (además del almanaque protorrenacentista de Zacuto), las cuales habían sido sustituidas por las *Tablas pruténicas* de Reinhold a mediados del siglo XVI. Del mismo modo, Covarrubias da cuenta somera del instrumental y medidas empleados por los astrónomos e incluye menciones a algunas innovaciones de la corte de Felipe II, como las noticias sobre la esfera y el reloj automáticos fabricados por Turriano. Las referencias a toda clase de astros y asterismos son muy abundantes, aunque no presentan un tratamiento sistemático y muchas veces son dependientes de los correspondientes cataterismos mitológicos. Por otra parte, su redacción muestra una notable dependencia de Calepino que no es advertida por el autor. Del mismo modo abundan también los términos cronográficos y cosmográficos –aunque se rehúsa tratar sobre cuestiones polémicas como el número de las esferas o sobre su principio de incorruptibilidad–.

En cuanto a los conocimientos de astrología judiciaria, los materiales son mucho más escasos. Covarrubias hace referencia a la obra de Alcabitius, aunque no describe su contenido, así como a la de Giuntini. La mención de esta última podría apuntar a un interés especial por las genituras. En cuanto a la elaboración de las cartas astrales –la acción de «levantar figura»–, la información contenida es también parca. Asimismo, tampoco se exponen los aspectos astrales, ni se desarrolla una explicación sobre la teoría de las conjunciones magnas, la cual sustentaba la determinación histórica de los grandes años y de juicios astropolíticos en correspondencia. Fiel a la dogmática eclesiástica del momento, Covarrubias no incluye en su obra lexicográfica ningún contenido judiciario que pudiese comprometer el libre albedrío humano, dando cuenta solamente de algunos fenómenos de astrología natural y médica. Algo que coincide con la condena de la astrología personal que presentan algunos de sus *Emblemas morales*.

En varias ocasiones remite directamente a los expertos, evitando pronunciarse sobre materias comprometidas, como en las voces «Eclíptica» o «Estrella», o apunta un juicio condenatorio sobre la judicaria, en tanto que «vana y peligrosa», como sucede en la voz «Desastrado» o, en el *Suplemento*, en «Aquila». Como la mayoría de sus contemporáneos, Covarrubias seguía respetando la creencia en las correspondencias que existían entre el macrocosmos y el microcosmos en casos futuros no contingentes necesarios, y por ello demuestra un conocimiento de los principios sobre la ciencia astrológica. Sin embargo, a cuenta de la escasez de materiales que ofrece y de sus afirmaciones condenatorias aquí y allá, su juicio sobre la judicaria no debía ser muy distinto al de otro estudiante salmantino unas décadas posterior a él, Girolamo da Sommaia. Este estaba muy interesado en el progreso científico de la astronomía e incluso se carteo con Galileo, pero no dejaba por ello de comprar de vez en cuando pronósticos astrológicos sin que para ello fuese impedimento que juzgase la judicaria como «coglionerie Astrologiche» (1977, 209), o sea, como un buen montón de disparates.

OBRAS CITADAS

- Al-Qabīṣī (Alcabitius). 2004. *Introduction to Astrology: Editions of the Arabic and Latin texts and an English translation*, eds. Charles Burnett, Keiji Yamamoto y Michio Yano. London: The Warburg Institute/Torino: Nino Aragno.
- Apianus, Petrus. 1524. *Cosmographicus liber Petri Apiani*. Excusum Landshutae: Ioannis Weyssenburgers.
- Apianus, Petrus, y Frisius Gemma. 1548. *Libro de la Cosmographia de Pedro Apiano*. Enveres: Gregorio Bontio.
- Aristóteles. 1996. *Acerca del cielo. Metereológicos*, trad. Miguel Candel. Madrid: Gredos.
- Autoridades: Diccionario de Autoridades*. (1726-1739). 1990. 3 vols. Ed. facsímil. Madrid: Gredos.
- Bustos Tovar, Eugenio de. 1973. «La introducción de las teorías de Copérnico en la Universidad de Salamanca». *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* 67-68: 236-52.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel. 2015. «Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales». En *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar Ezquerro, 341-64. San Millán de la Cogolla: Cilengua.

- Calepino, Ambrosio. 1559. *Dictionarium*. Lugduni: Haered. Sebast. Gryphii.
- Cedillo Díaz, Juan. 2019. *Ydea astronómica de la fábrica del mundo: traducción del “De revolutionibus I-III”, de Nicolás Copérnico*, eds. Miguel Ángel Granada y Félix Crespo. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Chaves, Jerónimo de. 1554. *Chronographia o Reportorio de los tiempos*. 2.^a ed. Sevilla: Martín de Montedoca.
- Ciruelo, Pedro. 2003. *Reprobación de las supersticiones y hechizerías*, ed. José Luis Herrero Ingelmo. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Copérnico, Nicolás. 1543. *De revolutionibus orbium caelestium libri VI*. Norimbergæ: Ioh. Petreium.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt: Vervuert.
- Covarrubias, Sebastián de. 2017. *Emblemas morales*, ed. Sandra María Peñasco González. A Coruña: SIELAE & Society for Emblem Studies.
- Crespo Hidalgo, Juan. 1992. «La vida y el pensamiento de Covarrubias como parte de la microestructura del manuscrito *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*». *BRAE* 72: 429-44.
- De Vaan, Michiel. 2008. *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden/Boston: Brill.
- DLE: Real Academia Española. 2014. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Dooley, Brendan, ed. 2014. *A Companion to Astrology in the Renaissance*. Leiden/Boston: Brill.
- Dopico, Georgina, y Jacques Lezra. 2001. «Biografía documental». En Sebastián de Covarrubias, *Suplemento al Tesoro de la Lengua Castellana Española*, eds. Georgina Dopico y Jacques Lezra, i-cxiv. Madrid: Polifemo.
- Estatutos hechos por la muy insigne Universidad de Salamanca*. 1561. Salamanca: Juan María de Terranova.
- Estatutos hechos por la muy insigne Universidad de Salamanca*. 1594. Salamanca: Diego Cusio.
- Flórez Miguel, Cirilo. 2007. «Zacut: Abraham ben Šěmu’el Zakut». En *The Biographical Encyclopedia of Astronomers*, eds. Thomas Hockey y otros, 1255-56. New York: Springer. http://dx.doi.org/10.1007/978-0-387-30400-7_1519.
- Garin, Eugenio. 1981. *El zodíaco de la vida: la polémica astrológica del Trescientos al Quinientos*. Barcelona: Península.

- Geneva, Ann. 1995. *Astrology and the Seventeenth Century Mind: William Lilly and the Language of the Stars. Social and Cultural Values in Early Modern Europe*. Manchester: Manchester UP.
- Gernert, Folke. 2018. «La precariedad del saber oculto: el estatus problemático de la fisiognomía». En *Saberes inestables: estudios sobre expurgación y censura en la España de los siglos XVI y XVII*, eds. Dámaris Montes, Víctor Lillo y María José Vega, 75-100. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Giuntini, Francesco. 1581. *Speculum Astrologie*. 2 vols. Lyon: Phil[ipo] Tinghi.
- González Palencia, Ángel. 1925. «Datos biográficos del licenciado Sebastián de Covarrubias y Horozco». *BRAE* 12(56-57-58-59): 39-72, 217-45, 376-96 y 498-514.
- González Palencia, Ángel. 1929. «Adiciones a la biografía de Covarrubias». *BRAE* 16: 111-17.
- Hera y de la Barra, Bartolomé Valentín de la. 1584. *Repertorio del mundo particular*. Madrid: Guillermo Druy.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. 1588. *Tratado de la verdadera y falsa profecía*. Segovia: Juan de la Cuesta.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. 1592. *Paradoxas christianas contra las falsas opiniones del mundo*. Segovia: Marcos Ortega.
- Ibáñez Castro, Juan. 2018. «Censura y pedagogía contrarreformista: el *Tratado de la Verdadera y Falsa Profecía* (Segovia, 1588) de Juan de Horozco y Covarrubias». En *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico: de Fernando el Católico al siglo XVIII*, eds. Eliseo Serrano Martín y Jesús Gascón Pérez, 1081-96. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Jiménez Cuesta, Ramón. 2015. «A raíz de la condena del heliocentrismo y el caso Galileo: el mito del atraso científico español al comienzo de la Revolución Científica». *Disputatio: Philosophical Research Bulletin* 4: 231-45.
- Kepler, Johannes. 1606. *De stella nova in pede Serpentarii*. Pragae: Pauli Sessii.
- Koyré, Alexandre. 1979. *Del mundo cerrado al universo infinito*, trad. Carlos Solís Santos. México/Madrid: Siglo XXI.
- Kunitzsch, Paul. 1974. *Der Almagest. Die Syntaxis Mathematica des Claudius Ptolemäus in arabisch-lateinischer Überlieferung*. Wiesbaden: O. Harrassowitz.
- Kunitzsch, Paul. 2002. «Albumasariana». *AION* 62: 19-28.
- Lanuzza Navarro, Tayra. 2007. «La astrología como explicación científica de la historia: los pronósticos españoles del siglo XVII». En *Synergia: jóvenes investigadores en historia de la ciencia*, eds. Néstor Herrán y otros, 303-23. Madrid: CSIC.

- Lara Alberola, Eva, y Alberto Montaner Frutos, coords. 2014. *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR.
- Martínez de Bujanda, Jesús. 2016. *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819)*. Madrid: BAC.
- Martínez Frías, José María. 2017. *El cielo de Salamanca: la bóveda de la antigua biblioteca universitaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mexía, Pedro. 2003. *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner. Madrid: Castalia.
- Montaner Frutos, Alberto. 2014. «Sobre el alcance del “ocultismo” renacentista». En *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coords. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos, 627-850. Salamanca: SEMYR.
- Muñoz, Jerónimo. 1573. *Libro del nuevo cometa*. Valencia: Pedro de Huete.
- Navarro Brotons, Víctor. 1995. «The Reception of Copernicus in Sixteenth-Century Spain: The Case of Diego de Zúñiga». *Isis* 86(1): 52-78.
- Navarro Brotons, Víctor. 2002. «La astronomía». *Historia de la ciencia y de la técnica en la corona de Castilla, 3: Siglos XVI-XVII*, ed. José María López Piñero, 259-318. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Núñez de Zamora, Antonio. 1610. *Liber de cometis*. Salamanca: Antonio Ramírez.
- Pardo Tomás, José. 1991. *Ciencia y censura: la Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC.
- Peñasco González, Sandra María. 2013. «La biografía de Sebastián de Covarrubias en el siglo XX y nuevos documentos de archivo». En *Pictavia Aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, 1257-67. Toulouse: Presses universitaires du Midi.
- Peters, Christian Heinrich Friederich, y Edward Ball Knobel. 1915. *Ptolemy's Catalogue of Stars: A Revision of the Almagest*. Washington: The Carnegie Institution.
- Pinto Crespo, Virgilio. 1983. *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- Ptolomeo, Claudio. 1898-1903. *Almagesto = Syntaxis Mathematica*, ed. J. L. Heiberg. 2 pars. Lipsiae [Leipzig]: B. G. Teubneri.
- Ptolomeo, Claudio. 1984. *Almagest*, ed. Gerald James Toomer. London: Duckworth.
- Quiroga, Gaspar = Gasparis a Quiroga. 1583. *Index et catalogus librorum prohibitorum*. Madriti: Alphonsum Gomezium Regium Typographum.

- Quiroga, Gaspar = Gasparis a Quiroga. 1584. *Index librorum expurgatorum*. Madriti: Alfonsum Gomezium Regium Typographum.
- Regier, Jonathan. 2019. «Reading Cardano with the Roman Inquisition: Astrology, Celestial Physics, and the Force of Heresy». *Isis* 110(4): 661-79.
- Sixto v. 1586. *Constitutio contra exercentes Astrologie Iudiciarie artem et alia quaecunque divinationum genera, librosque; de eis legentes ac tenentes*. Romæ: Hæredes Antonii Bladii, Impressores Camerales.
- Sommaia, Girolamo da. 1977. *Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. George Haley. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Tornamira, Francisco Vicente de. 1585. *Chronographia, y repertorio de los tiempos, a lo moderno*. Pamplona: Tomás Porrallis de Saboya.
- Valdés, Fernando de. 1559. *Cathalogus librorum, qui prohibentur*. Pinciae: Sebastianus Martínez.
- Vivas Moreno, Agustín. 2000. «Documentación del archivo universitario de Salamanca: análisis descriptivo de sus series documentales». *Anales de documentación: revista de biblioteconomía y documentación* 3: 167-208.
- Weiner, Jack. 1979. «Sobre el linaje de Sebastián de Orozco». En *La picaresca: orígenes, textos y estructuras. (Actas del I Congreso internacional sobre la picaresca organizado por el patronato «Arcipreste de Hita»)*, ed. Manuel Criado de Val, 791-824. Madrid: FUE.
- Weiner, Jack. 1990. «Padres e hijos: Sebastián de Horozco y los suyos». *Tolentum* 25: 109-64.
- Weiner, Jack. 2003. «El indispensable factótum Sebastián de Covarrubias Horozco (1539-1613): pedagogo, cortesano y administrador». *Artífara* 2. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/2700>.
- Zafra Molina, Rafael. 2011. «Nuevos datos sobre la obra de Juan de Horozco y Covarrubias». *Imago: revista de emblemática y cultura visual* 3: 107-26.
- Zafra Molina, Rafael. 2024. «Las voces concertadas de Sebastián de Covarrubias». En *En torno a Covarrubias*, eds. Rafael Zafra Molina y Ángel L. Luján Atienza, 11-60. Palma de Mallorca: Olañeta/Cuenca: UCLM.
- Zamorano, Rodrigo. 1585. *Cronología y reportorio de la razón de los tiempos*. Sevilla: Andrea Pescioni y Iuan de León.
- Zulaica López, Martín. 2019. «La cartografía como fuente para la redacción épica: el viaje de Alcina a los palacios de Morgana en *El Bernardo* de Balbuena». *Bulletin Hispanique* 121(1): 227-42.
- Zulaica López, Martín, y Alberto Montaner Frutos. 2021. «Bernardo de Balbuena, el que en buen punto nació». *Revista Chilena de Literatura* 104: 841-88.

SECCIÓN MISCELÁNEA/MISCELLANY

Una aportación al estudio del léxico textil dieciochesco en inventarios de bienes gaditanos

A Contribution to the Study of the 18th Textile Lexicon in the Inventories of Goods from Cádiz

TERESA BASTARDÍN

Área de Lengua Española
Departamento de Filología
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Cádiz
Avda. Dr. Gómez Ulla, 1. Cádiz, 11003
teresa.bastardin@uca.es
<https://orcid.org/0000-0002-1609-0456>

RECIBIDO: 7 DE FEBRERO DE 2023
ACEPTADO: 6 DE JUNIO DE 2023

Resumen: Este trabajo pretende ser una aportación a los estudios sobre el léxico del tejido desde una perspectiva histórica. Se analizan para ello algunas voces del ámbito textil registradas en inventarios de bienes gaditanos de finales del XVIII. Se trata de términos o de variantes gráficas poco documentadas o con registros lexicográficos tardíos, que reflejan, en su mayoría, los procesos de creación léxica o la adopción extranjera que determinaron la configuración de este vocabulario en el setecientos. Nuestro interés se centra en su registro documental y en su seguimiento léxico y lexicográfico. La importancia de la investigación reside en el valor comparativo de los datos, que pueden aportar pistas sobre el grado de fijación de los términos, su extensión geográfica y su vitalidad.

Palabras clave: Lexicología y lexicografía históricas. Léxico regional. Léxico textil. Inventarios de bienes.

Abstract: This research aims at contributing to studies on textile lexicon from a historical perspective. Therefore some words from textile field registered in inventories of goods from Cádiz at the end of the 18th century have been analyzed. These terms or graphic variants, which are poorly documented due to late lexicographic manifestations, reflect mostly the processes of lexical creation or foreign adoption that have determined the configuration of this vocabulary in the 18th century. Our interest is focused on its manifestations in documents and on its lexical and lexicographical tracing along some decades. The importance of the research lies in the comparative value of the data, which can provide clues about the degree of fixation of the terms, their geographical extension and their vitality.

Keywords: Historical Lexicology and Lexicography. Regional Lexicon. Textile Lexicon. Inventories of Goods.

* Este artículo pertenece al proyecto ALEA XVIII-P18-FR-695, financiado por la Junta de Andalucía.

El léxico de la indumentaria y del tejido ha sido objeto de atención en distintos trabajos realizados con una base documental y con referencia a distintos periodos del idioma o a los mecanismos léxicos o semánticos que lo caracterizan. Para el periodo que nos ocupa, es conocido el estudio general de Castañeda Ordóñez (2003) sobre el vocabulario de los enseres domésticos, con una acotación temporal entre 1750 y 1850; o los más específicos de Puche Lorenzo (2009), a partir de inventarios notariales de Yecla de 1760 a 1781; Stala (2014), que analiza el léxico del tejido en el *Waaren-Lexicon in zwölf sprachen* de Nemnich (1797); Ortiz Cruz (2017a; 2017b; 2019), centrados en la problemática de su identificación; o Torres Martínez (2018), que lleva a cabo un análisis del léxico textil registrado, asimismo, en un texto notarial del siglo XVIII y su repercusión en la lexicografía histórica del español. Por su parte, resultan fundamentales para este estudio el análisis de las voces con denominación de origen en inventarios de bienes de la primera mitad del siglo XVII que realiza Morala (2010), aunque no solo con referencia al léxico textil; y García Fernández (2004), interesado en las voces de origen europeo documentadas en inventarios postmortem o dotales castellanos en un arco cronológico que abarca desde 1500 a 1860. Por su cercanía cronológica o por su acotación geográfica particular resultan de interés, los trabajos de Egido (2010; 2015), con documentación leonesa del siglo XVII; Pérez Toral (2017a; 2017b; 2017c); y Bastardín Candón (2012) y Morala (2015), que recogen algunas de estas voces en textos notariales gaditanos del seiscientos.

Los trabajos citados han puesto de manifiesto la riqueza de las fuentes protocolarias para el análisis de estas voces, que representan uno de los campos léxicos con mayor variación lingüística en la historia de la lengua española. Las características del tipo textual del inventario, con la precisión exigida en la descripción de los bienes, y sus circunstancias escriturarias, como copias, a veces, hechas al dictado, favorecen la aparición de términos que refieren con detalle las particularidades de cada una de las pertenencias relacionadas, con indicación de las telas con las que se confeccionan, su calidad, su función y su estado de conservación o, incluso, con la presencia de nuevos nombres necesarios en la apreciación de las diferencias en los atuendos de moda. La distancia que media entre la realidad hablada y la escrita, más en la percepción de los nuevos términos importados desde otros idiomas, determina, además, la aparición de formas gráficas que revelan la indeterminación propia del proceso de fijación fonética y gráfica de los préstamos léxicos, algunas con posible vitalidad en el uso menos general de la época en la que se redacta el documento.

El trabajo que presentamos constituye, en este sentido, una aportación a los estudios realizados en este ámbito, con el análisis de algunas voces referidas al tejido en inventarios de bienes gaditanos de finales del XVIII. Se trata de términos o acepciones semánticas y de variantes gráficas poco documentadas, o con registros lexicográficos tardíos, que reflejan, en su mayoría, los procesos de creación léxica o la adopción extranjera que determinaron la configuración de este vocabulario en el setecientos. La importancia de este análisis reside en el valor comparativo de los datos, que puede aportar pistas sobre el grado de fijación de los términos, su extensión geográfica y su vitalidad en este periodo de la historia de la lengua menos atendido. Nuestro interés se centra, en este sentido, en el registro documental y en el seguimiento histórico de estas voces y acepciones y en la constatación de variantes gráficas recurrentes en los textos estudiados. Asimismo, se analizan algunos de los procedimientos más habituales en la especificación de estas telas que revelan la introducción de nuevas denominaciones en este ámbito textil.

REFERENCIAS HISTÓRICAS

El análisis del léxico textil proporciona datos valiosos sobre la historia social y lingüística, según el modo en que aquella se refleja en esta. Se trata de un aspecto de la vida humana sujeto a razones de necesidad en el atuendo y de prestigio social, e incluso de vinculación ideológica, en su exposición pública. No extraña, entonces, la importante evolución experimentada por la industria textil en la edad moderna y su sujeción a los avances económico-empresariales de las sociedades y a las directrices culturales de cada momento. Esta circunstancia presenta un correlato lingüístico indudable en la configuración de un campo nocional cambiante y cada vez más complejo, que se ajusta, de manera general, a determinados ámbitos de influencia política, económica y cultural diferentes en cada etapa histórica. Así, a propósito de la Edad Media y del Siglo de Oro, comenta Morala:

Algo que es especialmente apreciable en la vestimenta –más sujeta a modas que otros bienes muebles–, cuyo centro de influencia europea, después del ascendiente italiano y español en el siglo anterior, ha pasado en el XVII a Francia (Varela Merino 2002, 2412). Si a ello le unimos la actividad artesanal que se desarrolla, además de en la propia Francia, en los Países Bajos y la estrecha relación histórica que España tenía entonces con Flandes, podemos entender mejor la presencia de todas esas voces

originadas en topónimos flamencos y franceses que abundan sobremedida en el listado que hemos analizado. (2010, 415-16)

Y García Fernández refiere el importante caudal de voces procedente del ámbito flamenco en los siglos XVI y XVII y el aluvión de términos franceses que entra en el idioma a partir, sobre todo, del siglo XVIII, aunque la industria inglesa introdujese, sobre todo en el ochocientos, sus propios términos.

No obstante, al acercarse el siglo XIX cada vez se incorporaban al léxico español nuevos términos ingleses compitiendo con los franceses. Tras el predominio flamenco previo, el poderío francés en su influjo en España continuó muy presente durante muchas décadas, pese a que el avance inglés también fuese acelerado y muy notable. Los «Pactos de Familia» borbónicos tuvieron su importancia en la apertura comercial con el país vecino, lo que unido al tradicional potencial de las regiones productoras textiles galas, de géneros de lana y lienzos en un principio, junto con sus sedas, y después también con sus muselinas, permitieron que muchas denominaciones de ciudades y zonas francesas fuesen mantenidas por los mercaderes. Los ingleses trataron siempre de romper esos lazos y sus victorias navales lo consiguieron en buena medida (2004, 125).

El siglo XVIII supone, como hemos visto, para España el predominio de la moda francesa y la demanda del género textil elaborado en las fábricas francesas y en las europeas, en general. La evolución de los nuevos gustos en el vestir y su exposición social imponen la aparición de nuevas prendas, cada vez más adornadas, y la confección de tejidos ricos y delicados. La centuria del setecientos se configura, así, como una época de innovación en el terreno lingüístico, por adaptación del léxico patrimonial o por adopción aloglótica, en esta parcela del vocabulario especializado de la industria textil, cuyo análisis histórico requiere todavía de una atención más amplia, de acuerdo a la tipología textual de los documentos analizados y a su acotación cronológica y geográfica, para obtener una imagen general del grado de fijación de las voces y de su vitalidad y extensión geográfica y social.¹

1. Torres Martínez (2018) resume este contexto histórico dieciochesco y recuerda, con citas de otros autores, el impulso de la industria textil desde finales del siglo XV, determinado por las nuevas relaciones de producción y, sobre todo, por la profunda transformación que supuso la revolución industrial para el sector. Asimismo, analiza esta influencia francesa y la demanda de la producción de tejidos franceses y de otras partes de Europa, a pesar de los intentos borbónicos de reactivación de la industria española.

ANÁLISIS LÉXICO

Selecciono para este estudio algunas voces extraídas de tres inventarios de bienes de finales del siglo XVIII. El primero es la partición de bienes de Nicolás Mirono y Magdalena Rolanda a favor de sus hijos, fechado en 1779, en el Puerto de Santa María (AHPC 526, ff. 1v-9v); el segundo, el inventario de don Juan de Gomar Márquez, fechado en 1795, en Vejer de la Frontera (AHPC 462, ff. 56r-59v); y el tercero, de Luis Pareja Novela, fechado en 1799 en Medina Sidonia (AHPC 649, ff. 44r-168v). Incluyo, además, por su riqueza léxica, algunas referencias a la liquidación del caudal de María de Belén Polloni entre sus hijos y herederos, fechado en 1800, en Cádiz (AHPC 2247, ff. 288r-96v). Se estudia en cada uno de ellos, de manera diferenciada, el léxico de los tejidos y se añade, en cada apartado, un comentario sobre algunos de los sintagmas preposicionales y de los adjetivos que se emplean en la descripción de estas telas a partir de las características específicas que las definen según el tipo de composición, el origen o la calidad.² El análisis de los términos y las acepciones seleccionados se realiza a partir de su seguimiento histórico en los corpus de datos (CORDE, CREA, CORPES XXI, CORLEXIN, CORDIAM, FG), en los trabajos especializados citados en el primer apartado de este estudio, y en las obras lexicográficas generales, en las recogidas en el *Nuevo Tesoro de la Lengua Española* (NTLLE), en las referencias que ofrece el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Corominas y Pascual (DCECH) y en los datos que proporciona el *Diccionario histórico del español* (DHLE), también los de DH 1933-1936 y DH 1960-1996. Asimismo, se revisan algunos repertorios léxicos parciales, como el *Diccionario de Americanismos* (DA) y, sobre todo, regionales, fundamentalmente, el *Tesoro léxico de las hablas andaluzas* (TLHA) y el *Diccionario histórico del español de Canarias* (DHECAN). Se atiende, además, a otras compilaciones léxicas especializadas, como el *Diccionario de tejidos* de Castany (DT) y, de manera indirecta, el *Diccionario histórico de telas y tejidos: castellano y catalán* de Dávila y otros (DHTT).

El manuscrito 526 (Puerto de Santa María, 1779)

El inventario de bienes 526 arroja las siguientes voces textiles: *algodón, anascode, bayeta, bretaña, camellón, caserillo, crea, duray, franela, lana, lustrina, paño, raso,*

2. Los contextos recogidos en el corpus que analizo arrojan un número importante de voces de la indumentaria que deben ser analizados. Por razones de espacio, sin embargo, me centro en este trabajo en el vocabulario textil y reservo el del atuendo para otros estudios.

rasoliso, ratina, seda y tafetán. Lllaman la atención, asimismo, en él, algunas de las referencias geográficas, como *de Alcoy* o *de Grazalema*, que acompañaron a los nombres de los tejidos con objeto de identificar su procedencia y su calidad.

«Vna francesilla de *algodón*» (f. 4v); «otra dicha [enaguas] de *algodón*» (f. 6v); «otra dicha [mantilla] de *anascote*» (f. 7r); «Primeramente unas enaguas de *bayeta* superfina color de rosa» (f. 6v); «dos delantares de *Bretaña*» (f. 6v); «otra dicha [saya] de *camellón*» (f. 6v); «dos camisas: una de *crea* y otra de *caserillo*» (f. 7r); «otra camisa de *crea* con mangas de *Bretaña*» (f. 7r); «otras [enaguas] de *duray*» (f. 6v); «Vn capote de *duray*» (f. 4v); «otra dicha [francesilla] de *franela*» (f. 7r); «vna saya de *franela*» (f. 6v); «Vn par de calzones de punto de aguja de *lana*» (ff. 4v-5r); «Vna casaca de *lustrina* de *ceda*» (f. 4v); «Vna chupa de *algodón*» (f. 4v); «vn corpiño de *crea*» (f. 7r); «Vna capa de *pañó de Alcoy*» (f. 4v); «Vna capa de *pañó de Grasalema*» (f. 5r); «Otras enaguas de *razo de lana* del mismo color» (f. 6v); «vn jubón de *raso liso de lana*» (f. 7r); «una chupa y dos pares de calsones de *ratina*» (f. 4v); «Dos pañuelos: el uno de *ceda* y otro de *algodón*» (f. 7v); «Vn justillo de *ceda*» (f. 4v); «Vnas medias de *ceda*» (f. 5r); «otra dicha [mantilla] de tafetán» (f. 7v).

De las voces referidas al tejido en este inventario presentan interés, por su escasa documentación, *caserillo, franela, rasoliso, ratina* y la variante *duray*.

CASERILLO ‘especie de lienzo casero’

La voz ha sido estudiada por Stala (2014), que la documenta en 1797 e indica su aparición en el DHTT como ‘especie de lienzo casero, procedente de Silesia y Hamburgo, objeto de comercio entre España y Francia en el siglo XVIII’; y Torres Martínez (2018), en inventario de 1783, con la misma referencia al DHTT. Se trata de una voz con escasos registros léxicos. No se encuentra en CORDE, ni en CORLEXÍN ni existen datos en CREA, CORPES XXI, ni CORDIAM. En las papeletas del FG, quince en total, además de las entradas de los diccionarios académicos que la registraron, la de Moliner (1966) y la de Lisandro Alvarado, aparece en tres contextos de documentación administrativa de 1778, 1782 y 1853, que fueron los que se incorporaron en el DH 1933-1936. En la tradición lexicográfica es Salvá (1846) el primero en introducir esta acepción, Terreros la había registrado solo como forma de diminutivo, y se incorporó en

los repertorios de Gaspar y Roig (1853), Domínguez (1869), Zerolo (1895), Toro y Gómez (1901), Alemany Bolufer (1917) y Rodríguez Navas (1918). La primera inclusión académica es de 1925 y se ha mantenido hasta la edición actual, sin marca. Se incluye, asimismo, en DCECH (s.v. *casa*). A pesar de este registro lexicográfico histórico, los bancos de datos apenas muestran el uso de esta voz atestiguada históricamente, ya sea por lo especializado del término o porque este, como su referente, tuviera una corta vida. Cabe recordar, en este sentido, el comentario que Lisandro Alvarado incluye en su *Glosario del bajo español de Venezuela* donde afirma que se ha sustituido por la crehuela, menos costosa y más fuerte (FG). El contexto que presentamos adelante, en consonancia con los datos del CORDE, la cronología que se conoce de la voz.

DURAY ‘tela de lana de holanda peinada’, ‘tejido de seda’

La voz *duray* es forma no documentada en las obras lexicográficas y bancos de datos consultados. No existen registros en los diccionarios generales (NTLLE; DLE), ni en los regionales (TLHA; DHECAN), ni aparece en CORDE, en CORLEXÍN, CREA, CORPES XXI, CORDIAM ni en el FG. Muy posiblemente, se trate de una variante de *duroy*, que sí se registra en algunos trabajos. Stala (2014) recoge *duroy* o *durancillo*, con datos del DHTT, y Torres Martínez (2018) nos aporta la información lexicográfica necesaria: se incluye en el DHTT, con dos acepciones, ‘tela de lana de holanda peinada, de origen inglés e introducida en Amiens, Francia en el siglo XVIII, desde donde era abundantemente exportada a España a comienzos del siglo XIX y empleada para abrigos. Se le conocía también con los nombres de *durancillo*, *durois* y de *ras de marroch*’ y ‘tejido de seda y también vestido de seda que usaban las mujeres, que se ceñía en la cintura y bajaba en redondo hasta los pies’. Sin embargo, el lema *duroy* o *duroi* tampoco se documenta en los diccionarios generales (NTLLE; DCECH; DA) ni en otros de la especialidad (DT), ni tiene cabida en los corpus léxicos (CORDE; CORLEXÍN; CREA; CORPES XXI; CORDIAM) ni en el FG. La autora lo localiza, sin embargo, en el *Léxico hispanoamericano* (1493-1993) de Boyd-Bowman, en un inventario puertorriqueño de 1515, y en otros documentos similares datados en el siglo XVI en Honduras, México, Cuba, Guatemala o Perú.

La variante *duray*, sin embargo, aparece en dos ocasiones en nuestro corpus, en el inventario que ahora analizamos y en el 649 de Medina Sidonia, y se encuentran al menos tres contextos, de 1765, 1797 y 1800, en Fernández González (2022), asimismo, en documentación notarial del municipio asido-

nense. En todos los ejemplos, se asocia a la confección de enaguas y capotes, posiblemente en las dos acepciones antes propuestas. Por los datos con los que contamos hasta ahora, parece tratarse de una voz con entrada en el idioma en el siglo XVIII, salvo por las referencias americanas que aporta la profesora Torres Martínez, por lo que podría también suponerse que es en este siglo en el que se extiende su uso. Esta documentación y la vacilación vocálica que hallamos en los textos manejados me lleva, sin embargo, al menos, a recordar que en el diccionario académico se recoge la voz *corderoy* ‘tela gruesa de algodón que se utiliza para confeccionar prendas de vestir’, precisamente en países americanos como Argentina, Bolivia y Uruguay (DLE); y el DA registra *corde-roy*, con imputación a los mismos países, y *corduroy* (o *corduroi*) ‘tela gruesa de algodón, parecida a la pana, que se utiliza para confeccionar prendas de vestir’, en Honduras, Nicaragua, Costa Rica, República Dominicana, Colombia y Perú. El seguimiento de estas dos voces, sin embargo, apunta a una incorporación reciente del término, pues no la hallo en el NTLLE, ni en el DCECH, ni en CORLEXIN, ni en CORDIAM. En CORDE solo hay un ejemplo de *corduroy*, en un texto de Vargas Llosa, aunque sí existen abundantes registros en CORPES XXI para ambas formas, con imputación, igualmente, a los países americanos de Argentina, Bolivia y Uruguay. El FG aporta información interesante sobre esta voz: *corderoy* se recoge en los nuevos diccionarios de americanismos, en el de Uruguay (1993) y en el de Argentina (1993), en el primero se indica que originariamente fue nombre de marca; y las dos formas se localizan también en las *Voces de la indumentaria* de Alba, Da Rosa y Jones (1985). Sartor, en su *Dialectología argentina* (1985) lo define como ‘género de algodón, grueso, acordonado y a veces aterciopelado. Se emplea a menudo para confeccionar indumentos, como pantalones o chaquetas’ y propone origen en el inglés *corduroy*, a su vez derivado de la forma francesa *corde du roi* ‘cuerda del rey’ (NTLLE, s.v.). Se trataría, creemos, de un tejido parecido a la pana, o al cordoncillo.³ Posiblemente, ambos términos, con sus variantes, *duray* o *duroy* y *corderoy* o *corduray* no presenten una contigüidad temporal, ni espacial, y se trate de préstamos tomados de otras lenguas en distintos periodos del idioma. Llama, no obstante, la atención la reaparición, con idéntico o parecido significado, de esta forma francesa cuya atestiguación histórica comienza a ser ahora advertida y sobre la que habrá que continuar reconstruyendo su historia.

3. Cabe recordar que la voz *pana*, que Puche Lorenzo (2009) documenta en textos notariales dieciochescos, tuvo una entrada tardía en el diccionario académico, en la edición de 1817.

FRANELA ‘tejido fino de lana’

La voz *franela* resulta conocida y ha sido suficientemente estudiada desde una perspectiva histórica, por lo que nuestra aportación se ciñe al mero registro documental en este texto notarial de 1779 que viene a completar los datos aportados por otros investigadores. Comento, no obstante, de manera sucinta, estas referencias. La información lexicográfica sobre el término es tardía. Su primer registro en los diccionarios generales es el de la edición del diccionario académico de 1791 (NTLLE), aunque la variante *flanela*, que es la que recoge Stala (2014), se encuentra en Terreros (1787). Esta variante se recoge, además, en los repertorios de Gaspar y Roig (1853) y de Zerolo (1895), por lo que debe suponerse escasa vitalidad para esta forma más cercana a la etimológica. Como *franela*, no se registra en CORLEXIN y, en el CORDE, la primera documentación tiene fecha de 1822. Adelanta unos años esta cronología el DCECH, que recuerda que Pagés cita a Bretón de los Herreros, pero documenta por primera vez el término en la edición del diccionario académico de 1817, aunque, como hemos visto, ya se encontraba en ediciones anteriores de este repertorio. Según los datos de Stala (2014), el DHTT registra *franela* entre 1851-1858, una fecha aún más tardía. Las referencias más antiguas que conozco son las de Puche Lorenzo (2009), que estudia la voz en inventarios datados entre 1766 y 1781, aunque no precisa los años concretos en los que registra el término. Esta cronología concuerda, entonces, con la de nuestros textos, y adelanta unos años la datación del término en su forma más extendida.

RASOLISO (RASO LISO) ‘cierta clase de tela de raso’

Se trata, de nuevo, de una voz escasamente documentada y con entrada muy tardía en los diccionarios generales. En la forma documentada, *raso liso*, le dio entrada Núñez de Taboada (1822) y con unión gráfica, *rasoliso*, se registró en Pagés (1925) como ‘cierta clase de tela de raso’. La Academia la incluyó aún más tardíamente, en 1927. En esta voz, el DCECH (s.v. *raer*) no ayuda al establecimiento de su cronología, que no indica. No encuentro tampoco anotada la voz en los estudios consultados, salvo en Stala (2014), que documenta, a propósito de *raso*, y como en nuestro caso, *raso liso*. En los bancos de datos, sin embargo, se encuentra documentación más temprana. El texto más antiguo que se recoge en el CORDE es el de Feijoo, de 1730, también sin la unión gráfica, aunque *rasoliso* se halla en Ramón de la Cruz (c1763) y *raso liso* en dos contextos de documentación notarial de 1748. El CORDIAM también recoge la

voz *raso liso* en texto administrativo argentino de 1731. En este caso, sin embargo, CORLEXIN arroja un contexto anterior de *raso liso*, en Gipuzcoa, de 1695.⁴ A tenor de los datos provisionales con los que contamos, parece, entonces, que se trata de un compuesto sintagmático usado desde finales del seiscientos, que fue adquiriendo mayor fijación gráfica y semántica en la centuria siguiente. A pesar de que tanto la documentación literaria como la notarial de los bancos de datos muestran una cronología del empleo de la voz anterior a la que aporto, cabe destacar la importancia de estos corpus para el seguimiento histórico de las voces y, en este caso concreto, como en otros, la existencia de esta voz en fecha más temprana en el corpus de inventarios (CORLEXIN) que dirige Morala pone en evidencia la importancia de estas fuentes notariales en el estudio histórico del vocabulario del español y de sus variedades.

RATINA ‘tela de lana, entrefina, delgada y con granillo’.

Una última aportación documental al léxico del tejido en este inventario lo proporciona esta voz de etimología desconocida, aunque posiblemente en castellano sea de origen francés, según el DCECH (*s.v.*) y el diccionario académico (DLE), de *ratine*. En este caso, los diccionarios generales recogieron pronto la voz. Se incluyó en Sobrino (1705) y en el *Diccionario de autoridades*, aunque sin cita, de donde tomaron Corominas y Pascual la primera documentación del término. Por el contrario, son escasos los datos léxicos históricos que pueden recopilarse. No existen referencias en CORDE, ni en CORDIAM, ni en CORLEXIN. Tampoco lo recoge Torres Martínez (2018), aunque sí lo hace Stala (2014), que fecha en Sobrino y lo localiza, además, en el DHTT. Puche Lorenzo (2009, 137), por su parte, recoge la variante gráfica, por adaptación de la lengua del préstamo, *retina*. El testimonio de esta voz en este inventario portuense constituye, en este sentido, una nueva aportación textual de esta variante escasamente documentada.

En este manuscrito aparecen indicaciones precisas sobre el tejido con el que se confecciona el atuendo: el color, la calidad o la procedencia.⁵ De estas

4. Ciertamente, la especialización del término puede explicar, como hemos apuntado ya para otras voces, los escasos registros que se incluyen en los corpus de datos, y en CORPES y en CREA apenas se encuentran uno o dos registros para esta voz y sus posibles variantes gráficas.

5. Por citar algún ejemplo, llama la atención el elemento compositivo que acompaña a *bayeta* en este contexto de *enaguas*: «Primeramente unas enaguas de bayeta *superfina* color de rosa» (AHPC 526, f. 6v).

últimas, cabe destacar las denominaciones de origen «de Alcoy», esto es, *de Alcoy*, y «de Grazalema» que se registran en el inventario. Aunque no encuentro referencias a estas denominaciones en los bancos de datos ni en los trabajos consultados,⁶ curiosamente, son algunos de los diccionarios generales que registran estos topónimos los que proporcionan información en este sentido. Así, *Alcoy* se encuentra en Steven (1706), Domínguez (1853), Gaspar y Roig (1853), Salvá (1879, suplemento), Zerolo (1895) y Rodríguez Navas (1918). La información de Gaspar y Roig y más tarde la de Zerolo nos dan noticias, además, sobre esta ciudad alicantina y su industria textil: «Consiste la industria de esta ciudad en sus celebradas fábricas de paños, mantas y pañuelos de abrigo, estambres y papel», que confirman el prestigio de estos paños. Asimismo, para Grazalema encontramos información en los diccionarios de Domínguez (1853; 1869), Gaspar y Roig (1853), Zerolo (1895) y Rodríguez Navas (1918). En este caso es Zerolo quien nos informa de la producción de tejidos grazalemeños: «Fábricas de paños, bayetas, y mantas-capotes, jabón, curtidos, tintes y máquinas de hilar y cardar» (NTLLE, *s.v.*).

El manuscrito 462 (Véjer de la Frontera, 1795)

El inventario 462 ofrece, asimismo, las voces propias de los tejidos usados en la época: *amén*, *bayeta*, *burato*, *camellón*, *cordobán*, *crea*, *espolín*, *estopilla*, *murcelina*, *pañó*, *rompecoches*, *seda*, *tafetán* o *zaraza*. Entre las referencias a las precisiones en la identificación de los atuendos y adornos inventariados destaca la mención al tipo de tejido con el que alguno de ellos se confecciona, como indica la voz *recorte*.

«Vna francesa de *Amén*» (f. 57r); «Una mantilla de *bayeta* madrileña» (f. 57v); «Un jubón de *burato*» (f. 57r); «Vna basquiña de *burato*» (f. 57r); «Vna capa de *camellón*» (f. 57v); «Dos camisas de *crea* fina» (f. 57v); «Vn bestido de *espolín* amarillo» (f. 57r); «Otra [mantilla] de *estopillas*» (f. 57v); «Otro [pañuelo] de *murcelina*» (f. 57v); «Dos sábanas de *crea*» (f. 57r); «Vna chupa de *pañó* azul» (f. 57v); «Un *pañuelo* de recorte» (f. 57v); «Vna chupa y calzones de *rompecoches*» (f. 57v); «Vn manto nuevo de *ceda*» (f. 57r); «Otra [basquiña] de *tafetán* doble» (f. 57r); «Vnas naguas de *zaraza*» (f. 57r).

6. García Fernández (2004) recuerda algunas de las calificaciones locales o regionales más reconocidas, pero no se halla *Alcoy*.

De la lista de voces referidas a las telas, analizamos la voz *amén*, la variante *murcelina* y el término *rompecoches*. No obstante, deben destacarse en esta lista de voces, por su carácter más novedoso, el término *zaraza* ‘tela de algodón muy delicada y de diversos colores’, que se incluyó en el diccionario académico en 1780 con referencias a su importación desde China. La voz cuenta, sin embargo, con abundantes registros y ha sido estudiada por Puche Lorenzo (2009), Stala (2014) y Torres Martínez (2018).⁷

AMÉN ‘amán, tela blanca o azul fabricada en Amán’

La voz *amén* no se documenta en las obras consultadas con referencia al tejido, a pesar de que su aparición en dos inventarios –en este de Vejer que ahora analizamos y en el 649 de Medina Sidonia– parece indicar que no se trata de un error de escritura. Pensamos, sin embargo, que debe ser una variante, por reinterpretación de la voz, de *amán* ‘tela blanca o azul fabricada en Amán, Jordania, e importada vía Alepo’, que recoge García Fernández (2004, 116), aunque sin precisar el contexto ni la cronología exacta. También este término *amán* presenta escasa documentación. En la tradición lexicográfica solo la recogió Salvá en su suplemento (1879) y no se hallan ejemplos de este sentido en el CORDE, ni en CORDIAM, ni CORLEXIN, ni CREA, ni CORPES XXI, ni el FG arroja papeletas de esta acepción. Tampoco se recoge en el diccionario histórico (DHE) ni en el DCECH y está ausente en el TLHA y DHECAN. Resultarían estos, por tanto, los únicos contextos históricos recogidos para este sentido poco documentado.

MURSELINA ‘muselina, tela de algodón, seda o lana, etc. fina y poco tupida’

La forma *murcelina*, o *murselina*, si se trata, como parece, de un hablante de pronunciación ceceante, no resulta conocida en la tradición lexicográfica hispánica. Sin embargo, no parece tratarse de un error de escritura, a tenor de otros contextos que encontramos en el manuscrito 649 de Medina Sidonia y del que se recoge en CORLEXIN, en inventario sevillano de 1745. Muy proba-

7. El término parece haber tenido mayor uso en el español de América, a tenor de los datos que proporcionan los diccionarios académicos. Ya en la edición del diccionario usual de 1899, la referencia se hace con el verbo en pasado y en la de 1992 se indica, por primera vez, que es más usada en América, un comentario que se mantiene hasta la edición actual. La primera documentación en CORDE es en texto de autor uruguayo de 1789-1794. No se registra en CORLEXIN.

blemente deba entenderse como *muselina*, voz de origen francés con primera referencia en la Academia, en 1803, aunque como *moselina* la registró únicamente Terreros. En este caso, se trataría de un nuevo registro de esta voz, que ya ha sido documentada en su forma más habitual por Puche Lorenzo (2009), Stala (2014), Torres Martínez (2018) y que cuenta con abundantes datos en CORDE, el primero en Feijoo, en 1740, aunque no en CORLEXÍN para esta forma. La variante que registramos reflejaría los procesos fonéticos de adaptación a los hábitos de pronunciación más meridionales, recuérdense las formas *armarcén* o *almarcén*, en idéntico contexto fonético, e incluso *berbilla*, por *hebilla*, o un posible cruce léxico con la voz que comentamos ahora. Ciertamente, cabe la duda, aunque no resulta muy probable, de que, en este contexto, la voz se refiera a *marcelina* ‘tafetán doble o florentina que tomó su nombre de su inventor de Lion, Marcel’, que recoge García Fernández (2004, 141) y entonces, salvo el trabajo anterior, sería este el único registro que hallo de la voz, ausente en todos los bancos de datos y las obras lexicográficas consultadas. El seguimiento de la variante en los repertorios regionales, sin embargo, ayuda a esclarecer esta cuestión, pues, aunque no se registra en el TLHA esta variante histórica, el DHECAN documenta las formas *morsulina* y *murselina* como ‘museлина’, con documentación de 1900 y 1918, la última en Reyes en su *Serie de barbarismos*, que reprueba esta forma e indica que debe decirse *muselina*. Resulta evidente, a tenor de los datos hasta aquí recogidos, las ventajas que resultan de la tradición lexicográfica hispanoamericana y del repertorio histórico de Corrales y Corbella para el español de Canarias, que vuelven a poner en evidencia las carencias, en el ámbito regional andaluz, en el estudio histórico del vocabulario dialectal.

ROMPECOCHES ‘sempiterna, tela basta’

La voz ha sido estudiada por Torres Martínez (2018), que recuerda su registro en el DHTT como ‘tejido fuerte de lana basta y muy tupida, que usaba antiguamente la gente pobre’. La documentación que aportamos es posterior a la de la autora, aunque viene a completar la escasez de registros de esta voz, que se incorporó en el diccionario académico en 1803 como ‘especie de tejido fuerte que más comúnmente se llama *perdurable*’ y que está ausente en los bancos de datos consultados (CORDE, CORDIAM, CORLEXÍN, CREA, CORPES XXI).⁸ El FG

8. De nuevo, el DCECH documenta en una edición académica posterior, la de 1817.

aporta seis papeletas para esta voz, las de su registro en el diccionario académico, aunque en las ediciones muy tardías del diccionario manual de 1927 y 1985, y en el repertorio de Moliner. A estas se añaden un contexto en documento de archivo (*Comercio de Méjico*, 1806; edición de 1853) y las entradas de la voz en la obra de Cejador y en las enmiendas a la Academia de Toro Gisbert (1909), todos ellos posteriores a las fechas de nuestro inventario y al de Torres Martínez. DCECH (s.v. *romper*) la documenta en la Academia, en 1817.

Los ejemplos más interesantes en esta determinación de los atuendos y otros enseres de tela se encuentran en los sintagmas preposicionales que describen con precisión el origen del tejido o las características de su corte, su función o su procedencia. Se trata, en este caso, de los adyacentes «de calle» y «de recorte». Aunque el segundo hace referencia al tipo de tejido con el que se confecciona el atuendo, lo analizaremos en relación con la prenda en un trabajo posterior.

El manuscrito 649 (Medina Sidonia, 1796-1799)

El manuscrito 649 de Medina Sidonia aporta las siguientes voces del tejido: *amén*, *bayetón*, *bramante*, *bretaña*, *cañamazo*, *coco*, *cotín*, *cotonía*, *crea*, *damasco*, *duray*, *espolín*, *estopilla*, *felipecthín*, *gante*, *griseta*, *bilo*, *indiana*, *lienzo*, *mabón*, *murso-lina* o *murselina*, *mezclilla*, *mabón*, *moé*, *pañó*, *patente*, *piel*, *rasete*, *raso*, *seda*, *tafetán*, *tisú*, *zaraza*.

«Otros [calzones] viejos de *Amén*» (f. 79v); «Vn guardapiés de *seda* color de *asofaifa*» (f. 81r); «Vn casacón de *baieton*» (f. 79v); «Vna polonesa de *seda* color de *[bielga]*» (f. 81r); «Vno y quarta de *bramante*» (f. 78r); «Vna y media de *bretaña* angosta» (f. 77v); «Dos cortinas de *cañamazo*» (f. 78r); «Vna chaqueta de género de *China*» (f. 79r); «dos baras de *coco*» (f. 77v); «Otra [funda] de *cotín*» (f. 76v); «Otro de *cotonía* listado» (f. 81r); «Cuatro baras de *crea* angosta» (f. 78r); «Vna colcha de *damasco* carmesí» (f. 76r); «Vn capote de *duray*» (f. 79v); «Vn bestido de *espolín* color de oro» (f. 81r); «Vna y media de *estopilla*» (f. 77v); «Siete cortinas viejas de *felipecthín*» (f. 78v); «Siete baras de *gante*» (f. 78r); «Vna media bata de *griseta* color de *Mora*» (f. 81r); «Trese pares de *calsetas* y medias de *bilo*» (f. 80r); «Cuatro cortinas de *yndiana*» (f. 78v); «Vn bestido acorchado y un sagalejo de *lienzo*» (f. 81r); «Otros [calzones] de *Mabón*» (f. 79v); «Otra [casaca] de *mezclilla*» (f. 79r); «Otra [colcha] de *moé* verde» (f. 76r); «Dos baras de *murselina*» (f. 77r); «Vn *corpiño* de *mursolina*» (f. 80v); «Vn ves-

tido de *murselena* blanco» (f. 81r); «Vn capote de *pañ*o burdo» (f. 79v); «Vna saia de *pañ*o de seda» (f. 81r); «Dos pares de medias de *seda*» (f. 80r); «Vn par [de medias] listadas de *patente*» (f. 79v); «Casaca y chaleco de *piel*» (f. 79r); «Vnos *calsones* de *piel*» (f. 79v); «Vna toalla de *rasete* negro» (f. 80v); «Vn cabriolé seleste de *raso* y *pieles*» (f. 80v); «Vn *monillo* de *seda* seleste» (f. 80v); «Cuatro fundas de almohadas de *tafetán*» (f. 76v); «Vn bestido seleste de *tafetán*» (f. 81r); «vna chupa de *tisú*» (f. 79r); «Otro [vestido] de *sarasa*» (f. 81r); «Otra [colcha] de *sarasa*» (f. 76r).

Algunos de los tejidos documentados en este inventario cuentan con una larga tradición en el idioma. En Covarrubias (1611) se recogieron *bramante* como ‘cordel’ –aunque en el *Diccionario de autoridades* se añadió ‘especie de lienzo’–, *bretaña*; *cañamazo* y *cotonía*. Por su parte *crea* aparecía ya en Rosal (1611); *damasco* y *seda* en el padre Alcalá (1505); *tafetán* en Palet (1504) y las formas *bilo*, *lienzo*, *pañ*o, *piel* y *raso* en Nebrija (1495). Otros entraron por primera vez en el *Diccionario de Autoridades*, como *espolín*, *estopilla*, *felipechín* y *tisú*, o en obras posteriores. En Terreros se registraron *gante* y *griseta*. La voz *zaraza*, ya vista, se incluyó en la edición de la Academia de 1780; e *indiana* y *mezclilla* en la de 1803 como nombre del tejido.⁹

Por tratarse de voces documentadas más tardíamente o con escasa documentación, realizaré un comentario más detenido sobre los términos *bayetón*, *mabón* y *rasete*. Asimismo, me interesa realizar el análisis de los supuestos regionalismos que aparecen en este inventario, las voces *coco* y *cotín*. En cuanto a las variantes gráficas, a las ya citadas formas de *duray* frente a *duroy* y a las de *amén* y *murselina* o *mursolina*, añado, ahora, la de la representación gráfica *moé*, frente a *mue* o *muer*.

BAYETÓN ‘tejido de lana’

El nombre de este tejido lo recoge Puche Lorenzo (2009), aunque sin indicaciones sobre su entrada en los diccionarios académicos, y no aparece en otros estudios sobre el léxico textil de los que he consultado. El primer registro en el NTLLE es el de Núñez de Taboada (1825), que lo definió como ‘tejido de

9. La mayoría de estas voces, no obstante, presenta una documentación más temprana en el corpus de datos académico (véase Torres Martínez 2018). Muchas de ellas ya han sido estudiadas, además, en las obras especializadas que hemos consultado y a las que remitimos de manera general.

lana muy suave'. También son tardíos los contextos del CORDE, el primero en *La gaviota* (1849) de Fernán Caballero. CORLEXIN no muestra ejemplos de esta voz. Sin embargo, se incluyó en el *Diccionario histórico* (DH 1933-1936), como aumentativo de *bayeta* y los sentidos de 'bayeta grande' y 'tela de lana con mucho pelo, de que se usa para abrigo', con citas de Fernán Caballero, Moratín, Villarroel y, la más antigua, en *Aranceles* de 1782, pero no se recogió en el DCECH. Los corpus de datos van proporcionando, sin embargo, más información sobre este derivado y CORDIAM arroja cuatro contextos de prensa americana, el primero de ellos en 1797, en la *Gaceta de México* y el último en 1810 en la *Gaceta de Montevideo*.

COCO 'percal'

El sentido de *coco* como 'percal, tela blanca o pintada de algodón, de escaso precio' es voz tardíamente documentada. El primer registro que encuentro es el de Castro y Roig (1852), sin marca de uso. No obstante, la Academia la incluyó en 1869 con referencia a su uso provincial andaluz, que se mantuvo en este y en otros diccionarios no académicos hasta la edición de 1925. Asimismo, el DCECH (s.v. *coco* 1) la considera provincialismo andaluz y asturiano, con empleo peruano, según recoge Malaret con datos de Murrieta. Este diccionario recuerda, además, la documentación de Pagés (Antonio Neira 1845) y ofrece la explicación del nombre, por ser tela fabricada con la cabellera del coco.¹⁰ A pesar de estos datos, el TLHA no registra la voz, ni lo hace DHECAN, por lo que se trataría esta de una documentación temprana de un uso considerado históricamente un andalucismo.

COTÍN 'tela de lienzo rayado o con dibujos'

Se trata de una variante de *cotí* o *cutí* (del francés *coutil*). Stala (2014) refiere *cotí* 'tela de lienzo rayado o con otros dibujos que se usa comúnmente para cubiertas de colchones' y apunta que las dos variantes se encuentran en el DHTT. En el NTLLE la forma *cotí* se recoge por primera vez en Terreros (1786) 'especie de lienzo' y *cutí* en Núñez de Taboada (1825) 'tela para colchones'. La va-

10. El *Diccionario de autoridades* ya refiere este uso de la fibra entre los indios para tejer colchas y tapetes y a esta se refieren los datos de Corominas y Pascual sobre la acepción supuestamente catalana de la fibra textil elástica sacada de este fruto.

riante, sin embargo, presenta una entrada más tardía. En Domínguez (1853) se recoge como marinerismo y se remite a *cotonía*, que también presenta acepción marinera; y Zerolo (1895) la trae como americanismo, y remite a *cotí*. Muy posterior es su registro académico, en la edición manual del diccionario de 1983. Ni *cotín* ni las formas más conocidas *cotí* y *cutí* tienen entrada en CORLEXIN, ni aparece esta variante en CORDIAM. En CORDE, *cotí* cuenta con un contexto de c1600, precisamente, en un inventario de bienes muebles, pero el siguiente, de los cuatro que arroja el corpus, se fecha a finales del siglo XIX; y para *cutí* el texto más antiguo es de Bretón de los Herreros (1828-1870). En el corpus académico se halla, además, registrada la forma *cotín*, en documentación americana, la primera, en Martín Fierro (1872) y con referencia, en las restantes, todas de finales del siglo, a Argentina, Costa Rica y Paraguay. Como cabía esperar, en el FG se registra la variante en distintas obras lexicográficas americanas, entre las que cabe citar la de Malaret, que refiere, además, su uso andaluz, según Alcalá Venceslada, con el sentido ‘tela de algodón’. Sin embargo, el TLHA, curiosamente, no la registra, a pesar de su entrada en el *Vocabulario andaluz*, con cita de Muñoz y Pabón. Tampoco se ha registrado en DHECAN ni en DA, aunque, en este último sí tiene entrada *coti*, con uso en Puerto Rico, y con sentidos figurados y en lenguaje juvenil, en Nicaragua. En definitiva, se trataría de un registro temprano de una variante con supuesto uso andaluz y americano, aunque el primero haya sido muy escasamente documentado.

MAHÓN ‘tela fuerte y fresca de algodón’

La voz *mabón* apenas se ha estudiado en el contexto del léxico textil dieciochesco. Entre los trabajos que he consultado solo la recoge García Fernández (2004) como ‘tela fuerte, apretada, sólida y fresca, por lo común de color anteado, notable por su resistencia y que servía para ropa de trabajo, comercializada desde el puerto mallorquín de Mahón por los ingleses’. También el DLE ofrece información sobre el origen del término y refiere que se elaboró primeramente en Nanquín (China) y que tomó su nombre del puerto menorquín de Mahón donde los buques ingleses transbordaban los cargamentos destinados a puertos españoles de Levante en el siglo XVIII. Los datos de los que disponemos sobre el uso de la voz apuntan, sin embargo, a la centuria posterior. En el CORDE los primeros registros son los de Miñano (1820-1823) y Mesonero Romanos (1832), en CORDIAM no existen datos con este sentido, y la primera referencia en el FG es, de nuevo, la del *Comercio de México* (1853), aun-

que ofrece información abundante en los escritores de la época y en otros posteriores. El contexto que registramos, sin embargo, resulta anterior y constata el empleo del término desde el siglo anterior, en consonancia con su primer registro lexicográfico, en el suplemento del diccionario académico de 1803. No lo registró el DCECH.

MOÉ ‘tela brillante con visos u ondulaciones’

Como en otros casos, la forma registrada debe ponerse en relación con las vacilaciones habituales en la adaptación de voces extranjeras. Sin embargo, esta variante, frente a *muer* o *mue*, que es la que se registra en el *Diccionario de autoridades* como voz nuevamente introducida (Stala 2014; Torres Martínez 2018), comienza a contar con documentación que atestigua su empleo no ocasional en los bancos de datos que se van elaborando. Así, aunque esta variante no aparece en los repertorios recopilados en el NTLLE, ni encuentro datos, con este sentido, en el FG, sí aparece un contexto en CORDE, de 1780, en una tonadilla teatral; y en CORDIAM, de 1788, en documento administrativo, al que se suma, ahora, este contexto notarial gaditano.

PATENTE ‘cierta tela’

Por último, llama la atención en este inventario el sintagma preposicional *de patente*, con referencia a las medias. En principio, podría pensarse que se trata de una referencia a la necesidad de contar con alguna patente real para poder vestir la prenda.¹¹ Sin embargo, la forma se recoge en el TLHA como ‘cierta tela’, con datos de Toro y Gisbert (1920), que trae cita de las *Escenas* de Estébanez Calderón, igualmente, con referencia al jubón, «jubón de patente y chaqueta de piqué».

RASETE ‘raso sencillo’

No encuentro documentación histórica para esta voz en los trabajos consultados. El primer registro de la voz en un diccionario general es el de Núñez de Taboada (1825) ‘raso muy sencillo’ y la Academia la incluyó por primera vez

11. García Fernández (2004, 132) cita, por ejemplo, *jubón de patente* como prenda francesa usada desde 1664 y que solo se podía llevar en virtud de una patente real.

en la edición manual de 1927. El CORDE arroja solo dos ejemplos, en Fuentes y Ponte (1872) y en Galdós (1884). No existen datos en CORLEXIN ni en CORDIAM. El FG trae pocas papeletas, y con este sentido, la primera, de 1853, en el *Comercio de México*. Tampoco tiene cabida en los repertorios regionales y las que se incluyen en el FG hacen referencia a plantas (Malaret o Santamaría) o al campo raso (Alcalá Venceslada).

Las referencias a las características del tejido en este inventario siguen siendo las habituales de la referencia al origen o al estilo, como las conocidas del género «de China» o «inglés». Llama la atención, asimismo, las precisiones sobre el color de los atuendos y de los tejidos, como el de *asofaifa*, esto es, *azufaifa* ‘fruto encarnado por fuera y amarillo por dentro’ (DLE, s.v.), o la de más difícil lectura *bielga*, *bulga* o, incluso, *pulga*.

El manuscrito 2247 (Cádiz, 1800)

El valor del manuscrito 2247 reside en la precisión con la que se inventarían los tejidos, con indicación, en muchas ocasiones, de los lugares de compra y las marcas. Seleccione, por su nueva aparición en este corpus, las voces *bramante florete*, *bretaña*, *estopilla clarín*, *guingans*, *lamparilla*, *platilla* y *platillas reales* y *ruan*. Resultan interesantes, además, las precisiones que se incluyen: *bretaña contrahecha*, *bretaña ancha legítima*, *bretaña angosta*, *estopillas clarines olanadas*, *bramante florete crudo*, *lienzos listados*, *rezagos*, etc., y la referencia a la manera en la que estas mercancías se preparan para el transporte: *bulto*, *enfar-delado* o *paca*.

«Cinco pacas *bramantes floretes* compradas en Amsterdam» (f. 295r); «Ciento y veinte piezas de *bretañas* anchas lexítimas» (f. 293v); «Cien [piezas de *bretañas*] dichas angostas» (f. 293v); «Doscientas y cincuenta piezas de *bretaña* contrahecha» (f. 293v); «Quarenta y ocho piezas *bretañas* lexítimas, resagos averiadas» (f. 294r); «Setecientas piezas *bretañas* lexítimas angostas enfardeladas» (f. 294r); «Setenta dichas [bretañas] anchas» (f. 294r); «Cincuenta bultos de *estopillas clarines*» (f. 293r); «Ciento y dos bultos *estopillas clarines*» (f. 294v); «Doscientos dichos [bultos *estopillas clarines*] olanadas» (f. 294v); «Veinte y quatro dichas [piezas] *Guingans* con quinientas setenta y seis varas» (f. 294v); «Mil doscientas y quatro varas de *lamparillas*» (f. 294r); «Quarenta y siete piezas *lienzos* listados, dicha *marca*, igualmente comprados en Amsterdam» (f. 295r); «Doscientas y cincuenta piezas *platillas* reales, compradas en Herrnhut»

(f. 294v); «Trescientos quarenta y cinco piezas *platillas Reales*» (f. 294v); «Cinquenta piezas de *ruanes*» (f. 293v).

De esta nómina de voces, *bretaña* y *bramante*, con referencia, esta última, muy probablemente al lienzo y no al cordel, cuentan con un registro temprano, en Covarrubias (1611).¹² El resto se documenta en el *Diccionario de autoridades: estopilla*, aunque no como *estopilla clarín*;¹³ *platilla*, como voz modernamente introducida; *lamparilla*; y *ruan*.¹⁴ En cualquier caso, y como sucede con otras voces, los estudios históricos sobre estas voces adelantan la datación de muchos de estos términos (véanse Stala 2014; Torres Martínez 2018).

Selecciono para su estudio, por tratarse de una variante poco documentada, la voz *guingans*.

GUINGANS ‘especie de tela de algodón’

La primera referencia lexicográfica sobre esta voz se encuentra en Terreros (1787), ‘tela de algodón, algunas veces con mezcla de seda, que se fabrica en Oriente y con especialidad en Bengala’, que registra, además, las formas *guinga*, *guingao* y *guingai*, ‘dos especies de lienzos que vienen de Indias’. Los diccionarios posteriores lematizaron *guinga* y así se halla en Domínguez (1853) y en otros repertorios léxicos. La Academia la incluyó en 1884 y se mantuvo hasta la edición del diccionario académico actual. Se trata de una voz poco estudiada y con una etimología discutida. El DLE la considera derivada del portugués *guingão*, de origen malayo. Por su parte, García Fernández (2004) comenta que es ‘tela de algodón de buena calidad llamada así por fabricarse en Guingamp (Bretaña) de donde se exportaba’, y recuerda que se documenta en

-
12. No encuentro referencias, sin embargo, a la forma *bramante florete* en los estudios consultados. CORDE no trae ejemplos, aunque se registra uno en CORDIAM, de 1788, en la *Gaceta de México*. Cabe recordar que como ‘especie de lienzo entrefino’, la voz *florete* se incluyó en la edición de 1803 del diccionario académico.
 13. Como ‘tela que se fabrica con hilado de estopilla’, ‘lienzo o tela muy delgada, como el cambray, pero muy rala y clara, semejante en lo transparente a la gasa’. Estudian la voz Torres Martínez (2018) y Stala (2014), que documenta la especificación de *clarín*, aunque no la comenta. Por el contrario, sí le da entrada a *bolán clarín*, forma que ya se recogió en Autoridades (s.v. *clarín*). Sobre la forma *estopilla clarín* no hay datos en CORDE ni CORDIAM.
 14. Sobre esta voz comenta Morala (2010, 407) su aparición muy frecuente en su corpus de voces del tejido con denominación de origen de la primera mitad del siglo XVII y recuerda que es habitual en los inventarios españoles de la época, pero no en otros posteriores (Castañeda Ordóñez 2003). Figura en textos castellanos desde el siglo XIII (DCECH, s.v. *ruán*) y García Fernández (2004) apunta que es ‘tela de lana fabricada en Rouen (Francia) con lanas españolas en los siglos XVI y XVII’.

dotes de Valladolid 1750-1830. La etimología portuguesa es la que apoya el DCECH (s.v. *guinga*), que supone un origen directo y no derivado del francés, porque la forma adoptada habría sido, en este caso, *guingán*, y rechaza la de *Guingamp*, de Littre, que siguió la Academia. Ninguna de las formas con las que se registró esta voz presenta abundante documentación. CORDIAM registra un solo contexto para *guinga*, en 1811, en la *Gaceta de Caracas*, y también CORDE, de 1896, aunque la forma *guingao* presenta documentación temprana en el corpus académico, del siglo XV, sobre todo, en las *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de la reina Isabel la Católica*, que también trae el FG. En este último, también aparece *guinga*, con fecha más antigua en 1857, en el *Diccionario de artes y manufacturas*. Ninguno registra la variante *guingans* que recogió Terreros y que es la que documentamos.

CONCLUSIONES

En el siglo XVIII se muestra una tendencia a la lexicalización y a la recategorización, por elipsis léxica, de ciertas formas que habían mostrado vitalidad en siglos anteriores como sintagmas preposicionales o adjetivos que acompañaban a los distintos tipos de tejidos, con una tendencia posible a la fijación en el diminutivo (*caserillo*). La recurrencia al mecanismo de la derivación en la creación de voces textiles se confirma, además, en la fijación del término *rasete*, con registro lexicográfico en este siglo XVIII. Asimismo, la consolidación de estas voces se muestra en el reconocimiento de ciertas formas compuestas (*raso liso*) y, sobre todo, con su lematización con la unión gráfica (*rasoliso*). Por su parte, las referencias que acompañan a estas voces siguen siendo las habituales referidas a la calidad, el color o la procedencia, aunque con mayor precisión y variedad que en siglos pasados, dado los avances que en el ámbito textil se introdujeron en el setecientos.

La mayor entrada de voces en la lengua española en esta centuria, sin embargo, corresponde, en este ámbito, y como muestran otros estudios, a la lengua francesa y, en este sentido, el corpus que presentamos no hace sino reflejar documentalmente estos usos. En algunos casos, sin embargo, los ejemplos recogidos aportan registros textuales que anticipan la cronología que se conoce sobre los términos, también para voces de otros orígenes o para las formas derivadas o compuestas ya citadas (*mabón, recorte y rasete*). Asimismo, para algunas voces escasamente documentadas, se aportan, al menos, nuevas citas que son acordes con la datación que muestran otros trabajos, fundamental-

mente, los realizados en fuentes archivísticas (*caserillo*, *bayetón*, *franela* y *rompe-coches*). Finalmente, algunas de estas voces y acepciones encuentran en estos ejemplos los primeros testimonios que conozco sobre su empleo real, más allá de las referencias lexicográficas e, incluso, de las literarias, y resultan testimonios valiosos del uso histórico de estas voces y variantes (*amán/amén*, *duray*, *guingans*).

De interés resulta, además, en este trabajo, el análisis de las variantes gráficas que reflejan estos textos. Como era de suponer, la adopción de los términos extranjeros, más en este contexto diatópico gaditano y en este tipo textual, presenta las variantes propias de los préstamos léxicos recién incorporados a la lengua. Las formas *cotín*, *duray*, *guingans*, *moé* o *murcelina* son formas escasamente documentadas o con registros en determinadas áreas dialectales hispanicas. Efectivamente, algunas de estas variantes parecen haber sido compartidas por otras variedades diatópicas, sobre todo, por los dialectos innovadores que constituyen la llamada, por algunos, norma atlántica, aunque el registro lexicográfico no siempre dé pistas claras sobre ello. La tradición lexicográfica hispanoamericana, con sus peculiares objetivos de reprobación y la elaboración de diccionarios históricos como el DHECAN ponen en evidencia, además, las carencias que todavía hoy presenta la lexicología y la lexicografía regional andaluza, sobre todo, en su perspectiva diacrónica.

En este sentido, cabe insistir, además, en la relevancia de estas fuentes para el estudio histórico del vocabulario dialectal, por el testimonio excepcional que aportan a las voces tradicionalmente marcadas como regionales (*coco*, *cotín* y *patente*). No obstante, no de todas ellas estoy segura de su uso histórico privativo andaluz y habría que analizar con detenimiento los motivos que llevaron a nuestros lexicógrafos a incluir la marca regional en sus repertorios y seguir indagando en el uso real de estos términos en los textos andaluces.

Por último, en el corpus presentado se registran algunos términos cuya cronología se muestra muy anterior en los bancos de datos consultados, como la compuesta *raso liso* que recoge CORLEXÍN en fechas muy tempranas; y otros con escasa documentación y que apenas han sido estudiados, pero para los que los bancos de datos comienzan a arrojar información relevante, como las citas para la variante *moé* de CORDE y CORDIAM. Insistiré, por ello, en una cuestión fundamental, que ya ha sido destacada por muchos investigadores: la importancia de la documentación de archivo y de otras fuentes menos atendidas, como la prensa, para el estudio histórico del léxico del español y de sus variedades.

OBRAS CITADAS

- Bastardín, Teresa. 2012. «Léxico de los Siglos de Oro en documentos notariales: las particiones de bienes del Archivo Histórico Provincial de Cádiz». *Cuadernos del Instituto de Historia de la Lengua* 7: 31-59.
- Castañeda Ordóñez, María José. 2003. *Inventario de enseres domésticos (1750-1850)*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Egido, M.^a Cristina. 2010. «Léxico de indumentaria femenina y joyas en relaciones de bienes de la Maragatería, Cepeda y Órbigo (León s. XVII)». En *Homenaxe al Profesor Xosé Lluís García Arias. Lletres Asturianes. Anexu 1*, ed. Ana María Cano, 95-116. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Egido Fernández, Cristina. 2015. «Léxico de la indumentaria en relaciones de bienes leonesas del siglo XVII». En *Léxico, historia y diccionarios. Anexos Revista de Lexicografía* 30, ed. M.^a Pilar Garcés, 77-94. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Fernández González, Margarita. 2022. «Recopilación, edición y estudio léxico de documentación notarial asidonense». Tesis doctoral, Universidad de Cádiz.
- García Fernández, Máximo. 2004. «Tejidos con denominación de origen extranjera en el vestido castellano: 1500-1860». *Estudios humanísticos. Historia* 3: 115-45. <https://doi.org/10.18002/ehh.v0i3.3055>.
- Morala Rodríguez, José Ramón. 2010. «Léxico con denominaciones de origen en inventarios del Siglo de Oro». En *Lengua, traducción, recepción: en honor a Julio César Santoyo*, vol. 1, eds. Rosa Rabadán, Marisa Fernández López y Trinidad Guzmán González, 385-417. León: Universidad de León.
- Morala, José Ramón. 2015. «Los inventarios de bienes y el léxico del siglo XVII en el AHP de Cádiz». En *Lengua y cultura en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz*, eds. Teresa Bastardín y M.^a del Mar Barrientos, 147-74. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Ortiz Cruz, Demelsa. 2017a. «Cuestiones problemáticas de las denominaciones textiles a través de inventarios de bienes aragoneses de los siglos XVII y XVIII». En *Tenera Experientia: miradas jóvenes a la historiografía y la historia de la lengua española*, eds. Jaime González Gómez, Víctor Lara Bermejo y Olga León Zurzo, 207-18. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Ortiz Cruz, Demelsa. 2017b. «Cuestiones problemáticas de las denominaciones textiles a través de inventarios de bienes aragoneses de los siglos XVII y XVIII (2): el caso de las sedas». *Res Diachronicae* 14(2): 37-45.

- Ortiz Cruz, Demelsa. 2019. «Precisiones léxicas sobre la indumentaria femenina en el siglo XVIII». *RILEX: revista sobre investigaciones léxicas* 2(3): 73-96. <https://doi.org/10.17561/rilex.v2.n3.4>.
- Pérez Toral, Marta. 2017a. «El léxico de tejidos en inventarios notariales del siglo XVII». *Revista de Lexicografía* 23: 157-84. <https://doi.org/10.17979/rlex.2017.23.0.4701>.
- Pérez Toral, Marta. 2017b. «Tejidos y textiles en la vida cotidiana del siglo XVII». *Revista de Investigación Lingüística* 20: 195-219.
- Pérez Toral, Marta. 2017c. «A vueltas con el léxico textil inventariado en el Siglo de Oro». *Anadiss: In Honorem Doctor Honoris Causa Johannes Kabatek* 12: 89-108.
- Puche Lorenzo, Miguel Ángel. 2009. «Ropas y flores en el siglo XVIII a través del léxico». En *Lengua e historia social: la importancia de la moda*, eds. Lorenzo Rojas y otros, 129-45. Granada: Universidad de Granada.
- Stala, Ewa. 2014. «Nombres de telas en el *Waaren-Lexicon in Zwölf Sprachen* de Ph. A. Nernich (1797)». *Revista de Investigación Lingüística* 17: 191-220.
- Torres Martínez, Marta. 2018. «Recepción de léxico textil dieciochesco en la tradición lexicográfica del español». *Anuario de Letras, Lingüística y Filología* 6(2): 197-223. <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.6.2.2018.1528>.

Abreviaturas

- AHPC, Protocolo 526, Puerto de Santa María, 1779, ff. 1v-9v. Partición de bienes de Nicolás Mironé y Magdalena Rolanda a favor sus hijos.
- AHPC, Protocolo 462, Vejer de la Frontera, 1795, ff. 56r-59v. Inventario de bienes de Juan de Gomar Márquez.
- AHPC, Protocolo 649, Medina Sidonia, 1796-1799, ff. 44r-168v. Inventario de bienes de Luis Pareja Novela.
- AHPC, Protocolo 2247, Cádiz, 1800, ff. 288r-96v. Liquidación del caudal de María de Belén Polloni entre sus hijos y herederos.
- CORDE = Real Academia Española. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> [02-02-2023].
- CORDIAM = Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus diacrónico y diatópico del español de América*. <https://www.cordiam.org> [28-01-2023].
- CORLEXIN = Fundación Rafael Lapesa. *Corpus léxico de inventarios*. <http://web.frl.es/CORLEXIN.html> [03-02-2023].

- CORPES XXI = Real Academia Española. *Corpus del español del siglo XXI*. <http://www.rae.es> [22-01-2023].
- CREA = Real Academia Española. *Corpus de referencia del español actual*. <http://www.rae.es> [01-02-2023].
- DA = Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. 2010. *Diccionario de americanismos*. Madrid: Santillana.
- DCECH = Joan Corominas, y José Antonio Pascual. 1980-1991. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- DH 1933-1936 = Real Academia Española. *Diccionario histórico de la lengua española (1933-1936)*. <http://www.rae.es>.
- DH 1960-1996 = Real Academia Española. *Diccionario histórico de la lengua española (1960-1996)*. <http://www.rae.es>.
- DHECAN = Cristóbal Corrales Zumbado, y Dolores Corbella Díaz. 2001. *Diccionario histórico del español de Canarias*. Instituto de Estudios Canarios.
- DHLE = Real Academia Española. *Diccionario histórico de la lengua española*. <http://www.rae.es>.
- DHTT = Rosa M.^a Dávila Corona, y otros. 2004. *Diccionario histórico de telas y tejidos: castellano-catalán*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- DLE = Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <http://www.rae.es> [24-01-2023].
- DT = Francisco Castany Saladrigas. 1949. *Diccionario de tejidos: etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FG = Fundación Rafael Lapesa. *Fichero General*. <http://www.rae.es> [20-01-2023].
- NTLLE = Real Academia Española. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. <http://www.rae.es> [25-01-2023].
- TLHA = Manuel Alvar Ezquerro. 2000. *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*. Madrid: Arco Libros.

La vida fue hace mucho: desastre medioambiental y ontología territorial del golfo de Urabá en la narrativa de Marita Lopera

La vida fue hace mucho: Environmental Disaster and Territorial Ontology of the Gulf of Urabá in the Narrative of Marita Lopera

VIRGINIA CAPOTE DÍAZ

Departamento de Literatura española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada
Edificio A, Campus de Cartuja. Granada, 18071
virginiacd@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0002-4590-9387>

RECIBIDO: 8 DE DICIEMBRE DE 2022
ACEPTADO: 24 DE MARZO DE 2023

Resumen: El presente ensayo tiene el objetivo de analizar el mensaje ecológico inscrito en la novela *La vida fue hace mucho* (2022) de la autora antioqueña Marita Lopera (Medellín, 1978). Abordaré este estudio haciendo uso de conceptos y herramientas obtenidas de la corriente ecocrítica, el discurso ecofeminista y la filosofía de los nuevos materialismos. Vincularé, asimismo, los planteamientos decoloniales de las aproximaciones teóricas mencionadas con el giro espacial y rural, con la finalidad de comprender cómo, a través del discurso literario, los debates en torno a lo ecológico en la era del Antropoceno operan en una localización específica como es el golfo de Urabá.

Palabras clave: Marita Lopera. Ecofeminismo. Ecocrítica. Nuevos materialismos. Giro rural.

Abstract: The main purpose of this essay is to analyze the ecological message inscribed in the novel *La vida fue hace mucho* (2022) by the Antioquian author Marita Lopera (Medellín, 1978). I will approach this study through concepts and tools from ecocritical theory, ecofeminism, and the philosophy of the new materialisms. I will also link the decolonial postulates of the aforementioned theoretical approaches with the spatial and rural turns, to understand how, through literary discourse, debates around ecology in the Anthropocene era operate in a specific location such as the Gulf of Urabá.

Keywords: Marita Lopera. Ecofeminism. Ecocriticism. New Materialisms. Rural Turn.

* Esta publicación es parte de los proyectos ECOFEM (C-HUM-293-UGR23), cofinanciado por la Consejería de Universidad, Investigación e Innovación y por la Unión Europea con cargo al Programa FEDER Andalucía 2021-2027, y LETRAL (PID2019.110238GB-I00) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

En el marco de la crisis global que domina el mundo, una amalgama de conflictos de toda índole afecta de forma múltiple, simultánea y sin precedentes a los pilares básicos que sustentan la estabilidad del ecosistema. En este contexto apocalíptico de guerras, pandemias, economías insuficientes, desigualdades socioambientales y deterioro de valores éticos, es cada vez más notable el incremento de debates, activismos y espacios de reflexión en relación con la devastación ecológica que llena de incógnitas y compromete de manera, ya incontestable, el futuro más inmediato.

La crítica literaria ha volcado sus esfuerzos en esta cuestión y a través de distintos ángulos de enunciación ha ido configurando un discurso teórico-crítico, sustentado en los principios del compromiso, desde donde examinar el lugar que ocupa la especie homínida en el contexto de lo llamado posthumano o postantropocéntrico, y, sobre todo, desde donde tratar de modificar conductas en nuestra relación con el planeta, concienciando acerca de las diferentes formas de colonización, explotación y destrucción que viene recibiendo el espacio biofísico.

Si bien es cierto que la aplicación de lo natural o lo paisajístico como parámetro de estudio ha operado siempre, la ecocrítica, en rigor, considerada como la fusión de la visión literaria de la naturaleza con la científica y ecológica, surge a comienzos de la década de 1990 en la academia norteamericana. Desde entonces, los máximos representantes de la corriente, tanto en la escuela angloparlante como en la hispanista, han trabajado por incluir el espacio geográfico (Glotfelty 2010), la materialidad medioambiental (Buell 1995) y el contexto ecológico (Binns 2004) como categorías de análisis indisociables de los contextos políticos, sociales y económicos. A través de aquí, la ecocrítica opera bajo la premisa de detectar y analizar los abusos antropocéntricos al medio ambiente (Buell 1995), trazando un diálogo (Murphy 1995) entre cultura y naturaleza que permita intervenir de alguna manera en medio del desastre ambiental global por medio de una agencia que combina «la teoría y la crítica con la actividad creadora, docente y activista» (Flys y otros 2010, 16).

En la literatura en español, es la academia latinoamericanista la que, desde los inicios de la aplicación de esta corriente en los primeros años del nuevo milenio, ha recibido y desarrollado la perspectiva ecocrítica en mayor medida. En las primeras tipologías realizadas –destacando la elaborada por Jorge Paredes y Benjamin McLean– fueron señaladas como pioneras del ecologismo hispanoamericano obras que se resistieran a reproducir en sus diferentes representaciones del espacio natural las dinámicas imperialistas y antropocéntri-

cas presentes en el continente desde la Conquista (Marrero Henríquez 2010, 193). El incremento acelerado del deterioro medioambiental ha favorecido que en las últimas décadas hayan aparecido cada vez con más frecuencia obras literarias de autores que versan sobre la devastación ecológica a través de múltiples perspectivas. También aparecen tentativas de revisión de obras canónicas de la literatura hispanoamericana haciendo uso de categorías ecologistas (véase Marrero Henríquez 2010; Da Cunha-Giabbai 1996) y propuestas como la «filología verde» y la «poética de la respiración» (Marrero Henríquez 2021), que sugieren nuevas direcciones de estudio en disciplinas como la Filología y la Teoría de la Literatura.

El campo literario colombiano no se ha mantenido ajeno a esta cuestión ya que paulatinamente aparecen estudios ecocríticos sobre poesía y narrativa actual (véase Lawo-Sukam 2008; Loría Araujo 2019; Kushigian 2018). Sin embargo, se torna muy necesaria una revisión y sistematización de la literatura ecologista, o de «formas ecologistas» (Marrero Henríquez 2010, 204), tanto en la literatura reciente como en la tradición previa. Con el fin de llevar a cabo un aporte en esta labor, mi objetivo en este ensayo es analizar la novela *La vida fue hace mucho* (Angosta Editores, 2022), ópera prima de la escritora Marita Lopera (Medellín, 1978), una de las grandes revelaciones de la nueva narrativa colombiana escrita por mujeres en 2022. Por su permeabilidad a los elementos que estructuran la novela, abordaré este estudio valiéndome de conceptos y herramientas obtenidas, fundamentalmente, de la corriente ecocrítica, los nuevos materialismos y el discurso ecofeminista. De forma específica, me interesa vincular los postulados decoloniales de las líneas teóricas mencionadas, con el giro espacial y rural que viene cobrando vigor en las últimas décadas en la nueva narrativa colombiana. El objetivo es definir y defender, como Marita Lopera hace en su texto, la especificidad y las necesidades propias de espacios y comunidades locales de los sures del mundo.

LA CATÁSTROFE CLIMÁTICA A TRAVÉS DE LA MATERIA

Esta primera obra publicada de Marita Lopera se desarrolla en el golfo de Urabá, en el extremo occidental del mar Caribe. Esta subregión geoestratégica para el desarrollo económico de Colombia, en la que se fusionan la montaña y el mar, y en la que se cruzan el río Atrato, el océano Pacífico y el Atlántico, se caracteriza por contar con un gran potencial sustentado en su biodiversidad, en la riqueza natural que le proporciona la fertilidad de su tierra y sus aguas, y

en la variedad cultural y racial que permite un crisol de manifestaciones identitarias plurales.

Desde el punto de vista étnico, en el territorio confluyen grandes porciones de población negra provenientes de distintas comunidades –del Caribe, del Cauca y de Antioquia, fundamentalmente–, indígena y mestiza; al igual que, por su posición geoespacial, conviven paisas, chocoanos y costeños. La base de su economía ha oscilado entre la ganadería, la producción extractivista del banano, fuente de exportaciones y de conexión con el comercio global, y la pesca artesana,¹ que no solo ha permitido los ingresos y el alimento cotidiano de las familias populares a nivel local desde hace décadas (Reyes Londoño/Rocha 2017), sino que además se erige como gran baluarte de identidad cultural (Leal Flórez y otros 2017, 4).

La demanda de mano de obra de la empresa bananera, sus posibilidades naturales y la gran riqueza de sus aguas, colmadas de multitud de especies de peces, ha atraído oleadas de población migrante a lo largo de su historia, entre las que destacan las comunidades desplazadas por la violencia (Reyes Londoño/Rocha 2017). No obstante, el exceso de población por las causas mencionadas, la mala gestión de los recursos y la sobreexplotación del territorio, todo ello sumado a la devastación general que el cambio climático viene ejerciendo, está ocasionando de manera acelerada la desaparición de los recursos pesqueros de los que depende la economía de la gran mayoría de los sectores populares de la subregión antioqueña.

Sobre este trazado se proyecta *La vida fue hace mucho*, ficción de tímidos ecos distópicos, pero construida de forma realista y basada en circunstancias actuales, datos recientes y sucesos ya acontecidos. En ella, su protagonista, Alea, vaga en un barco velero por la agotada y maltrecha ribera costera del golfo de Urabá, en un deambular que le permite tejer su presente, su pasado y su futuro con un espacio natural local, territorializado y, por tanto, específico. Por medio de un lenguaje tan sencillo como apocalíptico y sostenido por un tono cargado de destellos constantes de melancolía y desesperanza, la voz narradora, se imbrica desde el primer momento con el mar y con el medio físico sobre el que se cimenta el relato, en un ejercicio de democratización a través del cual el protagonismo de la trama se reparte entre la subjetividad que la dirige y las materialidades que la acompañan.

1. Así como la agricultura, la agroindustria, la explotación maderera y el turismo (Ospina Toro 2019).

Así, a través de señales que provienen de seres no humanos, animales, plantas y lugares geográficos, quedan enunciadas las graves problemáticas medioambientales que amenazan la biodiversidad de la comunidad. El personaje principal, que en un ejercicio de compromiso medioambiental sobrevive tomando de la naturaleza tan solo lo que necesita, sufre por el hambre ante el agotamiento de las aguas y la escasez de peces de una zona, otrora especialmente rica. La contaminación por plástico queda manifiesta desde el mismo inicio del relato. De esta manera, en lugar de hallar de lo que «tendría que estar llena la panza de un pez», es decir, «material fecal de algas, plancton o alevinos [...] masa terrosa de mierda real», Alea se topa con el «pedacito azul», la «miga siempre verde, blanca, azul, amarilla» que aparece en el proceso de preparación de las exiguas muestras de pescado que logra obtener en su lucha diaria (Lopera 2022, 4-5).

Marita Lopera diseña una novela en la que aparecen temas capitales como la desaparición del hábitat marino debido al incremento de basura y a la pésima gestión de los recursos de las aguas durante generaciones; la erosión de las costas y la pérdida del hogar de multitud de familias pobres, el deterioro de las riberas de manglar a causa, esencialmente, de la intervención humana, la tala desmedida y los incendios provocados, o la luz artificial que condiciona la labor reproductiva de las especies autóctonas favoreciendo su desorientación espacial y su biorritmo.

Que los elementos naturales aparezcan como motores de la acción y como actantes² es el hecho crucial que permite que el relato pueda ser leído y considerado como deudor y productor del pensamiento ecologista y, por tanto, apto para recibir los principios sobre los que se sustenta la corriente ecocrítica.

Señala Cheryll Glotfelty que la agencia ecocrítica coincide en la necesidad de actuar para paliar el impacto de las acciones humanas que han atentado contra «los sistemas de soporte de vida básicos del planeta», así como modificar actitudes ante la «catástrofe global, la destrucción de cosas de gran belleza y el exterminio de innumerables especies compañeras en nuestra precipitada carrera hacia el apocalipsis» (56-57). En esta línea, la intención de la escritura de Marita Lopera despliega una «ética» y una «estética» (Gifford

2. Utilizo el término actante en el sentido que le da Bruno Latour (2013). Según el filósofo y antropólogo francés, un elemento actante tiene la capacidad de modificar el rumbo de los acontecimientos y de verter efectos sobre algo o alguien.

2010, 67) de la representación regional que cristaliza en un compromiso fehaciente con los recursos del golfo de Urabá y sus rasgos naturales e identitarios, a la vez que establece puentes conectores con la devastación ecológica global y la urgente necesidad de respuestas activas e inminentes por parte de todas las esferas sociales. *La vida fue hace mucho* cumple, entonces, con la necesidad de «despertar conciencias» (Glotfelty 2010, 63) tanto locales como globales ante el deber de reflexión que demanda la ecocrítica. Además, la novela plantea sus presupuestos políticos a través de una fuerza motriz que esquivo la capacidad agente de lo antropocéntrico, para centrarse en el poder actante de lo material y lo no humano.

En consonancia con la tendencia de nuevas voces jóvenes y emergentes en el campo literario latinoamericano que pertenecen a la generación de la era post-climática y que responden con sus propuestas artísticas al desastre medioambiental (Prat-Gay 2021, 52 y 65), Lopera participa del paradigma de los nuevos materialismos. Elabora por medio de objetos, animales y organismos no humanos, una galería de representaciones –cosas, plantas, mares, sabores, ruidos portadores de efectos, afectos y memoria– que ocupa un lugar central en la obra y que está orientada a explorar nuevos modos de comunidad, sinergias, espacios de alianza y coexistencia entre el ser humano, otras especies y otras agencias. Estas formas de asociación irían en la línea de la propuesta teórica de Donna Haraway en su obra *Seguir con el problema* y el concepto «multiespecies». Aquí a través de la exploración de combinaciones y ensamblajes entre distintas formas de vida y/o de no-vida se propone «aprender a estar verdaderamente presentes, no como un eje que se esfuma entre pasados horribles y futuros apocalípticos o de salvación, sino como bichos mortales entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias y significados» (2019, 20).

ELEMENTOS NATURALES, OBJETOS Y FÓSILES

La «imaginación material» como lo denominan Paola Cortes Rocca y Luz Horne (2021) se manifiesta en la novela, ya de partida, en los nombres que dan título a los capítulos en los que se divide. «Ensenada», «Isla», «Peña», «Playa», «Canto», «Risco» y «Cabo», términos de la geografía costera, rigen la estructura externa del relato y suponen ya una toma de posición acerca del compromiso eco-céntrico y territorial que persigue la autora antioqueña. El mar y los elementos naturales son agentes, no solo por el protagonismo que cobra la

terminología geológica y botánica local, sino también porque son aquello con lo que Alea se asocia fundamentalmente para encontrar relación con el mundo.

La desembocadura del río Atrato, mares, ríos, un sinfín de plantas, frutos, y otros componentes del ecosistema de esta subregión adquieren vida y un gran espacio de actuación. Así, citando algunos ejemplos, vemos cómo el mar es portador de corrientes que son historias de otros tiempos y latitudes. También, Marita Lopera describe cómo los manglares, grandes responsables de la riqueza y el equilibrio del ecosistema,

se agarraban del suelo costero con raíces aéreas que los hacían parecer caminantes. Amarraban el terreno. Atrapaban oxígeno [...] bailaban entre las olas cuando llegaba la marea. Danzaban estáticos para proteger las costas de la erosión. (Lopera 2022, 9)

Comprobamos cómo el Golfo es descrito con «forma de un cuenco, estrecho y profundo, que se va abriendo mientras derrama agua dulce de río al mar Caribe» (13), cómo los ríos van envejeciendo en su camino hacia el océano «dejando memoria de materiales que arrastraron [...] [y soltándolos] como cualquier anciano olvidadizo» (62) y cómo el viento, las corrientes marinas y los surcos de los acantilados «relatan sus historias imperceptibles» (107).

La presencia de Alea en el planeta se constata más que con el contacto con otros seres humanos –y en esta línea afirma: «suelo evitar a la gente para que no me contagie sus heridas» (71)–, a través de una relación muy intensa con el entorno natural, los animales –sean estos peces u otros animales terrestres– y, sobre todo, el mar, la madre oceánica, a la que se debe y a la que ofrenda y agradece por cada uno de los recursos que aprovecha:

Le digo a la madre oceánica que procuraré ser fiel al trato de sacarle la basura a cambio de que no me deje morir de hambre. Hace años hicimos ese pacto. Pero ni ella ni yo lo hemos cumplido del todo [...] La pienso, la mimo con palabras bonitas, le ofrendo los corales que sembré en mi mente y espero a que me llegue la calma necesaria para masticar cada bocado sin tragármelos como un ser irracional. (4-6)

Los vegetales, el agua y la materia natural funcionan como transmisores de afecto para la protagonista: «Me recuesto entre dos troncos a contarle de mis hambrunas al árbol [...] [lo abrazo] con fuerza. Llevo años sin abrazar a nadie» (29). Pero objetos y cosas, fabricados por los seres humanos como los enseres de pesca –atarrayas, trasmallos, mallas chichigüeras y redes de arrastre–, navíos y embarcaciones de diverso tipo –veleros, pesqueros, pangas, lanchas, bongos o

balandros...– también actúan como elementos de alianza y asociación. La relación con los actantes no humanos y los objetos es tan intensa en ocasiones que Alea afirma experimentar una fusión entre su cuerpo y su barco mientras navega –«mis huesos son del barco. Mis músculos, mi sangre, cada tendón es un aparejo más. Las cuerdas, una extensión de mis ligamentos [...] nos volvemos un solo mecanismo»– o pertenecer más a esa materialidad que a su propia especie: «quise convertirme en una higuera, un coral muerto, un perro» (45).

Se verifica en estos ejemplos lo que Jane Bennett denomina como «afecto impersonal» o «vivacidad material». La filósofa estadounidense, siguiendo a Spinoza, considera que los cuerpos orgánicos no solo tienen capacidad de acción y reacción, sino que, además, son todos afectivos y cuentan con el potencial de producir efectos –beneficiosos, perjudiciales– en los cuerpos humanos y en otros cuerpos ([2010] 2022, 17).

Especialmente iluminador resulta, en este sentido, el hallazgo de la protagonista de «un artefacto humano» (Lopera 2022, 84) en el fondo del mar, una suerte de hacha acompañada de una vasija que encripta datos de civilizaciones pasadas. Como dice Alea «parecía que las cosas le estaban hablando un lenguaje inaudible» (88). Considero esta escena como uno de los puntos álgidos del mensaje intrínseco sobre el poder de lo material y acerca de la importancia que el discurso científico adquiere en la obra. Una gran parte de la literatura ecológica incluye en sus líneas de acción la presencia del cientificismo en vínculo –preguntas y respuestas– con los problemas ambientales, o lo que Flys, Marrero Henríquez y Barella denominan la «materialidad física y científica» en beneficio de la concienciación ecológica (2010, 17).

En *La vida fue hace mucho*, esta presencia se confirma, en primer lugar, por los datos biológicos reales acerca de la destrucción del ecosistema del golfo de Urabá. Pero también, en un nivel más simbólico, este cruce disciplinario de empirismo espacial y literatura se define a través del personaje del científico, el interlocutor principal de la protagonista y uno de los individuos que, en mayor medida, porta ambigüedad de sentido al relato como explicaré más adelante. Encarnando reminiscencias de Alexander von Humboldt, el científico llega a Colombia proveniente de Europa, concretamente de Altea –localidad española ubicada en el litoral mediterráneo–, con el acometido de estudiar y preservar la biodiversidad del ecosistema del golfo de Urabá. Es él quien interpreta las señales del hallazgo de Alea conectando la territorialidad descrita y la acción presente con el pueblo Zenú, una de las civilizaciones indígenas originarias de la región. Este personaje le muestra a Alea la manera de exami-

nar con mimo las formas, las irregularidades de estos elementos ancestrales, los surcos y sus colores, que vinculan el objeto con la materia prima –en este caso, las posibles «arcillas del valle del río San Jorge» (Lopera 2022, 88)– y esta con la memoria cultural, espacial y territorial del Golfo. Y aquí, una vez más, la materia se convierte en vibrante y en transmisora de afectos (Bennett [2010] 2022), esta vez, sin embargo, perjudiciales: «Me causaron rabia [...] Las arrojé [...] entre los platanales. Sentí el barro romperse. El ruido seco entre las hojas. Las historias que relataban, mudas, al fin» (92-93).

Comprobamos, entonces, que la obra responde al imperativo de atender de forma urgente «a lo que tiene que decir todo aquello que históricamente se consideró como objeto de la voluntad del hombre [...]: plantas, árboles, selvas, bosques; animales, otros seres humanos [y de forma especial para esta sección] las voces de los fósiles» (Cortes Rocca/Horne 2021, 12).

LA BASURA COMO EJE VERTEBRADOR

Y así ocurre también con uno de los conceptos clave en estas lides: la presencia de basura y residuos humanos, que recorre la novela desde su inicio hasta su final. Si los vestigios históricos y restos arqueológicos –en el texto, la vasija y el hacha– son manifestaciones de memoria, resistencia y continuidad de la cultura ante los embates del tiempo y del hombre, la basura y los desechos representan una de las consecuencias más dañinas de la obsolescencia, ese «excedente» (Cortes Rocca/Horne 2021, 8) que no tiene lugar en la sociedad capitalista y que sin embargo invade de forma cada vez más apresurada cada uno de los espacios y rincones del planeta, por alejados que puedan estar de las grandes urbes.

En la novela, la basura –una declaración de olvido y desmemoria, en consonancia con el trabajo de Myra J. Hird (2013, 107)– funciona como versión material de la intrusión humana en los espacios naturales, es decir, como forma –indirecta– de neocolonización de diferentes esferas: «Las pestes de los hombres, su mierda, sus químicos, sus desperdicios, sus cadáveres» (Lopera 2022, 30) cooptan las venas que la tierra utiliza para hacer circular el alimento de unos lugares a otros –la lluvia, los caudales de los ríos o el delta del Atrato– y se entrometen en el espacio de los nutrientes que «sirven de alimento a los peces en los estuarios, en las desembocaduras, entre los manglares» (30).

La basura se reproduce en cada uno de los círculos concéntricos de los sistemas territoriales y espacios sobre los que se construye al relato y se en-

carna en los cuerpos, viajando de unos a otros, y pasando del continente al océano, a los peces y, de aquí, y cerrando el circuito, a los seres humanos que comen peces. Se persigue aquí subrayar la consideración biopolítica que expresa Gisela Heffes, según la cual la destrucción medioambiental, en este caso por la producción de basura, camina en paralelo a «la devastación que se expande e incorpora a los propios individuos» (2013, 82), más aún si estos son sujetos provenientes de grupos sociales periféricos. Tal es el caso de comunidades pobres, indígenas, afrodescendientes y mujeres, alejadas y/o marginadas por las élites de poder o por la clase media acomodada.

Los residuos y los desechos en *La vida fue hace mucho* determinan gran parte de las acciones cotidianas de Alea, que vive con el compromiso de despejar el mar, desenredar los manglares; de apilar, agrupar y, en definitiva, tratar, infructuosamente en la mayoría de los casos, de encontrar un sentido y una segunda vida a la proliferación de objetos desahuciados por los humanos y desahuciantes de las formas originarias de vida de los ecosistemas en los que impactan. Esta metáfora del desahucio puede comprenderse de forma cristalina en el pasaje en el que, durante el proceso de pesca de una cherna cabrilla, Alea refiere cómo el pez «bailotea como si celebrara que alguien la estuviera sacando de esa casa cada vez menos suya, de esas aguas turbias y estériles» (Lopera 2022, 4).

La presencia ubicua y descontrolada de residuos constata la utopía del desecho, es decir, la imposibilidad de que lo que ya no sirve pueda ser realmente eliminado. En palabras de Robert Sullivan, «la materialidad vital continúa su derrotero incluso en cuanto mercancía descartada o no deseada» (citado por Bennett [2010] 2022, 40). Y de este derrotero, la composición de Marita Lopera se encarga de visibilizar lo que queda «fuera de la vista» para la sociedad y, por tanto, «fuera de la mente» (Melosi 1981; Heffes 2017, 2). En la línea de Heffes (2017, 2) el foco de atención en la obra queda situado sobre los vertederos que se ubican lejos de los centros urbanos y sobre la amenazante miríada de objetos que llegan a los océanos, a los ríos y a la atmósfera.

BIOS Y ZOÉ, CUERPO Y ANIMALES

Como se observa, las materialidades en el texto coinciden en actuar como núcleos de cuestionamiento y oposición a la construcción antropocéntrica del mundo, a las categorías imperantes y a las jerarquías establecidas por las diná-

micas capitalistas. Elementos de la geología natural, fósiles, vegetales y basura se presentan como «sustancias en pleno devenir [...] que expresan materialidad, le dan forma, la territorializan y la exudan» (Cortes Rocca/Horne 2021, 5). Y en esta dinámica, mención especial merecen los animales pues constituyen una pieza clave tanto en el mensaje político que articula Lopera, como en esta tentativa constante de cuestionar desde varios ángulos la dicotomía naturaleza-cultura.

Como parte del ecosistema del golfo de Urabá, los animales de mar y de tierra, domésticos y salvajes, tienen una presencia constante en el sentido del texto que está colmado de cuestionamientos biopolíticos de distinta índole. Al respecto, nos encontramos con peces conscientes y resignados ante el avasallamiento de su hábitat, especies del manglar abatidas por incendios provocados por los humanos, una guartinaja que mira a Alea «como un sujeto mira a otro, [como] una entidad, un ser con conciencia absoluta de lo que pasaba» (Lopera 2022, 11) y/o asistimos a una relación de amor y fidelidad entre Alea y un perro, más intensa que la que ella haya podido fraguar con cualquier ser humano. Además, la protagonista en multitud de ocasiones adopta casi una perspectiva animal ante el mundo: en el final del relato se fusiona con el agua pareciendo convertirse en pez, y observa y focaliza su interés, no tanto en los humanos de los nuevos lugares terrestres en los que le toca permanecer, sino en los hormigueros, los nidos de vireo, los insectos o los micos.

A raíz de estas situaciones nos convertimos en espectadores de los dilemas acerca de la gradación biopolítica de especies animales sacrificables para el consumo que ha establecido el hombre. ¿Por qué es más digno sacrificar a un pez que a un animal doméstico? ¿Qué hace que Alea sea capaz de acabar con la vida de animales salvajes que estaban sufriendo en el incendio del manglar y no la del perro que la acompaña?

El concepto de animalidad que se sigue en este momento del relato presenta varios puntos de conexión con el planteamiento de Derrida al respecto. Este vendría a deconstruir la dinámica especular –definida por Agamben como «máquina antropológica»– por la cual el humano construye su propia identidad por oposición ante el reflejo con lo no humano, para pasar a habitar, en palabras de Rodríguez Alonso, «en el espesor de la limitofía» (2020, 54). Este mismo autor, siguiendo al filósofo francés, constata:

la imposibilidad de pensar lo Animal como categoría [...] donde se sitúa todo lo que no es humano [...]. Meter en el mismo saco a individualidades tan dispares como una garrapata [...] y la ballena azul, no es sino la

consecuencia lógica de este dispositivo de ordenamiento de lo real según esferas infranqueables e incomunicadas que privilegia lo humano enfrentado a la otredad. (55)

Haciendo uso de la terminología propuesta por Gabriel Giorgi en relación con la animalidad, vemos cómo la autora de *Medellín* construye un espacio en el que la frontera entre *bios* y *zoé* se diluye y en el que la alianza que la protagonista establece con otras especies invierte y contradice los ordenamientos jerárquicos y hegemónicos por los cuales los animales están considerados como «otro absoluto de lo humano» (Giorgi 2014, 11) y como seres pertenecientes a la barbarie. Esta forma de comunidad «otra» en la que se establecen sinergias entre humanos y no humanos se constituye como un «*continuum* orgánico, afectivo [y] material» (12) que actúa como nuevo foco político de resistencia.

Y esta relación entre las materialidades, los animales y Alea se fija a través del cuerpo de la protagonista que es uno más en la narración, en un –de nuevo– *continuum* de no-sujetos con los que forma comunidad. Tanto su cuerpo como su sexualidad están más definidos por el contacto con los elementos no humanos que con los humanos. La constatación de la presencia y la acción de la protagonista en el relato se testimonia, así, no tanto con la manifestación de su alma o su espíritu sino por la reflexión y la acción de su cuerpo como materia orgánica –compuesto, también, por elementos actantes como las tripas que reclaman y deliran– en relación constante con elementos naturales, geológicos y objetos.

A propósito de la definición del cuerpo, una de las estrategias que ofrece mayor riqueza interpretativa a la novela es el hecho de que en la narración se aplica una gran indefinición gramatical sobre el sexo de Alea. Durante todo el relato y por medio de un minucioso e inteligente uso del lenguaje, no se llega a percibir con exactitud el sexo de la voz narrativa. Si bien tanto mi lectura personal como las afirmaciones de la autora en diferentes intervenciones (Hoyos 2022; Sánchez 2022) coinciden en sostener que Alea es una mujer, esta ambigüedad mantenida responde a una tentativa de cuestionar el significado social de la asunción automática por parte de muchos/as lectores/as que, de seguro, la han imaginado como un personaje masculino por su fuerza, resistencia y vigor; por su modo de vida y sus características corporales. *La vida fue hace mucho*, por tanto, no solo viene a poner en duda la «centralidad de lo antropocéntrico» (Braidotti 2019; Cortes Rocca/Horne 2021, 5) y a interrogar las construcciones jerárquicas por las que unos cuerpos valen más que los

otros, sino que a la vez trata de diluir el sistema cisheteronormativo³ y binario de clasificación de los cuerpos, heredado de la ciencia moderna que asocia ciertas habilidades, conductas, intereses y aficiones a unos sexos u otros (Ciccia 2021).

Al margen de su clasificación en las dicotomías establecidas, la subjetividad y la sexualidad de Alea están definidas por el materialismo de lo natural y por el potencial de su cuerpo; un cuerpo centrado fundamentalmente en un objetivo: actuar simbióticamente con la naturaleza para sobrevivir ante la escasez y la dureza de las condiciones climáticas. Se trata, entonces, no tanto de un cuerpo vinculado a un sujeto definido socialmente e implicado en relaciones humanas de distinta índole, sino un cuerpo en relación con otro tipo de agencias y que es producto de una crisis que le afecta a todos los niveles –personal, social y ambiental–.

ECOLOGÍA Y FEMINISMO

Se aprecia cómo la novela plantea un punto de cruce entre el análisis del colapso ecológico y la denuncia de actitudes de violencia asestadas por el patriarcado sobre sujetos en desventaja. Esta conjunción justifica la consideración de la obra como un discurso que sigue los presupuestos ecofeministas. En líneas generales, el ecofeminismo propone una rearticulación por la que el análisis de los efectos de la presión del patriarcado y el capitalismo sobre la mujer se extrapola a un contexto más amplio. En este se examinan los sometimientos del pensamiento hegemónico, occidental, dualista y patriarcal al espacio natural en aras de comprender la complejidad de dicho sometimiento. Se trataría, por tanto, de resistir a la «lógica de dominación» que comparten la mujer y la naturaleza (Heffes 2014, 15); asimismo, el ecofeminismo se ocupa de la «discriminación y opresión a nivel de raza, orientación sexual y clase, de especie y género» (Garrard 2004; por Heffes 2014, 16). Por este motivo, a juicio de Patrick D. Murphy, este aparato teórico-crítico sería el más efectivo para llegar a comprender al otro (1995, 7).⁴

3. La cisheteronormatividad está considerada como la configuración de la sexualidad humana en torno a ideas y creencias construidas a través de categorías tradicionales y esquemas binarios deudores de la heterosexualidad. En su base se encuentra la coincidencia entre el género y el sexo biológico de nacimiento.

4. Un «otro» que en la novela es la naturaleza, la mujer, las clases populares y los pueblos indígenas y afrodescendientes.

En relación con las crisis que atraviesa Alea a lo largo de la novela, encontramos cómo recibe, por un lado, formas de violencia machista de tremenda crueldad por parte de su padre, El Capi, y también, aunque en menor medida, de sus hermanos mayores; y, por otro, las consecuencias desastrosas de la destrucción de la naturaleza que van degradando su cuerpo paulatinamente en paralelo a la degradación del territorio. Si la protagonista encarna los valores de la resistencia representando todo aquello que la humanidad ha perdido y por lo que hemos llegado a la situación de desastre ambiental actual, El Capi, por el contrario, simboliza el triunfo del capitalismo y el poder destructor del patriarcado que oprime y explota tanto a la mujer como a la naturaleza y a los grupos sociales marginales.⁵

A este respecto, es necesario también describir los valores que representa la madre de Alea, proveniente de la clase popular y campesina. Su historia de amor, sumisión, renuncia y sometimiento a la tiranía profesada por El Capi contrasta con su conexión con lo telúrico y lo rural y, concretamente, con las «historias de su pueblito, Curití, y los sembrados de cabuya, los cafetales, el río» (Lopera 2022, 24), representando la memoria indígena y transmitiendo pasión por los ciclos lunares, los movimientos ancestrales y los planetas, como una vez lo hicieron los pueblos aborígenes de la región.

En otro orden de cosas, se detecta una identificación clara entre Mujer y Naturaleza en la novela; y de forma más concreta entre Mujer y Océano, pues el mar y el agua se constituyen como matriz creadora de la totalidad de los seres humanos y no humanos que pueblan el planeta. Así, refiriéndose a la escasez de peces en el golfo de Urabá, Alea lamenta: «no encuentro, no hay, se acabaron, se fueron, hay plaga de esterilidad, *le robamos el útero a la madre*» (14; cursiva mía). El agua es portadora de paz. Es símbolo de principio y de fin, favorece que las cosas cobren entidad y constituye una agencia que otorga el sentido definitivo a la identidad de la voz narrativa —«Quiero agua, río, lluvia, no soporto más las superficies sólidas bajo mis pies» (121)—, que incluso adquiere un sentimiento de verdadera emancipación o refugio en el núcleo de situaciones determinantes de la trama. Lo vemos en, quizá, el acto de violencia más atroz y que ocurre en los momentos en los que es arrojada repetidamente del barco por El Capi; o en el desgarró que la revelación de quién es Aurora produce en Alea. En estas situaciones el mar la defiende de los abusos y con-

5. Como también lo hace en un plano secundario Ariel, el tendero de nueva colonia, que abusa de Alea aprovechándose de su juventud.

secuencias del patriarcado, como se aprecia en la siguiente cita: «La madre oceánica me había regalado intimidad. Un lugar secreto dentro de mí» (33).

GIRO RURAL

En los últimos años venimos asistiendo a una proliferación cada vez mayor de autores que, abandonando la explosión de la novela urbana predominante desde el inicio del nuevo milenio, instalan sus narrativas en recreaciones rurales y en ambientaciones naturales.⁶ El giro rural en la literatura en español cuenta cada vez con más atención por parte de la crítica literaria que trata de descifrar el sentido estético y político de este nuevo viraje. En el campo de la literatura colombiana el giro rural se ha manifestado tanto en la narrativa como en el cine en una dinámica que viene, no ya a territorializar la imaginación tras décadas de desarrollo de narrativas postnacionales, sino a desafiar el marbete de «lo colombiano» para pasar a privilegiar nuevas formas de identidad asociadas a lo regional.⁷

Señala Gisela Heffes cómo el parámetro del lugar y la noción de espacio resultan categorías de análisis fundamentales para la ecocrítica, equiparables al género, la clase social, la raza o los procesos de colonización y descolonización (2014, 12). Se torna crucial, por tanto, interrogar a las obras literarias en este marco teórico de la ecología acerca de cómo se construye la poética espacial sobre la que se sitúa la narración. Si bien en *La vida fue hace mucho* la conciencia ecológica responde a un sentir global que es extrapolable a cualquier contexto del planeta, es cierto que la conformación del espacio está construida de forma incuestionable por elementos locales e identitarios del golfo de Urabá. Para empezar, no es un hecho baladí que esta autora joven lleve a cabo una toma de posición inicial apostando por una editorial independiente (de Medellín) como es Angosta Editores, que apuesta en su contexto de publica-

6. Esta consideración del espacio como actante orgánico es el postulado principal del giro espacial, corriente que irrumpe en la literatura y los estudios culturales defendiendo que el espacio es una construcción social y una dimensión de análisis relevantes para aprehender las diferentes historias humanas y sus producciones culturales (Warf/Arias 2009).

7. La narrativa rural incluye novelas cada vez más estudiadas como *La oculta* (2014) de Héctor Abad Faciolince; *Temporal* (2013) y *El fin del océano pacífico* (2020) de Tomás González; *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) de Daniel Ferreira; *La perra* (2017) de Pilar Quintana; *Los estratos* (2013) y *El diablo de las provincias* (2017) de Juan Cárdenas; *Después de la ira* (2018) de Cristián Romero; *Esta herida llena de peces* (2021) de Lorena Salazar Masso o *Sofoco* (2021) de Laura Ortiz Gómez. En cuanto al cine, Ospina (2019) señala cómo la producción fílmica colombiana se sitúa cada vez más en espacios alejados de las urbes como pueblos, selvas y montañas.

ción de obras y autores por los mismos valores que la novela de Lopera, es decir, la defensa de lo local y lo específico de la región.

Ya en el plano de la novela, se desarrolla, también, una cartografía de esta subregión del Caribe que viene reforzada por distintas manifestaciones de la naturaleza, sobre todo, pero también de la cultura popular. Si nos centramos en la primera instancia, hablaba anteriormente del valor desarticulador de lo antropocéntrico que las materialidades adquieren en el texto. Pero, además de como espacio de resistencia, estos actantes suponen un tremendo despliegue de distintas formas de reivindicación de identidad local a distintos niveles. El devenir sin rumbo por la ribera costera que sigue Alea con su cuerpo semi desnudo –que bien puede recordarnos a las crónicas de Indias del discurso del fracaso y, también, a los relatos de naufragos que tanto agarre tienen en la tradición colombiana–,⁸ nos deja un sinfín de topónimos locales: Punta Caribana, Bahía Colombia, San Juan, El Roto, Punta Yerbasal, Punta las Vacas, Punta Yarumal, Ensenada de Rionegro, Titumate, Damaquiel, Morrosquillo, Puerto Berrugas, Punta Bolívar, Darién, Isla de los Muertos, Punta Caimán, Bahía Ceverá, Nueva Colonia o Cabo Tiburón. El acto de escritura que demarca este espacio geográfico va más allá del mero hecho de describir. Así, como hicieron los pensadores decimonónicos para constituir los recién independizados territorios, Marita Lopera construye a través del acto de nombrar un cuerpo orgánico para redefinir este espacio caribe en una tentativa decolonizadora de, esta vez, otras dinámicas de sometimiento del espacio y de sus señales identitarias.

Este canto de defensa de la región antioqueña viene reforzado por un despliegue de elementos de la biodiversidad del ecosistema: peces –zafranás, corvinas, róbalos, sábalos, cojinúas, peces loro, isabelitas, entre otros– y otros animales locales –venados de cola blanca, bobillas, guaguas, chigüiros, micos, hicoteas, guartinajas, etc.–; de plantas autóctonas y vegetación nativa –cedros, caracolés, ceibas, guarumo o sande– y frutos y gastronomía de la zona que aparecen descritos por medio de un lenguaje salpicado de localismos y popu-

8. El tema de la desnudez está cargado de simbología en el texto en relación con la antinomia civilización y barbarie. Si en las crónicas del discurso del fracaso, esta desnudez simboliza el despojo definitivo de la civilización y de su significado, aquí significa rechazo y denuncia de los efectos que hoy en día vienen provocando los supuestos valores civilizados. Por tanto, teniendo en cuenta la dinámica de inversiones que sigue la obra, este gesto se interpreta como un nuevo acto de resistencia ante la supuesta civilización que está acabando con los recursos naturales y animales. En esta nueva definición del binomio, entonces, desnudez, naturaleza y animales estarían representando los valores de lo civilizado.

larismos y que gira en torno a la idea de materialismo transcultural que propone Héctor Hoyos en relación con la agencia del lenguaje. Este, a través de la elaboración literaria, no solo secunda el poder activo de los no sujetos, sino que se constituye en sí mismo como materia y revela claves en la relación entre humanos y no humanos, entre cultura y naturaleza (Hoyos 2019).

Con respecto a la comida, que recorre la novela en todos los espacios, contamos con varios ángulos de reflexión. En primer lugar, encontramos un espacio de culto y de canto a los productos que ofrece el golfo de Urabá, desde frutos, peces y otros bienes primarios, hasta elaboraciones tradicionales y autóctonas que son más o menos complejas en función de los recursos y el poder adquisitivo de quien las prepara. En el trasfondo de la trama, además, aparece en todo momento el debate ético acerca del consumo de animales, o de los abusos cometidos por la especie humana bajo el pretexto de la necesidad vital de comer. Y en esta línea hallamos a Alea viviendo en sus carnes cotidianamente la amenaza que acecha a la humanidad si no logramos poner freno a la devastación del planeta: el hambre.

El binomio hambre y alimento tensan y determinan el rumbo de la narración y la llevan a explorar distintos modos en los que lo comestible actúa, produce efectos, desprende poderes activos e interacciona con el cuerpo. Vuelvo aquí a la teoría de los materialismos vibrantes de Jane Bennett, pues la comida no queda reducida a mero recurso a disposición de los humanos, sino que produce transformaciones de distinto cariz en su contacto con el cuerpo que la recibe. Como dice Bennett: «El acto de comer [...] revela no sólo la interdependencia de los humanos y la materia comestible, sino también una capacidad de generar cambio social inherente a los cuerpos humanos y no humanos por igual» (2007, 122). Así lo vemos en las náuseas que a Alea le provoca la ingesta de un pez demasiado pequeño, la aguapanela que le libera el llanto, la memoria adherida a la lengua que deja el bocadillo de guayaba o el efecto proustiano que provocan los enyucados que le regala la vendedora y que desencadenan y vienen desencadenados, a la vez, por un acto de sororidad entre ambas protagonistas, como ya había ocurrido anteriormente con Nimia.

De la comida se vale también Lopera para articular una crítica a una de las mayores causas del desgaste de la sociedad capitalista y que se manifiesta tanto en la degradación del medio ambiente como en la de los cuerpos: la violación constante de los tiempos naturales que requieren los procesos de la vida cotidiana. En línea con el movimiento *Slow food* que menciona Bennett en su ensayo (2007), la novela reflexiona y apuesta por un modelo de alimentación

más lento, ecológico, sostenible, que ponga el placer del proceso en primer plano y que produzca efectos positivos en la comunidad:

El aceite [de coco] lleva su proceso, como todas las cosas que se hacen en consecuencia con su propia naturaleza [...] Suelo guardar el agua de los cocos y rallar un montón de pulpas. Solo esta labor me toma medio día a mi ritmo. Una leche bien cargada se obtiene si se cuele y se cuele muchas veces la ralladura. Cuando hay afán se le puede echar un poquito de limón para cortarla. Igual, prefiero al ritmo mío y al de las cosas: la dejo ahí como si meditara. Se pone al fuego por un largo rato hasta que se evapora el agua y va quedando el aceite. Es delicioso. Se impregna en el bote el olor a coquera, a cáscara de coco, a cocada. La paila caliente, el plato, un poco de café, alisto mi banquete. (Lopera 2022, 5)

En este plano de interpretación, la comida cobra un poderoso significado en el encuentro de la protagonista con los ancianos don Isma y doña Nimia, pues en esta escena, que desemboca en momentos de sociabilidad compartidos entre charlas y música, se defiende un modelo de ingesta de alimentos que no solo se sustenta en el consumo de productos locales, en la sostenibilidad o la «economía nutricional» sino que también se aferre a «la especificidad cultural», «el placer estético» y, sobre todo, al fomento del sentido de comunidad (Bennett 2007, 130). Y este sentido de comunidad desencadenado por el ritual social que supone el acto de comer en compañía –productos de la tierra y del mar– viene cortejado por la representación de la cultura popular del Caribe, a través de la selección, con gran tino, de un repertorio musical que actúa como marco de relaciones hipertextuales y que refuerza tanto el tono del discurso como los mensajes expresados. Bolero, son, bullerengue y cumbia, así como referencias a letras de Félix Reina, Antonio Machín o Ibrahim Ferrer, resuenan para enfatizar bien la nostalgia de lo perdido y la amenaza de lo apocalíptico, bien la importancia de lo material, los animales y la comida.

Pero ¿qué significan estas reivindicaciones de lo específico regional? ¿Cómo se vinculan con los materialismos y la importancia del discurso científico, ambos rasgos propios de la literatura ecologista? Mencionaba anteriormente las reminiscencias coloniales y decimonónicas que presenta la obra, no solo –en el plano de la representación– en la descripción de viajes a bordo de un navío costeando una localización determinada y sorteando las inclemencias de lo natural, o, en el plano de la escritura, en la dinámica de demarcar los territorios a través del lenguaje. Sobre todo, la conexión con lo que Gabriela Nouzeilles

llama «segundo estadio en la historia cultural de lo natural americano» (2002, 25), que se inaugura en la Ilustración en América Latina, viene de la mano de la figura del personaje del científico que, como ya he mencionado, recuerda a los viajes de exploración. A juicio de muchos investigadores, algunos de los máximos referentes de los viajes científicos de Europa a la América española, como Humboldt, habrían venido a atraer y fomentar toda una serie de dinámicas extractivistas y colonizadoras en el continente por parte de Europa. En sintonía con esta idea, en el siglo XIX, la llamada científista que occidente recibe del nuevo mundo está motivada fundamentalmente por la posibilidad de «localizar posibles beneficios económicos e imperiales e identificar oportunidades comerciales para el mercado internacional» (Nouzeilles 2002, 25).

¿Quiere decir esto que uno de los personajes que en mayor medida mantiene conexión espiritual con Alea, aun con contradicciones, se instituye como representación del colonialismo? En la novela, la tentativa de la mirada occidental –que, como también ocurre en el siglo XIX en el marco de los viajes científicos, se encarga de localizar, clasificar e identificar– es, antes que nada, la de proteger y evitar el declive del golfo de Urabá. Sin embargo, en el relato de Lopera este proyecto acaba en fracaso. La misiva proveniente de Europa acaba resultando, si no inútil, al menos insuficiente. A mi modo de ver, esta resolución condensa una necesidad de provocar la concienciación de los círculos locales para que estos tomen el control de su propio destino, pues en varios espacios de la narración las comunidades de pescadores del Golfo aparecen despojados, incluso, del conocimiento de sus propios problemas, procesos y especificidades, a causa del efecto de las prácticas colonizadoras que se han sucedido a lo largo de la historia y, por tanto, de la autoridad que este conocimiento infiere.

El primer paso, entonces, para decolonizar la región sería dar lugar a un proceso de autoconciencia y autopreservación, en lugar de seguir una inercia inscrita en la pasividad de otorgar la responsabilidad del cambio, una vez más, al colonizador/europeo y a normativas y medidas tomadas e impulsadas por representantes de la hegemonía global. Este nuevo Humboldt de *La vida fue hace mucho*, por tanto, modifica «la versión dominante» (Nouzeilles 2002, 25) de la que, aunque atenuada con respecto a sus contemporáneos europeos, también participó el científico alemán.

Como también ocurre en la época de las independencias y en la posterior construcción de los estados-nación, la obra lleva a cabo una construcción icónica de lo local, esta vez, no para perpetuar dinámicas de explotación territo-

rial, extractivismo y, en definitiva, reproducción de modelos económicos deudores de la «ideología imperialista» (Nouzeilles 2002, 28), sino para devolver a las regiones, si es que alguna vez la tuvieron, la autonomía de sus destinos y, por tanto, la verdadera emancipación.

En esta misma línea, si la dinámica de nombrar para crear y hacer realidad identidades locales es la misma que la que llevaron a cabo pensadores como Bello o Sarmiento, difiere, sin embargo, el sentido y la motivación. La resemantización, revalorización y reconocimiento de estas comunidades y espacios que lleva a cabo Lopera se articula ahora con otro propósito. No se trata ya de seguir incidiendo en el «desmantelamiento de las dinámicas imperiales» o de «subrayar el potencial económico de tierras americanas» (Nouzeilles 2002, 29), sea para el beneficio de Europa o para el de los propios gobiernos regionales, sino de expresar una situación de crisis climática en comunidades pobres, afrodescendientes e indígenas, que se superpone a una historia previa de colonización a varios niveles y que, por tanto, se agrava con respecto a la situación del norte global.

Esta forma de narrar el golfo de Urabá, conectando estrategias de la tradición cultural y política de América Latina en todas sus etapas con la situación de desastre climático actual, estaría en línea con las reivindicaciones del antropólogo Arturo Escobar, quien apuesta por movimientos que desemboquen en la «(re)localización y la (re)comunalización» (2014) esta vez no como luchas y apuestas utópicas, sino como expresiones que defienden la vida, la singularidad sociocultural, el territorio, los saberes y las cosmovisiones de los pueblos.

CONCLUSIÓN

Concluyo este ensayo acentuando cómo Marita Lopera construye en *La vida fue hace mucho* un artefacto narrativo sostenido por planteamientos ecocríticos y ecofeministas y basado primordialmente en las materialidades territoriales y culturales de una localización concreta como es el golfo de Urabá. La ontología espacial que se desarrolla, como señala Arturo Escobar, se opone a visiones liberales que consideran el territorio como entidad inerte, realmente existente para pasar a re-describirlo, re-centrarlo y rearticularlo como región, no ya en vínculo con los rasgos políticos de los estados-nación, sino con lo social, lo real y lo específico, que se conforma como un trazado de redes rizomáticas en las que la jerarquía deja paso a la democratización de los elementos que las

componen. Además, esta manera de comprender el territorio enfrenta de forma más efectiva que otros modos más hegemónicos «las consecuencias del cambio climático global y la crisis de la biodiversidad» (Escobar 2014, 95), precisamente a causa del respeto y la consideración a formas materiales y otros elementos biofísicos considerados históricamente como inferiores por la mirada antropocéntrica.

Señala Jane Bennett que el foco en lo material busca «promover interacciones más inteligentes y sustentables con la materia vibrante y las cosas animadas» ([2010] 2022, 13). En este sentido, esta apuesta de Lopera constituye un modo de denuncia política y un ejercicio de resistencia a la actividad humana que viene degradando, no ya tanto los recursos del planeta, sino su propia existencia en él, en un proceso paralelo de identificación cuerpo-naturaleza, Alea-Golfo, en el que ambos van envejeciendo prematuramente y enfermando en contacto recíproco.

El sentido que portan las estrategias de enunciación y los gestos políticos es la expresión de una denuncia –más o menos local, más o menos global– sobre la situación de emergencia climática que afecta a la vida; mucho más a las generaciones jóvenes que se topan de bruces con estos «días de sombra» (Lopera 2022, 72) y que se enfrentan a un porvenir incierto para ellos y para su descendencia; en el que amenazas como incendios, «días de ceniza y organismos asfixiados» (72), sequías, subida del nivel del mar, hambruna y desaparición de especies se ciernen sobre sus destinos. Los desastres ya acometidos, el posicionamiento de la autora en contra de la construcción del puerto Antioquia en el golfo de Urabá, la defensa de modos de relación más respetuosos entre especies, formas de consumo más sostenibles y, sobre todo el miedo –«el maldito miedo a morir de hambre» (66)– que paraliza tras la mirada al futuro, son los temas que subyacen a una crítica en la que, si bien escondida en medio de la desesperanza y la sensación de apocalipsis irrevocable, se percibe una llamada de concienciación a la acción conjunta, bajo el mensaje de que «la naturaleza sí se abre paso [...] pero no al ritmo de una vida humana. Nuestra vida es corta y destructiva» (22).

OBRAS CITADAS

- Bennett, Jane. 2007. «Materia comestible». *New Left Review* 2(45): 121-32.
 Bennett, Jane. (2010). 2022. *Materia vibrante: una ecología política de las cosas*, trad. Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Binns, Niall. 2004. «Presentación». *Anales de Literatura Hispanoamericana* 33: 11-13.
- Braidotti, Rossi. 2019. *Posthuman Knowledge*. Medford, MA: Polity Press.
- Buell, Lawrence. 1995. *The Environmental Imagination*. Cambridge: Harvard UP.
- Ciccia, Lucía. 2021. «(Re)pensar el cuerpo desde los nuevos materialismos feministas: sexo, género e identidad». *Conferencia magistral. Cátedra Michel Foucault: lenguajes del poder*. Centro de Estudios Críticos en Cultura Contemporánea: Universidad Autónoma de Querétaro. 17/11/2022. <https://cecriticc.org/2021/04/28/2a-edicion-repensar-el-cuerpo-desde-los-nuevos-materialismos-feministas-sexo-genero-e-identidad/>.
- Cortes Rocca, Paola, y Luz Horne. 2021. «La imaginación material: restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea». *Estudios de teoría literaria* 10(21): 4-15.
- Da Cunha-Giabbai, Gloria. 1996. «Ecofeminismo latinoamericano». *Letras femeninas* 22: 51-63.
- Escobar, Arturo. 2014. *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: UNAULA.
- Flys Junquera, Carmen, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barrera Vigal. 2010. «Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario». En *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*, eds. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barrera Vigal, 15-25. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Garrard, Greg. 2004. *Ecocriticism*. London/New York: Routledge.
- Gifford, Terry. 2010. «Un repaso al presente de la ecocrítica», trad. Imelda Martín Junquera. En *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*, eds. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barrera Vigal, 67-84. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes: animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Glotfelty, Cheryll. 2010. «Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental», trad. Diana Villanueva Romero. En *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*, eds. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barrera Vigal, 49-65. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Haraway, Donna J. 2019. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. Helen Torres. Bilbao: Consonni.

- Heffes, Gisela. 2013. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Heffes, Gisela. 2014. «Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 79: 11-34.
- Heffes, Gisela. 2017. «Trash Matters: Residual Culture in Latin America». *Humanities Futures*: Franklin Humanities Institute. Duke University. 15/11/2022. <https://humanitiesfutures.org/papers/trash-matters-residual-culture-latin-america/>.
- Hird, Myra J. 2013. «Waste, Landfills, and an Environmental Ethic of Vulnerability». *Ethics and the Environment* 18: 105-24.
- Hoyos, Camilo. 2022. «T8 E14 Marita Lopera, *La vida fue hace mucho*, en la Fiesta del Libro 2022». Paredro Podcast. 10/09/2022. <https://anchor.fm/paredropodcast/episodes/T8E14-Marita-Lopera--La-vida-fue-hace-mucho--en-la-Fiesta-del-Libro-2022-e1n2aq/a-a8gnr6b>.
- Hoyos, Héctor. 2019. *Things with a History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction*. New York: Columbia UP.
- Kushigian, Julia A. 2018. «Naturaleza amena, naturaleza agreste en un estudio ecofeminista de *La Isla de la Pasión* (1989) de Laura Restrepo». *Revista Estudios* 1-18. <https://doi.org/10.15517/re.v0i0.35003>.
- Latour, Bruno. 2013. *Políticas de la naturaleza: por una democracia de las ciencias*, trad. Enric Puig Punyet. Barcelona: RBA.
- Lawo-Sukam, Alain. 2008. «Nueva voz: Helcías Martán Góngora y el discurso ecocrítico en la poesía afro-hispana». *The Latin Americanist* 52(2): 23-39. <https://doi.org/10.1111/j.1557-203X.2008.00016.x>.
- Leal Flórez, Jenny, Vladimir Montoya Arango, Juan Felipe Blanco Libreros, Claudia María Velásquez Rodríguez, Beatriz Estella López Marín, Alejandro Acosta Cárdenas, Richard Zapata Salas y Fabio Castaño Rivera. 2017. *Pesca, familias y territorios en el Mar: construcción colectiva de conocimiento para el ordenamiento pesquero del golfo de Urabá*. Medellín: Universidad de Antioquia. <https://hdl.handle.net/10495/10496>.
- Lopera, Marita. 2022. *La vida fue hace mucho*. Medellín: Angosta Editores.
- Loría Araujo, David. 2019. «Gestos ecofeministas en *Después de la ira* de Cristian Romero». *452°F: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 21: 92-105.

- Marrero Henríquez, José Manuel. 2010. «Ecocrítica e hispanismo». En *Eco-críticas: literatura y medio ambiente*, eds. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barrera Vigal, 193-218. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Marrero Henríquez, José Manuel. 2021. «Filología verde y poética de la respiración para un mundo contaminado». *Actio Nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 5: 417-35.
- Melosi, Martin. 1981. *Garbage in the Cities: Refuse, Reform, and the Environment*. Pittsburgh, PA: Pittsburgh UP.
- Murphy, Patrick D. 1995. *Literature, Nature, and Other: Ecofeminist Critiques*. Albany: SUNY Press.
- Nouzeilles, Gabriela. 2002. «Introducción». En *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América latina*, ed. Gabriela Nouzeilles, 11-38. Buenos Aires: Paidós.
- Ospina Pizano, María. 2019. *El rompecabezas de la memoria: literatura, cine y testimonio de comienzos de siglo en Colombia*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.
- Ospina Toro, Mónica Patricia. 2019. «Urabá, una economía del banano y el turismo». *El Mundo* (15 de septiembre de 2019). <https://www.elmundo.com/noticia/Urabauna-economia-del-banano-y-el-turismo/377578>.
- Prat-Gay, Clara. 2021. «Julia Padilla: materialidad, inscripción de agentes no-humanos y ecofeminismo tras la crisis ecológica». Trabajo de Licenciatura, Universidad de San Andrés. <http://hdl.handle.net/10908/18855>.
- Reyes Londoño, Alicia, y Jorge Luis Rocha. 2017. *De Faena, relatos de vida en el golfo de Urabá*. Medellín: Universidad de Antioquia. 17/11/2022. <https://hdl.handle.net/10495/9068>; <https://youtu.be/Yj3pxpiY4FE>.
- Rodríguez Alonso, Guillermo. 2020. «La frontera como espejo: una propuesta de subversión de la relación humano/animal en torno a Agamben, Derrida y Deleuze». *Pangeas: revista interdisciplinaria de ecocrítica* 2: 47-60.
- Sánchez, Luz Adriana. 2022. «Entrevista a Marita Lopera». *Presentación del libro Librería Lerner*. 16/11/2022. https://www.youtube.com/watch?v=YsJst6Jg_gI.
- Warf, Barney, y Santa Arias. 2009. «Introduction: The Reinsertion of Space in the Humanities and Social Sciences». En *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, eds. Barney Warf y Santa Arias, 1-10. London: Routledge.

«In the Vocabulary will be Found all the Words I have Considered Most Necessary Classified»: las nomenclaturas del español en Estados Unidos

«In the Vocabulary will be Found all the Words I have Considered Most Necessary Classified»: The Nomenclatures of Spanish in the United States

M.^a ÁNGELES GARCÍA ARANDA

Dpto. Lengua española y Teoría de la literatura
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
Plaza Menéndez Pelayo, s/n. Madrid, 28040
magaranda@filol.ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-3782-7848>

RECIBIDO: 21 DE NOVIEMBRE DE 2022
ACEPTADO: 11 DE ABRIL DE 2023

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo mostrar la presencia de la ordenación temática en los materiales de enseñanza de español en Estados Unidos, la construcción de una serie textual y su evolución a lo largo del tiempo y la contribución de profesores, lexicógrafos y gramáticos a la historia de la lingüística. Los vocabularios ordenados por ámbitos designativos compuestos por Nicolas Gouin Dufief, por Edward Barry, por F. F. Moritz Foerster, por el autor de *¿Habla Vm. Español?*, por Luis Felipe Mantilla, por Antonio Ramos Díaz de Villegas y por Alfred Ronald Conkling constituyen una interesante aportación a la todavía por hacer historia del español en EE.UU.

Palabras clave: Nomenclaturas. Estados Unidos. Siglo XIX. Español. Lexicografía.

Abstract: This paper aims to show the presence of thematic ordering in Spanish teaching materials in the United States, the construction of a textual series and its evolution over time, and the contribution of teachers, lexicographers, and grammarians to the history of linguistics. The vocabularies ordered by designative domains composed by Nicolas Gouin Dufief, by Edward Barry, by F. F. Moritz Foerster, by the author of *¿Habla Vm. Español?*, by Luis Felipe Mantilla, by Antonio Ramos Díaz de Villegas and by Alfred Ronald Conkling constitute an interesting contribution to the history of Spanish in the US that has yet to be made.

Keywords: Nomenclatures. United States. XIX Century. Spanish. Lexicography.

* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación «Biblioteca Virtual de la Filología Española. Fase IV: implementaciones y mejoras. Metabúsquedas. Gestores bibliográficos» (PID2020-112795GB-I00).

En 1968, Bernard Quemada, en su trabajo clásico sobre los diccionarios del francés moderno, distinguía entre la tipología de repertorios lexicográficos las clasificaciones metódicas o nomenclaturas,¹ esto es, aquellas recopilaciones léxicas que ordenaban sus materiales a partir de ámbitos designativos y que han sido utilizadas abundantemente para la enseñanza del vocabulario de segundas lenguas. Desde entonces, el interés por las nomenclaturas del español ha aumentado considerablemente, y se han publicado numerosas páginas sobre las nomenclaturas que nos permiten reconstruir cómo ha sido su origen y evolución a lo largo del tiempo (Alvar Ezquerra 1987; 1994; 1995; 2013; Alvar Ezquerra/Miró Domínguez 2015; Ayala Castro 1992a; 1992b; 1998; García Aranda 2006; 2007; 2010; 2015; 2016; 2017a; 2017b; 2018; 2021b; Martín Mingorance 1994). El trabajo más riguroso, amplio y detallado sobre estos repertorios es *Las nomenclaturas del español: siglos XV-XIX* de Manuel Alvar Ezquerra (2013), catálogo en el que se presentan la descripción y las características de más de ciento cincuenta nomenclaturas que forman parte de la historia de los diccionarios del español.

Ahora bien, la mayor parte de las nomenclaturas analizadas por los investigadores han sido compuestas en Europa, Hispanoamérica y Filipinas; poco se sabe, en cambio, de la extensión, uso y rasgos de las publicadas en los Estados Unidos.² Este artículo, a partir del análisis de nueve textos publicados durante el siglo XIX, presenta un recorrido por las nomenclaturas utilizadas en suelo estadounidense con el objetivo de completar el panorama de los repertorios temáticos del español en geografías menos exploradas y, por extensión, de contribuir a la historia menos conocida de la lexicografía del español.

-
1. Bernard Quemada (1967, 361-68) en su descripción de los diccionarios del francés distinguió las llamadas clasificaciones metódicas, entre las que incluye las nomenclaturas o repertorios que agrupan el léxico por capítulos o «centres d'intérêt», y cuyo objetivo es claro «il consistait à présenter de manière accessible des mots qui ont un rapport avec le sujet évoqué». Quemada, además, destaca el didactismo de estos materiales, la difícil elección de los capítulos que han de entrar en una nomenclatura determinada, la facilidad de uso y manejo y el frecuente plagio entre unas y otras. Ejemplifica todos estos rasgos con las nomenclaturas del francés compuestas por Adriano Junius (1567), Henrius Decimator (1586), Guillermo Alejandro de Noviliers Clavel (1629), Antoine Oudin (1647) y James Howell (1659).
 2. Las únicas excepciones son «A concise and useful vocabulary of the most necessary words» incluida en *A new Spanish grammar, adapted to every class of learners* (Baltimore, Fielding Lucas Jr., 1822), del profesor de español y frenólogo de origen barcelonés Mariano Cubí y Soler; «A Vocabulary, containing such words as most frequently occur in familiar conversation, and ought therefore to be known by student» en *A grammar of the Spanish language with practical exercises [...] By M. Josse* (Boston, William B. Fowle, 1822), del profesor de español y francés Francis Sales, y el «Vocabulario español e inglés» dentro de *A new guide to conversation in Spanish and English; in three parts* (James Cunningham, Nueva York, 1824), de Thomas S. Brady (Alvar Ezquerra 2013, 443-45, 448 y 457).

METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

La investigación histórica sobre la enseñanza del español en EE.UU. cuenta, a diferencia de lo que ocurre en Europa, con escasas obras de conjunto (García Aranda 2022; Vilar 2008) que permitan conocer y entender cómo y con qué materiales se llevó a cabo el aprendizaje de nuestra lengua en tierras norteamericanas. Un acercamiento a los materiales que se utilizaron para la enseñanza del léxico resulta, pues, una contribución a la historia de la lexicografía, en particular, y a la historiografía lingüística, en general, entendida esta última como la «reconstrucción del ideario lingüístico y su desarrollo a través del análisis de textos situados en su contexto» (Gómez Asencio/otros 2014, 269).

Metodológicamente, la investigación historiográfica ha de atender a tres parámetros diferentes: la cobertura, esto es, el periodo, la geografía y la temática de los textos; la perspectiva externa (contexto) y el análisis y la interpretación (que pueden adoptar diferentes formas y grados de profundidad) (Swiggers 2009). A partir de estas consideraciones, la presente investigación tiene los siguientes objetivos:

- a) Presentar la cronología, la temática y el contexto en que fueron compuestos los textos objeto de análisis, pues resulta esencial conocer la adaptación que debieron realizar los autores de acuerdo con las exigencias que imponía el momento y el periodo en que compusieron sus obras y que, en muchas ocasiones, son los responsables de la selección del contenido y de su presentación formal (recontextualización educativa/transposición didáctica).
- b) Determinar el corpus de nomenclaturas o repertorios temáticos que se utilizaron para la enseñanza del español en EE.UU. durante el siglo XIX dentro de la producción textual publicada en esa centuria.
- c) Estudiar los textos del corpus, sus contenidos y la serie textual que constituyen, pues metodológicamente pueden ser considerados como una serie creada a partir de la adaptación y reelaboración de diferentes fuentes (Gaviño Rodríguez 2018; 2019; 2020; Hassler 2002; Zamorano 2013) que pretendían, como fue habitual en la centuria, elaborar «la metodología perfecta que, en un tiempo determinado y sin demasiado esfuerzo, permitiera aprender el uso de la lengua en los diferentes contextos de la vida diaria» (Gallardo Barbarroja 2002, 92).

Todo ello con el objetivo de mostrar la presencia de la ordenación temática en la enseñanza de lenguas extranjeras, la construcción de una serie textual y su

evolución a lo largo del tiempo, la contribución de profesores, lexicógrafos y gramáticos a la historia de la lingüística y la producción textual del español en EE.UU.

CONTEXTO Y CORPUS

Contexto

Si bien la presencia del español en EE.UU. cuenta en la actualidad con amplias, variadas y rigurosas investigaciones,

se conoce bastante menos el proceso de penetración de nuestro idioma en ese país en la dilatada etapa precedente, y apenas se sabe nada sobre sus comienzos, en particular en la fase comprendida entre 1776, año del nacimiento de los Estados Unidos como país independiente a partir de las trece colonias inglesas del litoral atlántico norteamericano, y 1848, en que al anexionarse la Unión una parte de México, alcanzaría su actual configuración territorial. (Vilar 2008, 14)

El siglo XIX es, pues, una centuria crucial en la historia del español en Estados Unidos (Grattan Doyle 1926; Leavitt 1961; Nichols 1945; Sánchez Pérez 1992; Spell 1927 y, especialmente, Vilar García 1996; 2008). Las condiciones históricas, políticas y económicas que determinaron el ochocientos (especialmente asociadas a la independencia de las colonias hispanoamericanas y a la configuración actual del país por la anexión de México) conllevaron la entrada del español en los planes de estudio de las universidades americanas y en centros educativos privados gracias a las clases que impartían emigrados españoles e hispanoamericanos, la aparición «de los primeros centros editoriales en lengua castellana para el consumo interno norteamericano y sobre todo para la exportación a la América hispana» (Vilar 2008, 19) o la publicación de los primeros periódicos en nuestra lengua (*El Habanero*, *El Mensajero Semanal*, *El Redactor*, *Mercurio de Nueva York*, *El Noticioso de Ambos Mundos*, *La Verdad...*).

Filadelfia, Boston, Nueva York, New Haven o Maryland se convirtieron en ciudades con presencia española, en cuyos centros educativos se enseñaba español gracias a la labor de L. Hargous y Manuel de Torres, Edward Barry, Henry Neuman, Francis Sales, Mariano Velázquez de la Cadena, Julio Soler, Francisco Javier Vingut, José J. Villarino, Carlos Rabadán, Thomas Brady, Mariano Cubí y Soler, José Antonio Pizarro o José Borrás y Bofarull (García Aranda 2022; Vilar 2008; Wilkins 1922).

En todas estas ciudades se confeccionan tratados, compilaciones de diálogos y guías de conversación que tenían como objetivo reunir los fundamentos de nuestra lengua y presentarlos de forma sencilla y práctica. Tal y como muestran los corpus textuales (Esparza/Niederehe 2012; 2015; *Biblioteca Virtual de la Filología Española*; Vilar García 2008), se produjo un aumento continuo y constante en la publicación de obras, lo que se explica por el interés de editores e impresores en satisfacer una demanda que cada día iba creciendo: la presencia de inmigrantes hispanoamericanos y españoles por la convulsa situación política, social y económica en sus países de origen, el creciente desarrollo de las relaciones comerciales, la independencia de América o el gusto por viajar generan la publicación de textos en español que cubran cada una de esas necesidades.

Para cumplir estos objetivos, se componen manuales de español con diferentes contenidos (sintaxis, repertorios léxicos, refranes, diálogos, selección de textos de diversa tipología...) que, en muchas ocasiones, se presentan como métodos originales e innovadores de enseñanza de lenguas (métodos Ollendorff, Jacotôt, Ahn, Gouin, Dufief, Robertson, Berlitz, gramática-traducción, conversacional, natural, traducción interlineal), pero que, en otras, no son más que continuadores de la tradición europea.³ Para la enseñanza del léxico general, los profesores de español se sirvieron de grandes diccionarios alfabéticos (*Dictionary of the Spanish and English languages* de Henry Neuman y Giuseppe Marco Antonio Baretti, 1827; y *A pronouncing dictionary of the Spanish and English languages* de Mariano Velázquez de la Cadena, 1852) o de repertorios breves también alfabéticos escondidos en gramáticas y en libros de composición y lectura, y para la enseñanza del léxico específico, utilizaron compilaciones de diferentes materias, ciencias y técnicas (García Aranda 2021a). Pero el recorrido por el panorama lexicográfico estadounidense muestra también el manejo de repertorios temáticos a lo largo de toda la centuria decimonónica.

3. Hasta comienzos del siglo XIX los textos para la enseñanza del español se importaban de Londres, algunos de ellos conocieron ediciones inglesas y americanas y otros no son sino versiones o adaptaciones de obras publicadas en Inglaterra. Los volúmenes de Hipólito San José Giral del Pino, de Raimundo del Pueyo, de John Emmanuel Mordente o de Felipe Fernández fueron conocidos y utilizados por los profesores americanos, quienes, en ocasiones, reconocen incluso su deuda para con ellos. Además de los textos ingleses, otras obras pertenecientes a la tradición europea francesa sirvieron también de inspiración para la elaboración de materiales americanos; así, por ejemplo, en la portada de *A grammar of the Spanish language* de Francis Sales (1822) se puede leer que es la primera edición americana de la parisina preparada por G. Hamonière en 1818, que, a su vez, es una adaptación de los *Éléments de la grammaire espagnole* (1799) de Augustin Louis Josse.

El corpus

El corpus de la presente investigación está formado por ocho repertorios léxicos ordenados por ámbitos designativos (y uno más, con rasgos particulares) que se han obtenido a partir del examen exhaustivo del volumen de Mar Vilar García dedicado al español en EE.UU. (2008), de la *BICRES (Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español*, Esparza/Niederehe 2012; 2015) y de la *Biblioteca Virtual de la Filología Española* (www.bvfe.es).

Estas nomenclaturas se publicaron como forma de enseñar el vocabulario en métodos de enseñanza de español –muchas veces adaptados de otras lenguas– (Dufief, Foerster, Rosenthal), en manuales que aglutinan diferentes contenidos (Barry, Díaz de Villegas), en gramáticas (Robinson) y en guías de conversación o de viajes (*¿Habla Vm. español?*, Mantilla, Conkling). Los destinatarios de estos repertorios son, pues, variados: profesores, estudiantes, viajeros o, simplemente, personas interesadas en el español que deseaban aprender el léxico (también la gramática y la pronunciación) en poco tiempo y de forma eficaz. Para lograrlo se utiliza la ordenación por ámbitos designativos, ordenación que cuenta con una larga tradición en la enseñanza del vocabulario como lengua extranjera, por lo que el análisis de este corpus exige el conocimiento de las fuentes, series preparatorias o retrospectivas, así como su proceso de desarrollo (canon directo o indirecto y vertiente cuantitativa y cualitativa).

LA SERIE TEXTUAL RETROSPECTIVA: LA ORDENACIÓN TEMÁTICA

Las nomenclaturas o repertorios ordenados temáticamente o por ámbitos designativos fueron utilizadas en Grecia y Roma para facilitar el aprendizaje del léxico griego, primero, y del latino, después. En el siglo XVI esta ordenación se acomoda a la nueva realidad, pues una serie de circunstancias condicionan las relaciones de las nuevas naciones europeas. La apertura a Europa, el desconocimiento cada vez mayor del latín y la imposibilidad de utilizarlo como *lingua franca*, el crecimiento de las nuevas tierras extrapeninsulares, el aumento del comercio o la presencia de tropas para mantener la paz en los territorios conquistados modifican considerablemente el objetivo de estos repertorios lexicográficos, pues de ser un instrumento de acercamiento a una lengua muerta pasan a reflejar las necesidades sociales, económicas y políticas de una sociedad que ha cambiado.

Ello explica la aparición, normalmente tras gramáticas y diccionarios de mayor extensión, de pequeños repertorios temáticos ordenados a partir de

ámbitos designativos y firmados por los más insignes gramáticos y lexicógrafos áureos (Antonio de Nebrija, William Stepney, Henrich Decimator, Ambrosio de Salazar, Lorenzo de Robles, Alejandro de Luna, César Oudin, Juan de Luna, Lorenzo Franciosini, Stephan Barnabé, Joannes Amos Comenius, Matthias Kramer...; ver Alvar Ezquerro 2013) y redactados en todas las lenguas conocidas.

Estas ordenaciones siguieron adaptándose y publicándose en las centurias siguientes –de forma independiente muchas veces, con epígrafes dedicados al comercio, a la milicia o a la banca y, en ocasiones, con pronunciaciones figuradas o con ejemplos y modelos de uso– tanto en Europa como en América o Filipinas (en estas últimas áreas en el contexto de la lingüística misionera).⁴ En Estados Unidos, el interés por las lenguas extranjeras durante la centuria decimonónica trajo consigo un importante desarrollo de los materiales dedicados a la enseñanza de idiomas y, en el caso del aprendizaje del vocabulario, la utilización de la ordenación onomasiológica para facilitar la adquisición de la competencia léxica.

Así pues, la presencia del orden temático en diferentes áreas geográficas y su utilización para la enseñanza del vocabulario de prácticamente todas las lenguas evidencian la vitalidad de esta ordenación a pesar del paso del tiempo, su adaptación a nuevas necesidades y situaciones y su contribución como forma práctica y provechosa para la adquisición del léxico de lenguas extranjeras.

LAS NOMENCLATURAS ESTADOUNIDENSES: CONTENIDO Y ESTRUCTURA

Las ocho nomenclaturas que forman el corpus objeto de estudio presentan unos rasgos que serán analizados en función de varios parámetros: 1) ordenación de los epígrafes contenidos, pues esta ha variado a lo largo del tiempo; 2) número de artículos lexicográficos, pues las hay exhaustivas o generales (pese a que «el léxico constituye un sistema abierto y, por lo tanto, imposible de inventariar de un modo absoluto», Porto Dapena 2002, 59) y

4. Del siglo XVIII son las de François Antoine Pomey, Francisco Sobrino, Félix Antonio de Alvarado, John Andree, John Stevens, Nicolás Vellón, Joaquín de San Pedro, Pietro Tomasi, Pierre Nicolas Chantreau o Felipe Fernández. En la centuria siguiente se compusieron las de Josef de Frutos, John Emmanuel Mordente, Francisco Martínez, Jorge Shipton, Pablo Antonio Novella, Mauricio Bouynot, G. Hamonière, Luis de Astigarraga y Ugarte, Guillermo de Pinto, Jaime Costa Devall, Luis Bordás, Juan Alarcón, José Luis de Morelle, Agustín Caze, León Chartrou, Darío Julio Caballero, José Torres Reina o Casimir Stryiński, entre otros muchos (ver Alvar Ezquerro 2013).

selectivas, o que solo recogen una pequeña muestra de cada ámbito designativo; 3) categorías gramaticales de los artículos lexicográficos, pues, aunque es habitual que recojan solo sustantivos y adjetivos, desde el siglo XVIII recogen también verbos, adjetivos, adverbios y clases de palabras invariables (Alvar Ezquerro 2013); 4) inclusión de ejemplos o modelos de uso, dado que para muchos autores resultó de interés incorporar información que, además de contribuir al conocimiento del vocabulario, ayudara en la adquisición de la competencia léxica; 5) interés léxico de la nomenclatura, pues hay que tener presente que

ese español patrimonial de los estadounidenses se ha forjado a lo largo de los siglos sobre la base de un español de España (castellano, andaluz, canario) a la que muy pronto se sumaron las hablas americanas, llevadas por hijos de colonos en las primeras expediciones y progresivamente por nuevos colonos llegados desde México, hasta que este país asumió la soberanía del territorio. (Moreno Fernández 2008, 201)

lo que hace de estos textos interesantes testimonios de la variación léxica del español.

A ellas se suma un repertorio ordenado temáticamente con rasgos especiales que forma parte de este estudio por constituir una buena muestra de cómo se integraron las nomenclaturas en la metodología de enseñanza de lenguas con el pasar del tiempo.

La naturaleza descubierta en su modo de enseñar las lenguas a los hombres (1811 y 1825)

El método creado por Nicolas Gouin Dufief⁵ en 1804 (*Nature displayed in her mode of teaching languages to man*, Filadelfia, Thomas L. Plowman)⁶ incorpora en sus versiones españolas de 1811 (*La naturaleza descubierta en su modo de en-*

5. Nicolas Gouin Dufief (1776-1834) fue un «aristócrata contrarrevolucionario refugiado en Estados Unidos cuando contaba dieciséis años de edad» que «pasó gran parte de su vida en Filadelfia, donde trabajaría como profesor de lenguas modernas, propugnando en la enseñanza de las mismas el “método natural” (aprender la lengua extranjera tal como los niños aprenden la materna, o como decía Cubí, mediante la práctica)» (Vilar García 2008, 340).

6. El método Dufief, surgido a partir de las dificultades que tuvo el propio autor al aprender inglés, se reeditó en numerosas ocasiones y su «naturaleza vanguardista marcó la pauta para manuales posteriores en la línea del método natural» (Gallardo 2003, 6.2). Utilizo el ejemplar de la New York Public Library, con signatura 812912A.

señar las lenguas a los hombres, adaptación de Manuel de Torres y Louis Hargous, T. y G. Palmer, Filadelfia) y de 1825⁷ (adaptación de Mariano Velázquez de la Cadena, Tompkins y Floy, Nueva York)⁸ una nomenclatura español-inglés para enseñar el vocabulario en este método de aprendizaje de lenguas (ver García Aranda 2016).

El método Dufief, que puede ser considerado como *método natural*, esto es, basado en el aprendizaje de la lengua materna, en el uso del idioma en aspectos de la vida cotidiana («el argumento que se puede esgrimir a favor de este método es la facilidad para retenerlo y su fácil aplicación, no solo a la lengua materna sino a cualquier otra lengua que el alumno desee aprender», Dufief 1804, xxiv), defiende que el vocabulario es la parte más importante para el principiante «pues le facilita adquirir un completo conocimiento de la fraseología de la lengua inglesa» (1811, vi), ya que «a language is a collection of the modes of expression made use of by the individuals of a nation in order to express their thoughts» (1811, 1). La nomenclatura contiene más de dos mil quinientas cincuenta voces inglesas y sus correspondientes equivalentes que se agrupan en cuatro macro ámbitos designativos, a saber, primero comida y vestido, después la ciudad, luego los animales y las plantas y finalmente el universo, organización del mundo que es habitual en las nomenclaturas desde el siglo XVI, momento en que se pasa de un orden teocentrista (Dios y la religión solían ser los primeros epígrafes) a uno antropocentrista (en que el hombre se sitúa en el centro de la descripción del mundo). Estas secciones incluyen epígrafes de diferente tamaño y extensión, a saber:⁹

7. Esta segunda versión recoge el mismo contenido que la de 1811, con pequeñas alteraciones de la estructura y algunas modificaciones en la traducción de los equivalentes ingleses que no tienen repercusiones significativas (*buevos de pescado* son traducidos como *buevas*, el *aguardiente de enebro* como *ginebra*, la *vasija para leche* como *lechera*, el *licor* como *rosoli*, *albahar* como *amueblar*, la *oración dominical* con el *Padre nuestro*, al *repollo* como equivalente de «cabbage» se le añaden *berzas* y *coles*, al *cerdo* se le unen *el puerco*, *el marrano* y *el cochino*...).

8. Utilizo el ejemplar de la New York Public Library de 1825, con signatura 654413.

9. Los títulos de los epígrafes son los siguientes:

- Of food, Of fish, Vegetables, Of Drink, Of Meals and actions relating to them, Of the Names of Things necessary at Table, Of Man's Habitation, Of Furniture and of Domestic Transactions, Of the Kitchen, Cellar, etc., Of Time, Of Human Beings, Of the Senses, the Body and Diseases y Of ordinary Transactions;
- Of a Town, its various Buildings, Of a School, Of Exercises and Plays, Of Mechanics, Of the Arts, Sciences, etc., Of the Church, Of the Play-House, Of Colours, Weights, Measures, Coins and Metals y Of Titles;
- Of Travelling and the Country, Of Fruits and Trees, Of Flowers and Plants, Of tame Animals, Of wild Animals and Birds of prey y Of Insects and amphibious Animals;
- Of the Celestial Bodies, the Atmosphere, etc., Of Water, Fire and Earth, Of the Divisions of the World, Names of Nations, Of Navigation y Of Military Affairs.

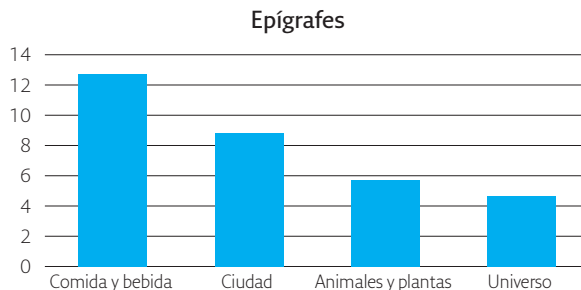


Gráfico 1. Extensión de la nomenclatura de Dufief.

La novedad que incluye Dufief, poco explotada hasta el momento, es la de adaptar «una frase familiar de aquellas que comúnmente se usan con la misma voz. De este modo la frase familiar hace más patente la voz fundamental en cada vocabulario, de la misma suerte que un quadro excelente da más realce a la pintura que contiene» (1811, vii). He aquí algunos ejemplos:

Black or brown	That <i>black</i> or <i>brown</i> bread lies heavy upon my stomach
<i>Pan bazo</i> m.	El <i>pan bazo</i> es pesado para mi estómago
Salt	There is too much <i>salt</i> in this soup
<i>Sal</i> f.	La sopa tiene mucha <i>sal</i>
Cinnamon, cloves, nutmeg	This vessel has brought <i>cinnamon</i> , <i>cloves</i> and <i>nutmegs</i>
<i>Canela</i> f., <i>clavo</i> m., <i>nuezmoscada</i> f.	Este barco ha traído <i>canela</i> , <i>clavo</i> y <i>nuezmoscada</i>
Knife, fork	The <i>knives</i> and <i>forks</i> are in the English fashion
<i>Cuchillo</i> , <i>tenedor</i> m.	Estos <i>cuchillos</i> y estos <i>tenedores</i> son a la Inglesa
Jacket	Where did you buy this dimity <i>jacket</i> ?
<i>Almilla</i> f. or <i>chaleco</i> m.	¿Adónde ha comprado vmd. esta <i>almilla</i> or este <i>chaleco</i> de cotonía?
To be thirsty	I <i>am</i> very <i>thirsty</i> ; I <i>am</i> exceedingly <i>thirsty</i>
<i>Tener sed</i> , <i>estar sediento</i>	<i>Tengo</i> mucha <i>sed</i> ; <i>estoy</i> muy <i>sediento</i>
Church	This <i>church</i> is much too small
<i>Iglesia</i> f.	Esta <i>iglesia</i> es demasiado chica

<p>Ash-colour <i>Color de ceniza</i></p>	<p>I bought an <i>ash-coloured</i> jacket He comprado una <i>almilla</i> (or <i>chaleco</i>) <i>color de ceniza</i></p>
<p>Ground-rent <i>Juro de heredad</i> m., <i>renta perpetua</i> f.</p>	<p>He bequeathed me six hundred pounds in <i>ground-rent</i> upon his most valuable estate Me ha asignado un <i>juro</i> (or una <i>renta perpetua</i>) de seiscientas libras esterlinas sobre sus mejores posesiones</p>
<p>Harvest <i>Siega, cosecha</i> f.</p>	<p>We had a plentiful <i>harvest</i> Tuvimos una <i>siega</i> abundante</p>
<p>Hat; riband <i>Sombrero</i> m.; <i>cinta</i> f.</p>	<p>She wears a black <i>bat</i> trimmed with blue <i>riband</i> Lleva un <i>sombrero</i> negro guarnecido de <i>cinta</i> azul</p>
<p>Bar; bolt <i>Cerrojo</i> m.; <i>barra</i> f.</p>	<p>The door was broken open, notwithstanding the <i>bar</i> and <i>bolts</i> Desquiciaron la puerta a pesar de la <i>barra</i> y de los <i>cerrojos</i></p>
<p>Scissors; scissor-case <i>Tixeras</i> f. pl.; <i>estuche a tixeras</i> m.</p>	<p>Where are my <i>scissors</i>? I have lost my <i>scissor-case</i> ¿Adónde están mis <i>tixeras</i>? He perdido mi <i>estuche a tixeras</i></p>
<p>Front; back <i>Fachada; trasera</i> f.</p>	<p>The <i>front</i> of this building is narrower than the <i>back</i> of it La <i>fachada</i> del frente de este edificio es más estrecha que la de la <i>trasera</i></p>
<p>Grave <i>Hoyo</i></p>	<p>She wept a long time over his <i>grave</i> Lloró mucho tiempo al pie de su <i>hoyo</i> (or <i>sepultura</i>)</p>
<p>Fellow <i>Pintura que hace juego con otra</i></p>	<p>This elegant <i>picture</i> wants a <i>fellow</i> Esta exquisita <i>pintura</i> necesita otra que <i>baga juego con ella</i></p>

Ounce <i>Onza (peso de troya, 11480 G.)</i>	Pure gold sells at sixteen dollars an <i>ounce</i> La <i>onza</i> de oro fino se vende a diez y seis pesos fuertes
Rum <i>Romo (aguardiente)</i>	Jamaica <i>rum</i> is the most esteemed El <i>romo</i> de la Jamaica es el más apreciable
Couch, sofa <i>Canapé, sofá</i>	They often confound couches with <i>sofas</i> Muchas veces se confunde el <i>canapé</i> con el <i>sofá</i> (especie de cama angosta)
Marigold <i>Caléndula (or flor de todos los meses)</i>	This sick man is as yellow as a <i>marigold</i> Este enfermo está tan amarillo como una <i>caléndula</i>
Steel, tinder <i>Eslabón m., yesca f.</i>	I have a <i>steel</i> and no <i>tinder</i> Tengo <i>eslabón</i> , pero me falta <i>yesca</i>

Tabla 1. Ejemplos de la nomenclatura de Dufief.

Estos ejemplos o modelos de uso son muy útiles para mostrar los rasgos morfológicos, sintácticos y ortográficos de una lengua (conjugaciones, concordancias, género, número, normas de acentuación...), para completar la información semántica –pues la brevedad de los artículos lexicográficos impide ofrecer datos sobre significados, acepciones o sentidos–, para insertar algunos consejos (comma-coma: «quando lea ponga vmd. atención a las comas»; colon-dos puntos: «deténgase vmd. un poco más; hay dos puntos») y para introducir detalles sobre los usos, costumbres e ideología característicos de la centuria, lo que resultaba muy útil para el estudiante, pues muchas veces no disponía de otros medios para conocer esa información.

Como se aprecia, el artículo lexicográfico se caracteriza por la sencillez tanto formal como de contenido («entrada/s inglesa/s + equivalente/s español/es + género gramatical + ejemplos de uso»), y Dufief solo se sirve del paréntesis para introducir equivalentes sinonímicos (*almilla-chaleco*, *hoyo-sepultura*) o para incluir pseudodefiniciones o especificaciones que ayuden a delimitar las acepciones o sentidos de las voces compiladas (*juro-renta perpetua*, *canapé-sofá-especie de cama angosta*).

Tras esta primera nomenclatura, Dufief incluye una segunda con «las varias especies de Números, los principales Adjetivos y una colección de Nombres Abstractos», fundamental en la enseñanza de una segunda lengua dado

que «como las ideas relativas a la numeración ocurren con tanta frecuencia al entendimiento humano, sus signos deberán aprenderse lo más temprano que fuere posible» (1811, vii). En esta ocasión, aunque con la misma estructura y forma, da cuenta de 1) numerales ordinales, cardinales, fracciones y multiplicativos en inglés, su equivalente español y un ejemplo de uso tras cada uno de ellos; 2) adjetivos, que se dividen a partir de criterios formales (terminados en vocal de una sola terminación, terminados en vocal de dos terminaciones y terminados en consonante), lo que ayudaría al alumno no solo en el aprendizaje del vocabulario sino también de la gramática, pues los géneros, como advierte Dufief en la segunda parte de la *Nature displayed* o Gramática, «se distinguen generalmente, en Castellano, por las diferentes terminaciones de los substantivos; pero estas nunca varían en Inglés, porque los géneros se distinguen por el sexo [...]. Los adjetivos en Español siempre conciertan en número y género, pero la lengua Inglesa no requiere dicha concordancia; así *good* significa igualmente *bueno, buenos, buena, buenas*» (1811, 419 y 420); y 3) sustantivos abstractos.

Seven <i>Siete</i>	We have spent <i>seven</i> months with him Hemos pasado <i>siete</i> meses con él
The fifth <i>Quinto, quinta</i>	I gave her the <i>fifth</i> part of my income Le di la <i>quinta</i> parte de mi renta
Twice <i>Dos veces</i>	I spoke to him but <i>twice</i> Solo he hablado <i>dos veces</i>
A thousand <i>Mil</i>	They say that <i>a thousand</i> men perished there Se dice que perecieron <i>mil hombres</i>
One thousand <i>Mil</i>	The year of our Lord <i>one thousand</i> eight hundred and eleven El año del Señor <i>mil</i> ochocientos y once
Detestable <i>Detestable</i>	It is the most <i>detestable</i> of all crimes Es el crimen más <i>detestable</i>
Supple <i>Flexible</i>	This is very supple leather Este cordobán es muy flexible
Covetous <i>Avariento</i>	He is the most <i>covetous</i> man I knew Es el hombre más <i>avariento</i> que he conocido

Covetous <i>Avarienta</i>	She is more <i>covetous</i> than her husband Es más <i>avarienta</i> que su marido
Happy <i>Feliz</i>	All men wish to be <i>happy</i> Todos los hombres quieren ser <i>felices</i>
Happy <i>Feliz</i>	She deserves to be <i>happy</i> Merece ser <i>feliz</i>

Tabla 2. Números, adjetivos y nombres abstractos de la nomenclatura de Dufief.

Finalmente, el tercer vocabulario compendia artículos, pronombres, preposiciones, adverbios, conjunciones e interjecciones, esto es, «una serie de las voces más importantes, a saber, aquellas que forman el enlace y complemento del sentido entre las partes de la oración [...] y que son tan esenciales para la expresión de nuestras ideas que apenas podemos usar sentencia alguna sin introducir alguno de ellos» (1811, vii).

I <i>Yo</i>	I shall write to him on that subject <i>Yo</i> le escribiré sobre ese particular
You <i>Vosotros</i>	<i>You</i> Young men are too happy indeed <i>Vosotros</i> jóvenes sois verdaderamente muy felices
Him, her, them <i>Le, la, los or las</i>	He has been looking for <i>him, her</i> or <i>them</i> , this great while <i>Le, la los or las</i> ha buscado desde mucho tiempo
Them to me <i>Me los</i>	You do not bring <i>them to me</i> Vmd. no <i>me los</i> trae
To it, there <i>Allí</i>	Take me <i>to it</i> , take us <i>there</i> Condúzcame vmd. <i>allí</i> , condúzcanos vmd. <i>allí</i>
Those who <i>Los que</i>	<i>Those who</i> write now <i>Los que</i> escriben ahora
None or nobody <i>Ninguno</i>	I know <i>none</i> of them No conozco <i>ninguno</i> or <i>ninguna</i>
This very moment <i>En este instante</i>	Do it <i>this very moment</i> Hágalo vmd. <i>en este instante</i>

Zounds!	<i>Zounds!</i> I had guessed it
<i>Pardiez</i>	<i>¡Pardiez!</i> Yo lo había adivinado
Many	<i>Many</i> believe that the war will take place
<i>Muchos</i>	<i>Muchos</i> piensan que habrá guerra

Tabla 3. Otras categorías gramaticales de la nomenclatura de Dufief.

La nomenclatura de Dufief, por tanto, es exhaustiva o general (más de 2550 artículos lexicográficos), con una ordenación antropocentrista, con separación de categorías gramaticales, inclusión de numerosos ejemplos y que ofrece los equivalentes de las dos lenguas sin atender a la variación del español americano.

The elements of Spanish and English conversation (1822)

En 1822 Edward Barry publica *The elements of Spanish and English conversation: with new, familiar, and easy dialogues, designed particularly for the use of schools* (Filadelfia, H. C. Carey and I. Lea),¹⁰ obra que comienza con «A vocabulary of words necessary to be known», esto es, con una nomenclatura español-inglés que recoge el léxico repartido en diferentes ámbitos designativos:¹¹

-
10. Utilizo el ejemplar de la University of Minnesota, TC Wilson Library, con signatura 468.2 B27. Véase www.bvfe.es.
11. Su distribución detallada es la siguiente: a) del cielo y de los elementos (35 artículos); b) del tiempo y de las estaciones (31), los días de la semana (7), los meses (12), días de fiesta del año (12); c) de las dignidades eclesíásticas (20); d) nombres de las cosas que se comen comúnmente (18), el aparato de la mesa (29), lo que se come en la mesa cocido (5), para el primer servicio (13), lo que es asado (24), para sazonar la carne (22), para una ensalada (8), para los días de ayuno (28), para los postres (26); e) grados de parentesco (64), de los estados del hombre y de la mujer (30); f) de lo que es menester para vestirse (24), con los vestidos es menester tener (14), para aquellos que van a caballo (14), para las mujeres (63); g) de las partes del cuerpo humano (87), los cinco sentidos (5), de las edades (8), calidades del cuerpo (8), defectos del cuerpo humano (26); h) para estudiar (21), instrumentos de música (14); i) de las partes de una casa (44), muebles de una casa (36), lo que se halla cerca de una chimenea (22), lo que se halla en la cocina (61), los criados de una casa (24), lo que hallamos en la bodega (22), lo que se halla cerca de la puerta (10), lo que se halla en la caballeriza (20), lo que se halla en el jardín: flores, árboles, etc. (48); j) dignidades temporales (29), oficiales de guerra (34), del ejército (20), de las fortificaciones (26), de las profesiones y negocios (42); k) calidades, defectos e imperfecciones de un hombre (23), buenas calidades del hombre y las enfermedades a las cuales está expuesto (40); l) de las aves (32), animales anfibios (6), de los cuadrúpedos (22), de los reptiles e insectos (20); m) lo que se ve en el campo (34), lo que vemos en una ciudad (20); n) de los colores (19), de los metales (16); y ñ) voces mercantiles (86).

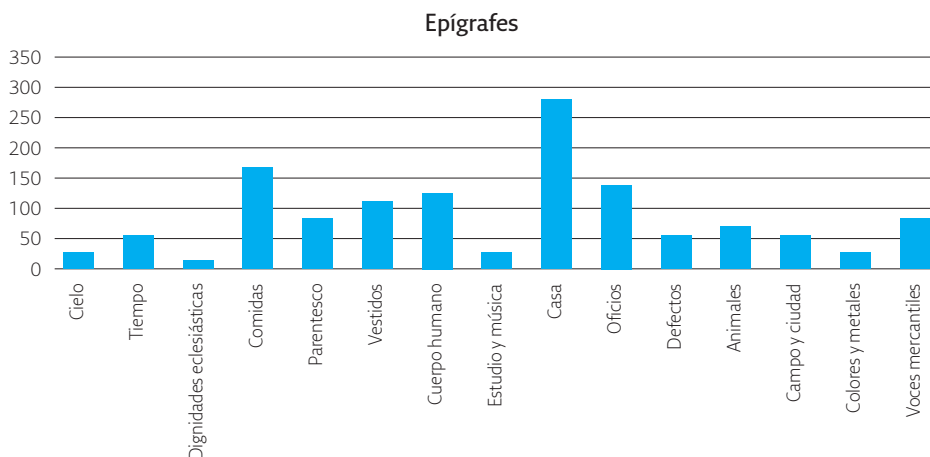


Gráfico 2. Extensión de la nomenclatura de Barry.

Completan las nomenclaturas una serie de epígrafes que recogen verbos con diferente semántica: para estudiar (22), para hablar (12), para beber y comer (16), para ir a dormir (10), vestirse (13), acciones ordinarias a los hombres (22), acciones de amar y de odio (30), para las diversiones (30), para las enfermedades (14), para comprar (17), para la iglesia (14), acciones y movimientos de los hombres (28), acciones manuales (27), acciones de la memoria y de la imaginación (26), para las artes y negocios (11) y para el ejército (29).

Como se ve, se repiten los rasgos de este tipo de repertorios léxicos, a saber, la ordenación por ámbitos designativos (en esta ocasión, respondiendo a una organización del mundo teocentrista), los epígrafes (Dios, el hombre, partes del cuerpo humano, animales y plantas, la casa, profesiones...) y la sencillez del artículo lexicográfico (esta vez, sin ejemplos). Como es habitual, los artículos lexicográficos dentro de cada uno de los epígrafes adoptan un orden que parece obedecer a distintos criterios extralingüísticos (importancia, calidad, valor, ubicación...): las dignidades eclesiásticas son enumeradas desde *el papa*, *el cardenal* y *un arzobispo* al *músico* y *el pertiguero*; los grados de parentesco son descritos desde *el padre*, *la madre*, *el abuelo* y *la abuela* a los *herederos* y los *pupilos* y las partes del cuerpo humano son detalladas desde arriba hacia abajo (*cabeza*, *cara*, *frente*, *pie*, *talón*, *planta*), primero las externas y luego las internas (*venas*, *arterias*, *músculos*, *huel*).

Por otro lado, la dificultad de compendiar el léxico de una lengua en unos cuantos ámbitos designativos acarrea problemas de difícil solución, porque no resulta fácil determinar dónde empieza un capítulo y termina otro, dónde es-

tán los límites de cada ámbito designativo o dónde hay que colocar un término –sobre todo los polisémicos– que tiene cabida en más de un epígrafe. Así, por ejemplo, *el casamiento* y *las bodas* se incluyen en los grados de parentesco junto al *abuelo*, el *hijo* o el *sobrino*; las partes del cuerpo humano contienen *las orejas*, *los dedos*, *la garganta* y también *el resfriado*, *la tos*, *la palabra* y *el suspiro* y en las partes de una casa aparece *el alquiler*. Asimismo, *el músico* se encuentra entre las dignidades eclesiásticas y de las profesiones y negocios, *el vino* se repite en nombres de las cosas que se comen comúnmente y en lo que hallamos en la bodega, *la vinagrera* se incluye en el aparato de la mesa y en lo que se halla en la cocina, las naranjas se hallan en para sazonar la carne y en para los postres y *el ladrón* y *el ratero* se localizan en de los estados del hombre y de la mujer y en de calidades, defectos e imperfecciones de un hombre. Todo ello pone de manifiesto que el repertorio está concebido para ser leído y utilizado en su conjunto, y no puntualmente, de manera que para alcanzar el pleno sentido de algunas definiciones y equivalentes es necesario conocer los artículos precedentes y siguientes.

Como muestra del contenido de la nomenclatura de Barry se reproduce a continuación un fragmento del epígrafe sobre los vestidos para las mujeres:

<i>el tocado</i> , a cap	<i>un bonete</i> , a bonnet
<i>una camisa</i> , a shift	<i>un sombrero</i> , a hat
<i>una saya</i> , an under petticoat	<i>un velo</i> , a veil
<i>la cotilla</i> , the stays	<i>los pingajos</i> , bobs
<i>un guardapiés</i> , an upper petticoat	<i>los rizos</i> , the curls
<i>ropa de levantar</i> , a morning gown	<i>la pasta</i> , pasteboard
<i>medias</i> , stockings	<i>el abanico</i> , a fan
<i>ligas</i> , garters	<i>botellita de oler</i> , a smelling-bottle

Tabla 4. Muestra de la nomenclatura de Barry.

La nomenclatura contenida en *The elements of Spanish and English conversation* es, siguiendo el patrón de análisis, exhaustiva o general (1424 artículos lexicográficos), con una ordenación teocentrista, con un epígrafe dedicado a verbos, sin ejemplos y que ofrece los equivalentes de las dos lenguas sin atender a la variación del español americano.

A new practical and easy method of learning the Spanish language (1860)

En 1860, la imprenta neoyorquina de D. Appleton publica la primera edición americana de la adaptación del método Ahn del doctor en filosofía y profesor en el College de Neuss F. F. Moritz Foerster: *A new practical and easy method of learning the Spanish language, after the system of F. Ahn*.¹²

La adaptación del método, según Foerster, se debe a «the introduction of railroads into Spain, and the increased commercial intercourse with the Spanish Colonies of the West Indies» (1858, iii) y su versión neoyorquina, según el editor americano, se debe al éxito del método creado por Johann Franz Ahn basado en el aprendizaje natural o de la lengua materna, «it is the way that nature herself follows – it is the same which the moth points out in speaking to her child, repeating to it a hundred times the same words, combining them imperceptibly, and succeeding in this way to make it speak the same language she speaks. To learn in this manner is no longer a study – it is an amusement» (1883, 3). El éxito del sistema Ahn lo llevó a reimprimirlo, al menos, en 1883, en 1909 y en 1916.

El curso se estructura en tres partes: pronunciación; parte I, que incluye la descripción de artículos, adjetivos y pronombres, un vocabulario temático, unos diálogos y una lista de americanismos; y parte II o descripción del sistema verbal, adverbios, preposiciones, conjunciones, interjecciones, textos literarios para practicar, modelos de cartas, modelos de cartas comerciales y una lista de frases idiomáticas.

El léxico bilingüe español-inglés de la nomenclatura o «Collection of words» se estructura a partir de ámbitos designativos dedicados al universo (20), a las estaciones (45), al agua (22), a individuos y parientes (36), al cuerpo humano (33), a la casa y muebles (29), a la ciudad (23) y al campo (27). Sencillos artículos lexicográficos caracterizan al repertorio:

<i>La casa y los muebles</i>	The house and furniture
<i>Una casa</i>	A house
<i>Un palacio</i>	A palace
<i>Una casa de campo</i>	A country seat, a country house

12. En 1858, en Londres, se había publicado *A new, practical and easy method of learning the Spanish language, after the system of F. Ahn [...] First Course* (Allman and Son). Utilizo el ejemplar de 1883 de la Harvard University Library, Special Collections, con signatura 2118.83.140. Véase www.bvfe.es.

<i>Las paredes</i>	The walls
<i>El patio</i>	The court
<i>La escalera</i>	The staircase
<i>Una puerta</i>	A door
<i>La cerradura</i>	The lock
<i>La llave</i>	The key
<i>Un cuarto</i>	A room
<i>Un aposento amueblado</i>	A furnished room
<i>Una sala</i>	A parlor
<i>Un salón</i>	A saloon
<i>La biblioteca</i>	The library
<i>El estrado</i>	The drawing-room
<i>Un cuarto de dormir, dormitorio, recámara</i>	A bedroom

Tabla 5. Muestra de la nomenclatura de Foerster.

En este caso, se trata de un repertorio temático selectivo (235 artículos lexicográficos), con una ordenación teocentrista, con apartados dedicados a sustantivos, adjetivos y verbos, sin ejemplos ni modelos de uso y que ofrece los equivalentes de las dos lenguas sin atender a la variación del español americano. Foerster se preocupó y se ocupó de la variación léxica en América, si bien esta no la incluyó dentro de la nomenclatura, sino que la recogió en un apartado diferente llamado «names of some Spanish-american fruits, vegetables, etc., not usually found in the dictionaries» que no es sino un repertorio léxico alfabético bilingüe español-inglés que contiene numerosos americanismos del ámbito de la botánica (*aguacate, ananás, anona, bombó, camote, chile, guandú, guayaba, jobo, lechosa, mamey, mamón, ñame, pomarroza, quimbombó, yaca, yuca, zapote*; véase García Aranda 2022).

Grammar of the Spanish language (1867)

En 1867 el coleccionista de libros, traductor, agrimensor y funcionario del gobierno mexicano Fayette Robinson publica una *Grammar of the Spanish language* (Filadelfia-Baltimore, Charles Desilver-Cushings and Medairy),¹³ texto

13. Utilizo el ejemplar de la Princeton University, Firestone Library, Princeton (Nueva Jersey), con signatura 3161.923. Véase www.bvfe.es.

que, según consta en la portada, está «based on the system of D. José de Urquellu: also the reference to the publications of the Academy of Spain, the works of Hernández and Josse, and the compendium of don Agustín Muñoz Álvarez, of the college of Seville».

Siguiendo al profesor y autor de varias gramáticas inglesas para españoles José de Urquellu, quien «diminished the number of mere rules, and substituted for them a careful system of comparison of the Spanish and English modes of expressing the same idea» (1867, v), Robinson propone un volumen en el que, comparativamente, explica y detalla los tipos, funciones y significados de las clases de palabras, la sintaxis y la prosodia de nuestra lengua. Las últimas partes de la *Grammar* están dedicadas a ejercicios de traducción para practicar, a un vocabulario temático con las palabras «most frequently used» y a unos diálogos familiares.

La nomenclatura está dividida en clases de palabras (adverbios, conjunciones, interjecciones, adjetivos, verbos y sustantivos) que, en el caso de los sustantivos, se ordenan, a su vez, a partir de diversos ámbitos designativos, mientras que para el resto de categorías se utiliza el orden alfabético o la ordenación semántica (adverbios de cantidad, de lugar, de tiempo...):

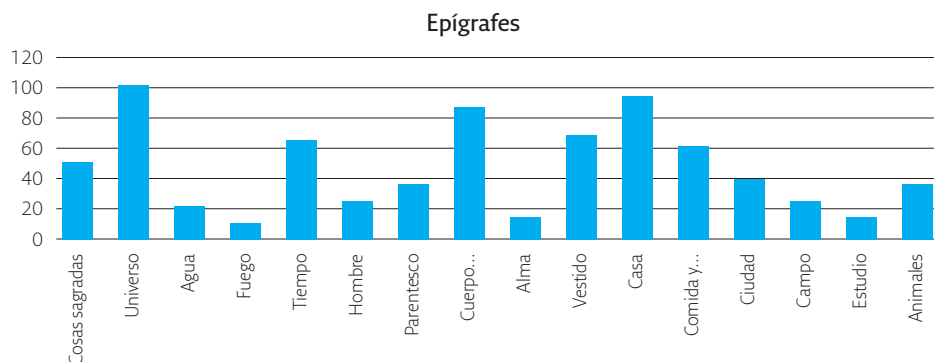


Gráfico 3. Extensión de la nomenclatura de Robinson.

Se trata de una nomenclatura no muy extensa que se caracteriza por la presencia de sencillos artículos lexicográficos en habituales epígrafes temáticos, a saber,

Of a city	<i>De una ciudad</i>
A city	<i>Una ciudad</i>
A town	<i>Una villa</i>

A hamlet	<i>Una aldea</i>
A village	<i>Un lugar</i>
The suburbs	<i>Los arrabales</i>
The Street	<i>La calle</i>
A square	<i>Una plaza</i>
A lane	<i>Un callejón</i>
The meat-market	<i>La carnicería</i>
The fish-market	<i>La pescadería</i>
A palace	<i>Un palacio</i>
The treasury	<i>La tesorería</i>
The mint	<i>La casa de moneda</i>

Tabla 6. Muestra de la nomenclatura de Robinson.

La nomenclatura de Fayette Robinson es, tal y como manifiesta en la portada, una copia literal de la publicada en 1825 por el capitán de infantería José de Urcullu con el título *Gramática inglesa reducida a veinte y dos lecciones* (Londres-México, R. Ackermann), quien, para la redacción de su nomenclatura, pudo haberse inspirado en los repertorios temáticos de Pierre Nicolas Chantreau (*Arte de hablar bien francés*, Madrid, Antonio de Sancha, 1781) y de Luis Josef Antonio McHenry (*A new and improved spanish grammar*, Londres, 1812) (Alvar Ezquerro 2013, 466).

En suma, el repertorio temático de Robinson puede caracterizarse como selectivo (235 artículos lexicográficos), con una ordenación teocentrista, con epígrafes diferentes para cada una de las clases de palabras, sin ejemplos ni modelos de uso y que ofrece los equivalentes de las dos lenguas sin atender a la variación del español americano.

¿Habla Vm. español? (1868)

En 1868 la casa editorial de Henry Holt y Frederick Leypoldt publica *¿Habla Vm. español? or Do you Speak English? A pocket companion for beginners who wish to acquire the facility of expressing themselves fluently on every-day topics in a short, easy and practical way. With hints on Spanish pronunciation*,¹⁴ un manualito anóni-

14. Utilizo el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Harvard con signatura EducT 50.330.40. Véase www.bvfe.es.

mo que tenía como objetivo reunir una serie de contenidos para aprender español de forma «short, easy and practical» (portada). Sin preliminares ni autoría conocida, la obra debió surgir por las necesidades que imponían las nuevas circunstancias políticas y sociales, en donde los viajes y las transacciones entre Estados Unidos y España eran frecuentes (véase García Aranda 2018).

La obra contiene unas indicaciones sobre pronunciación española, un vocabulario temático, frases fáciles, diálogos, proverbios, conjugaciones verbales y una tabla de moneda y cambio. El léxico de la nomenclatura bilingüe español-inglés se agrupa bajo epígrafes dedicados a las estaciones (4 artículos lexicográficos), los días de la semana (7), los meses del año (12), los números cardinales (60), los números ordinales (31), el tiempo (28), comidas y bebidas (114) y vestidos (72), esto es, una parte del vocabulario básico y general de una lengua.

Como ocurre en las nomenclaturas, la ordenación implica la dependencia interna de los artículos lexicográficos. Del mismo modo, la mayoría de artículos lexicográficos que aparecen son sinonímicos simples formados por sustantivos,¹⁵ sin información gramatical o semántica alguna.¹⁶ Véase uno de esos epígrafes (fragmento) como ejemplo de lo señalado:

Comidas y bebidas	<i>Eating and drinking</i>
<i>El almuerzo</i>	Breakfast
<i>Las once</i>	Lunch
<i>La comida</i>	Dinner
<i>El té</i>	Tea or the tea
<i>La cena</i>	Supper
<i>El té</i>	Tea
<i>El café</i>	Coffee
<i>El chocolate</i>	Chocolate
<i>El cacao</i>	Cocoa
<i>La leche</i>	Milk
<i>La crema o nata</i>	Cream
<i>El pan</i>	Bread
<i>La manteca, mantequilla</i>	Butter

15. El único verbo es *sazonar*, que se encuentra en el ámbito de comidas y bebidas. Y la única expresión pluriverbal, locución, que se registra en el repertorio es «de aquí a dos semanas, *a fortnight hence*», en el apartado «del tiempo».

16. Solo hay un artículo en el que aparezca información morfológica sobre el género en español: «el tercero, *m.*, o -a, *fem.*, *the third*».

<i>Una taza de té</i>	A cup of tea
<i>Molletes</i>	Rolls
<i>Panecillos franceses</i>	French rolls
<i>Molletes calientes</i>	Hot rolls

Tabla 7. Muestra de la nomenclatura ¿*Habla Vm. español?*

La nomenclatura que forma parte de ¿*Habla Vm. español?* es selectiva (328 artículos lexicográficos), con una ordenación antropocentrista, interesada solo en los sustantivos y sin ejemplos, esto es, muy poco original, si bien tiene cierto interés desde el punto de vista léxico, pues compendia algunos neologismos y extranjerismos, a saber, *bicuento* (DRAE-1884), *ducentésimo* (DRAE-1884), *cerveza fuerte* (DRAE-1884), *pudding* (*budin* en 1925, *pudding* en 1927 y *pudding* a partir de 1985), *frac* (minoritario, la Academia prefirió *frac*) o *ponch* (la Academia prefirió *ponche* desde *Autoridades*) (véase *NTLLE*).

Cartera de la conversación en inglés con la pronunciación figurada (1876)

El profesor de lengua y literatura de la Universidad de Nueva York y autor de varias obras para la enseñanza del inglés y del español¹⁷ Luis Felipe Mantilla publica en 1876 una *Cartera de la conversación en inglés con la pronunciación figurada* (Nueva York, George R. Lockwood).

La *Cartera*,¹⁸ compuesta tras la consulta de «un gran número de guías y manuales de conversación en diversos idiomas, publicados aquí y en Europa» (1876, iii), es un texto que recopila diversos materiales para empezar a hablar inglés. En primer lugar «frases cortas, pero de uso común, que dan al alumno un copioso vocabulario de palabras y frases» (1876, iii), y que están divididas en frases fáciles (*siéntate, ven a jugar, voy a salir, me gusta la cerveza, él está enfadado*), formas de la oración (*no he estado en casa, hay madera, ¿lo dije bien?*), frases con *ser* y *estar* (*este baúl es nuestro, no sé dónde está, él debe ser bobo*), frases con *haber* o *tener* (*yo tenía el alfiler de la señora, había vivido demasiado*), frases con subjuntivo (*a menos que me convide, les dijo que lo trajese*), saludos, frases de

17. Compuso también el *Mantilla's reciprocal method for learning Spanish or English. Método bilingüe para aprender el inglés y el español* (1869), una *Gramática infantil para los niños americanos* (1879), *Libros de Lectura n.º 1, n.º 2, n.º 3* (1865) y una adaptación del método Ollendorff al español y otra al francés a partir de los textos de Vingut y sus llaves de ejercicios correspondientes (1871).

18. Utilizo el ejemplar de la New York Public Library con signatura RNM (Mantilla, L. F. *Cartera de la conversación en inglés*). Ver www.bvfe.es.

cumplimiento (*servidor de Vd., acompaño a Vd. en su sentimiento*) y frases de uso común (de admiración, de gozo, de cariño, de odio, de ira, de temor y ansiedad, de consulta, de recuerdo y olvido, de afirmación, de preguntas y respuestas, de dar gracias, de consentimiento y negativa, de probabilidad, de súplica...). En segundo lugar, Mantilla registra numerosas oraciones, construcciones gramaticales y diálogos de diversa temática «que pueden aprenderse sin gran esfuerzo de la memoria» (1876, iii) y, para aquellos que se dedican a las transacciones mercantiles, compendia en tercer y último lugar vocabulario, modelos de correspondencia y frases sobre «asuntos de comercio» (1876, iv).

Mantilla es consciente de que los contenidos de su *Cartera* son poco originales en la historia de la enseñanza de segundas lenguas, por eso pondera la «especialidad de este Manual», a saber, «el vocabulario que acompaña a cada diálogo» y «el *Vocabulario de la pronunciación figurada* que se encuentra al final del libro» (1876, iv). Ese vocabulario que incluye tras cada diálogo está ordenado por ámbitos designativos según la temática o tópico de cada conversación. Son de muy diferente extensión y sus artículos lexicográficos pueden agruparse del siguiente modo:

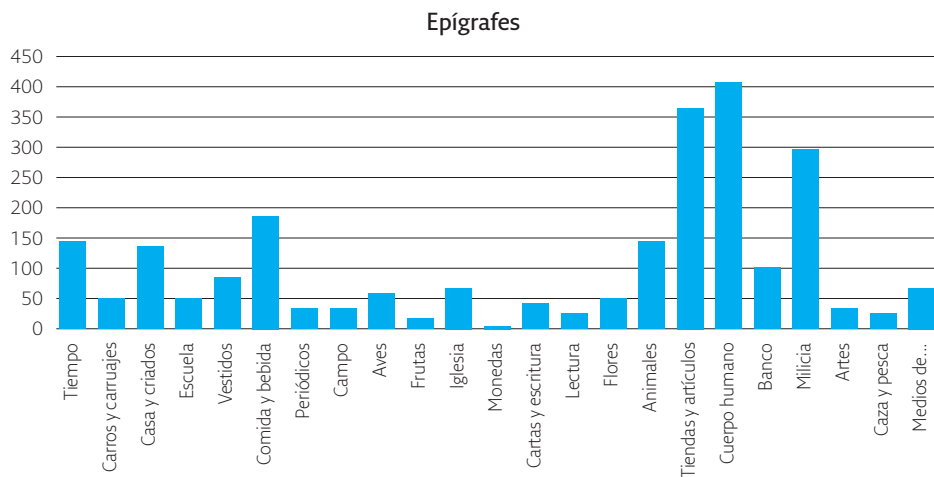


Gráfico 4. Extensión de la nomenclatura de Mantilla.

Estos ámbitos designativos revelan que es una nomenclatura poco original, salvo los apartados dedicados a la caza, la pesca, al correo, las noticias y los periódicos, que muestran cómo la ordenación temática se adapta a la realidad, a sus transformaciones y a sus nuevas formas de vida.

El repertorio de Mantilla, por otro lado, está formado por artículos lexicográficos sinonímicos simples o complejos que, como es habitual en este tipo de repertorios, son muy escuetos y sencillos. He aquí los ejemplos de los apartados dedicados a «la atmósfera» y a los «postres».

The atmosphere, <i>la atmósfera</i>	Desserts, <i>postres</i>
Air, <i>aire</i>	Cheese, <i>queso</i>
Fog, <i>niebla</i>	Dates, <i>dátiles</i>
Clouds, <i>nubes</i>	Fritters, <i>buñuelos</i>
Mist, <i>neblina</i>	Hazel-nuts, <i>avellanas</i>
Hail, <i>granizo</i>	Medlars, <i>nisperos</i>
Lightning, <i>rayo</i>	Jelly, <i>jalea</i>
Wind, <i>viento</i>	Preserved fruits, <i>conservas</i>
Snow, <i>nieve</i>	Nuts, <i>nueces</i>
Rain, <i>lluvia</i>	Ice-creams, <i>helados</i>
Thunder, <i>trueno</i>	Almonds, <i>almendras</i>
Flash or lightning, <i>relámpago</i>	Olives, <i>aceitunas</i>

Tabla 8. Muestra de la nomenclatura de Mantilla.

En suma, los ámbitos designativos que acompañan los diálogos de Mantilla son muy amplios y detallados (6388 artículos lexicográficos), se ordenan siguiendo una disposición antropocentrista, no diferencian categorías gramaticales (recogen, de hecho, mayoritariamente sustantivos), acompañan a diálogos en donde aparecen numerosos ejemplos y modelos de uso e incorporan muchos americanismos perfectamente integrados (*jícara, papa, batata, tomate, buracán, sinsonte, aguacate, camote, boniato, caimán...*).

A practical method for learning spanish (1882)

De 1882 data la publicación de *A practical method for learning spanish* (Nueva York, William S. Gottsberger),¹⁹ manual para la enseñanza del español firmado por Antonio Ramos Díaz de Villegas. Su objetivo es claro: crear «a simple and practical method for learning Spanish» (1882, ii). Para ello recopila cuentos breves en español e inglés (*el joven indiscreto, los dos hijos, el irlandés y el pa-*

19. Utilizo el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Virginia, con signatura PC4129.E5 R3 1882. Véase www.bvfe.es.

nadero, el viudo, los diputados de la aldea, Swift y su criado, el labrador y el abogado, los tres caminantes, la calabaza y la bellota, Luis XI y el pretendiente, el ladrón apasionado, la lechera, el poeta y el portero...), frases familiares, un vocabulario temático o nomenclatura y una lista de los verbos irregulares del español con algunas de sus formas conjugadas.

La nomenclatura de Ramos Díaz de Villegas se estructura en los siguientes epígrafes:

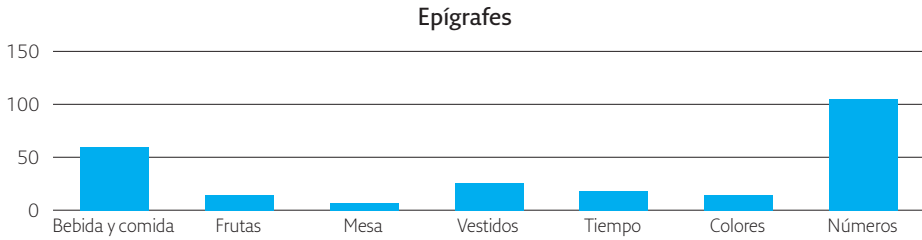


Gráfico 5. Extensión de la nomenclatura de Díaz de Villegas.

Es, seguramente, una de las nomenclaturas más breves y sencillas de las que se compusieron en la centuria, sin apenas originalidad y con el único objetivo de mostrar una forma de enseñar el vocabulario de una segunda lengua. A partir de él, podrían crearse otros ámbitos o ampliar los existentes a medida que se avanzara en el aprendizaje de la lengua. Sirva como muestra de ellos el apartado dedicado al «servicio de mesa-articles used at table»:

<i>Cuchillo</i>	Knife
<i>Tenedor</i>	Fork
<i>Cuchara, cucharita</i>	Spoon
<i>Fuente, plato</i>	Dish
<i>Vaso</i>	Glass
<i>Taza</i>	Cup
<i>Plato</i>	Plate
<i>Platillo</i>	Saucer
<i>Servilleta</i>	Napkin

Tabla 9. Muestra de la nomenclatura de Díaz de Villegas.

La nomenclatura de Díaz de Villegas es, por tanto, selectiva (245 artículos lexicográficos), da cuenta de unos pocos ámbitos designativos, recoge solo sustantivos, no incluye ejemplos y da cuenta de la variación léxica americana (*frijoles, chícharos, betabel, plátano guineo, pichel*).

Guide to Mexico (1884)

En 1884, la compañía editorial de D. Appleton saca a la luz una *Guide to Mexico, including a chapter on Guatemala and an English-Spanish vocabulary*, obra que firma el político y abogado neoyorquino Alfred Ronald Conkling.²⁰ El origen y los objetivos del manual se exponen claramente en el prefacio:

Since the year 1880, a large amount of capital has been invested in Mexico by citizens of the United States. Within that period an unprecedented number of the English-speaking races have visited that country either as tourists, or as explorers with a view to an actual settlement and a permanent residence [...]. Believing that our sister Republic will in future, to a far greater extent than ever before, be the resort of the capitalist, the speculator, the artist, the archaeologist, the valetudinarian, and the pleasure-seeker, as well as of the intelligent and enterprising man of business, the author has endeavored to render each and all an acceptable service by the preparation of this manual. (1884, iii)

Para los turistas y colonos que visitan México por primera vez, Conkling compone un extenso manual sobre el país (historia, geografía infraestructuras, literatura, moneda, arquitectura, manufacturas, joyas, teatros, iglesias, periódicos...) que acompaña de dos vocabularios, uno temático y otro alfabético. El vocabulario ordenado por ámbitos designativos está estructurado a partir de varios epígrafes:

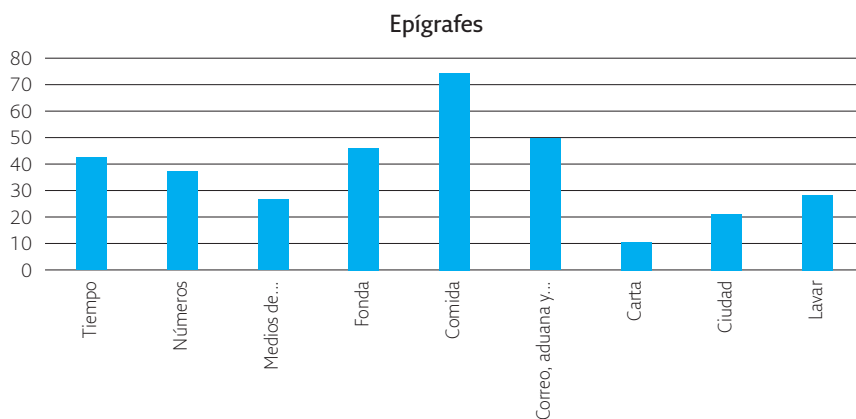


Gráfico 6. Extensión de la nomenclatura de Conkling.

20. Utilizo el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca del Congreso de Washington, con signatura F1209.C75. Ver www.bvfe.es.

Estos epígrafes contienen sustantivos, algunos verbos y adjetivos y unas pocas frases o fragmentos discursivos en forma de diálogo:

The inn	La fonda
The rooms	<i>Los cuartos</i>
A floor	<i>Un piso, principal, segundo, bajo, etc.</i>
A bed	<i>Una cama</i>
Are the sheets dry?	<i>¿Están secas las sábanas?</i>
Clean	<i>Limpio</i>
To clean	<i>Limpiar</i>
To brush the clothes	<i>Sacudir la ropa</i>
House-maid	<i>Criada</i>
Lady's-maid	<i>Doncella</i>
Valet-de-chambre	<i>Ayuda de cámara</i>
Landlord	<i>El amo, el fondista</i>
The bill	<i>La cuenta</i>
How much?	<i>¿Cuánto?</i>
Bring the breakfast	<i>Traiga V. el almuerzo</i>
A clean towel	<i>Una toalla limpia</i>
To clean the shoes	<i>Limpiar el calzado</i>
A glass	<i>Un vaso</i>
Hot water	<i>Agua caliente</i>
Boiling water	<i>Agua hirviendo</i>
Wash-hand basin	<i>La jofaina (lavamanos)</i>

Tabla 10. Muestra de la nomenclatura de Conkling.

Es, pues, una nomenclatura sencilla y breve (331 artículos lexicográficos), que compila diferentes categorías gramaticales y modelos de uso y que da cuenta de la variación léxica americana (*boleta, carne de res, papas, piloncillo, tenate, nieve por helado...*), lo que hace de ella un buen material para la finalidad con que fue compuesta: satisfacer las primeras necesidades que les surgieran a los usuarios que visitan el país americano.

The Meisterschaft system (1883 y 1893)

Teniendo presente que el objetivo de la educación lingüística debe ser <to actually speak the modern tongues, and to really be able to converse in them

fluently and idiomatically» (1892 [1883], 3) y que «our schools educate philologists and grammarians, but only in rare instances do they turn out practical linguists» (1892 [1883], 5), Richard S. Rosenthal, director de la Meisterschaft School of Practical Linguistry de Nueva York y de Boston, publica en 1892 (el copyright es de 1883) *The Meisterschaft system. A short and practical method of acquiring complete fluency of speech in the Spanish language* (Boston, The Meisterschaft Publishing Company).²¹

Rosenthal alaba el método basado en oraciones de Prendergast y, pese a que reconoce el mérito de otros métodos orales (Robertson, Ollendorff, Otto, Jacotot), entiende que «they all failed to give us facility of speech» (1892 [1883], 19). Ello lleva a nuestro autor a crear un método que adaptó a varias lenguas²² y que no pretende sino «simply a scientific adaptation of the natural method by which all persons, whether children or adults, educated or otherwise, rapidly and correctly acquire the language which they constantly hear, and which they are instinctively impelled to imitate when resident in a foreign country» (1892 [1883], 6).

Ese «natural method» consiste en exponer al estudiante de lenguas extranjeras a la fonética y a la gramática hasta que consiga pensar en esa lengua,²³ sin profesor, sin libro, sin intérprete, pues repitiendo e imitando la lengua que desean aprender acaban hablando rápidamente como nativos (1892 [1883], 6). Su propuesta se apoya, pues, en proporcionar vocabulario y frases en que este aparezca combinado y contextualizado («las palabras descontextualizadas no constituyen la lengua», 1892 [1883], 16).

El manual se divide en quince partes. Cada parte, a su vez, se estructura en breves lecciones en las dos lenguas que comienzan con una «foundation sentence» que se va modificando para introducir nuevo vocabulario y nuevas estructuras gramaticales. En cada lección abundan las notas a pie con explicaciones gramaticales. Tras las oraciones, Rosenthal incluye unos «grammatical remarks» en donde se compendia y se ejemplifica la gramática del español. En

21. Utilizo el ejemplar de la University of California Libraries, Berkeley (California), NRLF (UCB), con signatura 786.R816.me. Ver www.bvfe.es.

22. Al alemán lo adapta con el título *The Meisterschaft system. A short and practical method of acquiring complete fluency of speech in the German language* (The Meisterschaft Publishing Company, Boston, 1882) y al francés como *The Meisterschaft system. A short and practical method of acquiring complete fluency of speech in the French language* (The Meisterschaft Publishing Company, Boston, 1885).

23. Uno de los lemas de Rosenthal es precisamente «whoever wishes to speak a foreign language think in it», (1892 [1883], 18). Pues «we all know that most grammars plunge the scholar directly into dry grammatical rules, and syntax, and long, tedious, ill-arranged vocabularies» (1892 [1883], 17), lo que resulta inútil y estéril.

clases de unos diez minutos, el alumno debe leer, repetir y traducir las oraciones hasta conseguir el dominio de la lengua.

Unos años después, en 1893, Rosenthal publica la aplicación al español²⁴ de *The Rosenthal method of practical linguistry* (Dr. Rosenthal Language College, Nueva York),²⁵ una nueva versión de su método de enseñanza que, aunque con algunas modificaciones en la presentación del contenido, algunos añadidos y una distribución en diez partes, sigue basado en la idea de que no se puede aprender una lengua extranjera como un niño aprende la suya propia, sino que se debe adquirir con una exposición real en el lugar en que se habla (1893, 27). Sin prescindir de la gramática, pero sin olvidar que el objetivo del aprendizaje es conseguir un dominio de la lengua extranjera similar al que tienen los nativos (1893, 6), propone sustituir la filología por la *linguistry*, la memorización de reglas y la lectura de clásicos literarios por el aprendizaje activo, efectivo y real (1893, 27).

Para la enseñanza del componente léxico, Rosenthal se sirve diferentes situaciones comunicativas en las que va introduciendo las unidades léxicas simples y complejas (colocaciones, expresiones idiomáticas, frase del discurso libre), esto es, las asocia a un contexto. De esta forma y aunque no se trate de una nomenclatura en sentido estricto, se aprecia una ordenación del léxico por ámbitos designativos: los colores, el banco, las tiendas y compras, las comidas y bebidas, el viaje (con subapartados sobre el ferrocarril, el billete, la sala de espera, los trasbordos, la frontera, la salida, la llegada, el hotel, el cuarto, la cama), la mesa, el vestirse (con subapartados sobre la sastrería, la modista, el tocador, lavarse, el barbero, el peluquero, la ropa limpia, artículos de tocador) y el tiempo. Sirvan como muestras los apartados dedicados a las comidas y a los artículos de tocador, en los que, además, se incluye la pronunciación figurada:

El café (kă-fă'), the coffee

Una taza de café (tā'-thā),
a cup of coffee

El té (tā), the tea

Una taza de té, a cup of tea

El chocolate (chō-kō-lā'-ty),
the chocolate

Joyas ('hō-yās), jewels

Diamantes (dē-ā-mān'-tēs), diamonds

La perla, las perlas, the pearl, the pearls

El anillo, la sortija, the ring

El anillo de diamantes, the diamond ring

Los pendientes, los zarcillos, the ear-rings

Un brazalete, una pulsera, a bracelet

24. También lo adaptó al francés (*Rosenthal's common-sense method of practical linguistry. The French language*, The International College of Languages, Nueva York, 1901) y al italiano (*Rosenthal's common-sense method of practical linguistry. The Italian language* (The International College of Languages, Nueva York, [1905])).

25. Utilizo el ejemplar de la Universidad de Virginia, con signatura PC4111.R7 1893. Ver www.bvfe.es.

<i>Almorzar</i> (al-mōrr-thārr'), to breakfast	<i>Un collar</i> , a necklace <i>Un broche</i> , a brooch
<i>¿Qué almuerza V.? ¿Café, té o chocolate?</i> , What do you take for breakfast? Coffee, tea or chocolate?	<i>El reloj</i> , the watch <i>Una cadena</i> , a chain
<i>Tomo café, pero mi señora toma té</i> , I drink coffee, but my wife takes tea	<i>La llave</i> , the key <i>Los botones de camisa</i> , the studs <i>Las mancuernas</i> , the cuff-buttons <i>Los anteojos, los lentes</i> , the spectacles
<i>¿No le gusta a V. el té?</i> , Don't you like tea?	
<i>Prefiero café</i> (prā-fē ~ ā'-ro), I prefer coffee	
<i>Pedir</i> (pā-dērr'), to order	
<i>Huevos pasados por agua</i> (āg'-wā), soft boiled eggs	
<i>Huevos tibios</i> (tē'-bē ~ ōs), soft boiled eggs	
<i>Revoltillo de huevos</i> (rā-vōl-tēl'-yo), scrambled eggs	
<i>Huevos cocidos</i> (kō-thē-dōs), hard boiled eggs	
<i>Huevos duros</i> (dōō'-rōs), hard boiled eggs	
<i>Huevos fritos</i> (frē'-tōs), fried eggs	
<i>Huevos revueltos</i> (rā-vōō ~ āl'-tōs), poached eggs	
<i>Huevos frescos</i> (frēs'-kōs), fresh eggs	
<i>Una tortilla</i> (tōrr-tēl'-ya), an omelette	

Tabla 11. Muestra de la nomenclatura de Rosenthal.

En esta ocasión, se trata de poner la ordenación temática al servicio de un método de enseñanza de lenguas y sus intereses. Sin duda alguna, esta adaptación constituye una buena prueba de cómo esta clasificación del léxico es útil para cualquier sistema, en cualquier momento y para cualquier lengua.

CONCLUSIONES

Las nomenclaturas compuestas en suelo estadounidense ponen de manifiesto el éxito de la ordenación temática del léxico. Los repertorios temáticos de Dufief, de Barry, de Foerster, de Robinson, del autor de la anónima guía *¿Habla Vm. español?*, de Mantilla, de Díaz de Villegas, de Conkling y de Rosenthal, pese a ser poco originales en la historia de los materiales de enseñanza de segundas lenguas, constituyen una buena muestra de cómo la clasificación ideológica del vocabulario ha sido muy útil para la adquisición provechosa del léxico.

Las nomenclaturas forman parte de una tradición lexicográfica iniciada en la Edad Media que, durante el siglo XIX y con la consolidación de los métodos de enseñanza de segundas lenguas, supieron adaptarse a las necesidades que imponía el contexto pedagógico; así, se integraron en métodos basados en la enseñanza natural de la lengua (Dufief, Ahn), sirvieron para la presentación del léxico en guías de conversación y de viajes y continuaron publicándose acompañando a gramáticas y diálogos.

En efecto, la ordenación ideológica o la clasificación del vocabulario «a partir de la idea que se tiene de la cosa nombrada, tomando como punto de partida la realidad conocida y como punto de llegada la palabra» (Alvar Ezquerro 2013, 20) da forma a una serie textual que, a lo largo del tiempo, va acomodando fuentes o series preparatorias no siempre reconocidas (en este caso, la tradición europea) a diferentes contextos geográficos y educativos, lo que acarrea, en el caso de las publicadas en EE.UU., la inclusión de americanismos y anglicismos, la modificación de la temática de los epígrafes (incorporando léxico referente al comercio, a la frontera mexicana, al ferrocarril, a la prensa escrita, al correo o a la diligencia y postas) y la integración de las nomenclaturas en diferentes formas de enseñar la lengua extranjera.

En este último sentido, la recontextualización educativa o transposición didáctica exige una adaptación a los usuarios que, en el caso del componente léxico, los autores de estas recopilaciones tratan de poner en práctica: Nicolas Gouin Dufief, F. F. Moritz Foerster, Fayette Robinson entienden que la ordenación temática es la forma más fácil de presentar el vocabulario en un método que defiende la asociación palabra-idea, es decir, se enfrentan con crítica a la tradición y presentan de forma diferente materiales existentes; Edward Barry, pese a que no incluye paratexto alguno en que explique su forma de entender la enseñanza de la lengua, y Antonio Ramos Días de Villegas, quien en el prefacio de su obra sostiene que la mejor forma de aprender el vocabulario es de forma paulatina, ordenada y escalonada (primero, el más próximo y co-

mún al estudiante y, después, el más alejado y menos utilizado), son transmisores de la tradición precedente, pues parecen entender que la ordenación temática, los textos breves, los diálogos y los modelos de correspondencia escrita son los materiales más adecuados para aprender una lengua; el autor del anónimo *¿Habla Vm. español?* y Conkling consideraron que la ordenación temática ayudaría a los viajeros a desenvolverse con éxito en España y en México; finalmente, Luis Felipe Mantilla y Richard S. Rosenthal defienden la oración contextualizada como base de su método de enseñanza. Además, algunos de ellos consideran que el aprendizaje del léxico debe ir acompañado del aprendizaje del componente oral, por lo que introducen junto a cada artículo lexicográfico la pronunciación figurada. Son, todos ellos, rasgos que confirman la extensión y la fuerza que alcanza el «impulso renovador en la enseñanza de idiomas» en esta centuria (Sánchez Pérez 1992, 171).

Así, la tipología textual en que se integra la nomenclatura, su extensión, la ordenación de los materiales, la inclusión de ejemplos, la diferenciación de categorías gramaticales o el interés léxico del corpus analizado son los parámetros sobre los que pivotan los rasgos de estas recopilaciones. Su presentación en una tabla comparativa evidencia la evolución de estas recopilaciones y su adaptación a diferentes contextos pedagógicos:

AUTOR	TIPOLOGÍA ²⁶	EXTENSIÓN	ORDENACIÓN	EJEMPLOS	POR CATEGORÍAS GRAMATICALES	INTERÉS LÉXICO
Dufief	M	+ 2550	antropocentrista	√	√	-
Barry	C	1424	teocentrista	-	√	-
Foerster	M	235	teocentrista	-	-	-
Robinson	Gr	235	teocentrista	-	√	-
<i>¿Habla Vm.?</i>	G	328	antropocentrista	-	-	√
Mantilla	G	6388	antropocentrista	√	-	√
Villegas	C	245	¿?	-	-	√
Conkling	G	331	antropocentrista	-	√	√

Tabla 12. Comparación de los parámetros analizados.

26. En esta columna se diferencian los métodos de enseñanza (M), los manuales o compendios de diferentes materiales (C), las gramáticas (Gr) y las guías de conversación o viajes (G).

En suma, y aunque las nomenclaturas hayan sido consideradas en ocasiones repertorios menores y apenas hayan tenido repercusión para la historia de los diccionarios españoles, forman parte de la lexicografía como materiales y recursos para el aprendizaje del léxico de lenguas extranjeras. Estos repertorios, además, son un importante capítulo de la, todavía poco conocida, historia del español en Estados Unidos.

OBRAS CITADAS

Fuentes

- Anónimo. 1868. *¿Habla Vm. español? or Do you Speak English? A pocket companion for beginners who wish to acquire the facility of expressing themselves fluently on every-day topics in a short, easy and practical way. With hints on Spanish pronunciation.* New York/Boston: Henry Holt & Frederick Leopoldt.
- Barry, Edward. 1822. *The Elements of Spanish and English Conversation: With New, Familiar, and Easy Dialogues, Designed Particularly for the Use of Schools.* Filadelfia: H. C. Carey and I. Lea.
- Conkling, Alfred Ronald. 1884. *Guide to Mexico, including a chapter on Guatemala and an English-Spanish vocabulary.* New York: D. Appleton.
- Dufief, Nicolas Gouin. 1804. *Nature displayed in her mode of teaching languages to man.* Filadelfia: Thomas L. Plowman.
- Dufief, Nicolas Gouin. 1811. *La naturaleza descubierta en su modo de enseñar las lenguas a los hombres*, adaptación de Manuel de Torres y Louis Hargous. Filadelfia: T. y G. Palmer.
- Dufief, Nicolas Gouin. 1825. *La naturaleza descubierta en su modo de enseñar las lenguas a los hombres*, adaptación de Mariano Velázquez de la Cadena. Nueva York: Tompkins y Floy.
- Foerster, F. F. Moritz. 1858. *A new, practical and easy method of learning the Spanish language, after the system of F. Abn [...]. First Course.* London: Allman and Son.
- Foerster, F. F. Moritz. 1883. *A new practical and easy method of learning the Spanish language, after the system of F. Abn.* New York: D. Appleton.
- Mantilla, Luis Felipe. 1876. *Cartera de la conversación en inglés con la pronunciación figurada.* New York: George R. Lockwood.
- Ramos Díaz de Villegas, Antonio. 1882. *A practical method for learning spanish.* New York: William S. Gottsberger.

- Robinson, Fayette. 1867. *Grammar of the Spanish language*. Filadelfia/Baltimore: Charles Desilver/Cushings and Medairy.
- Rosenthal, Richard S. (1883). 1892. *The Meisterschaft system. A short and practical method of acquiring complete fluency of speech in the Spanish language*. Boston: The Meisterschaft Publishing Company.
- Rosenthal, Richard S. 1893. *The Rosenthal method of practical linguistry*. New York: Dr. Rosenthal Language College.

Estudios

- Alvar Ezquerro, Manuel. 1987. «Apuntes para la historia de las nomenclaturas en español». En *Actas del VII Congreso Internacional de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL): homenaje a Pedro Henríquez Ureña*, 457-70. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- Alvar Ezquerro, Manuel. 1994. «La forma de los diccionarios a la luz del signo lingüístico». En *Aspectos de lexicografía contemporánea*, ed. Humberto Hernández, 3-13. Barcelona: Bibliograf.
- Alvar Ezquerro, Manuel. 1995. «Los diccionarios del español en su historia». *International Journal of Lexicography* 8(3): 173-201.
- Alvar Ezquerro, Manuel. 2013. *Las nomenclaturas del español: siglos XV-XIX*. Madrid: Liceus.
- Alvar Ezquerro, Manuel, y Aurora Miró Domínguez. 2015. «Las nomenclaturas del español con lenguas filipinas en el siglo XIX». En *El discurso de la gramática: estudios ofrecidos a José Manuel González Calvo*, eds. Carmen Galán Rodríguez et al., 57-74. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Ayala Castro, M. Concepción. 1992a. «El concepto de nomenclatura». En *Actas del IV Congreso Internacional Euralex'90*, ed. Manuel Alvar Ezquerro, 437-44. Barcelona: Bibliograf.
- Ayala Castro, M. Concepción. 1992b. «Nomenclatures de l'espagnol (1526-1800): Considérations générales sur la nature et la fonction des nomenclatures». *Cahiers de lexicologie* LXI: 127-60.
- Ayala Castro, M. Concepción. 1998. «Los otros diccionarios del español: clasificaciones metódicas del siglo XIX». En *Diccionarios, frases, palabras*, eds. Manuel Alvar Ezquerro y Gloria Corpas Pastor, 85-100. Málaga: Universidad de Málaga.

Biblioteca Virtual de la Filología Española. www.bvfe.es.

- Esparza Torres, Miguel Ángel, y Hans-Josef Niederehe. 2012. *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES IV): desde el año 1801 hasta el año 1860*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Esparza Torres, Miguel Ángel, y Hans-Josef Niederehe. 2015. *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES V): desde el año 1861 hasta el año 1899*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Gallardo Barbarroja, Matilde. 2002. «La enseñanza de lenguas extranjeras en el siglo XIX: análisis de algunos métodos publicados en Inglaterra en el aprendizaje de la lengua española». *Boletín de la sociedad española de historiografía lingüística* 3: 89-106.
- Gallardo Barbarroja, Matilde. 2003. «Introducción y desarrollo del español en el sistema universitario inglés durante el siglo XIX». *Estudios de lingüística del español (ELiEs)* 20.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2006. *La enseñanza del léxico latino en el Renacimiento: Nebrija, su «Lexicon seu paruum vocabularium» y las nomenclaturas del español*. Jaén: Universidad de Jaén.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2007. «La clasificación conceptual del léxico en repertorios de los siglos XVI y XVII: origen y evolución». En *Historia de la lexicografía española: Anexos de Revista de Lexicografía* 7, eds. José Ignacio Pérez Pascual, Mar Campos Souto y Rosalía Cotelo García, 69-76. A Coruña: Universidade da Coruña.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2010. «Nomenclaturas decimonónicas del español». *Boletín de lingüística* 22(33): 5-28.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2015. «La lexicografía amerindia temática: el Compendio de nombres en lengua cakchiquel (1704) de Pantaleón de Guzmán». *Boletín de filología: (Universidad de Chile)* 50(1): 136-63.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2016. «La enseñanza del léxico en el método Duffief: la naturaleza descubierta en su modo de enseñar las lenguas a los hombres (Filadelfia, 1811)». *Verba: anuario galego de filoxia* 43: 329-59.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2017a. «Los diccionarios ideológicos, temáticos, de ideas afines y conceptuales». *Estudios de lingüística del español (ELiEs)* 38: 123-54.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2017b. «Otra mirada al rincón de la lexicografía: Cuba». *Études romanes de Brno* 2: 83-100.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2018. «El español es una lengua bastante fácil, si solo se trata de hablarlo un poco para hacerse uno entender: métodos de bolsillo para aprender español en Nueva York (1868)». *Revista argentina de historiografía lingüística* 10(2): 107-24.

- García Aranda, M.^a Ángeles. 2021a. «La ordenación conceptual del léxico en la enseñanza a sordos: Francisco Fernández de Villabrille». *Moenia: revista lucense de lingüística & literatura* 27.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2021b. «Lexicografía temática puertorriqueña: el “vocabulario tan copioso como útil” de Zacarías Vall Espinosa (1886-1887)». *Diálogo de la lengua: revista de filología y lingüística españolas* 13: 1-16.
- García Aranda, M.^a Ángeles. 2022. *La enseñanza de la pronunciación española en EE.UU. (1811-1910)*. Berna: Peter Lang.
- Gaviño Rodríguez, Victoriano. 2018. «Términos y conceptos para el estudio de la hipertextualidad en historiografía lingüística: algunas aplicaciones en el análisis de gramáticas castellanas del siglo XIX». *Revista argentina de historiografía lingüística* 10(1): 27-39.
- Gaviño Rodríguez, Victoriano. 2019. «Tradiciones discursivas y series textuales en historiografía lingüística». *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft* 29(2): 293-312.
- Gaviño Rodríguez, Victoriano. 2020. «La gramaticografía desde el paradigma de las tradiciones discursivas». *Tonos digital* 38: 1-18.
- Gómez Asencio, José Jesús, Esteban Montoro del Arco y Pierre Swiggers. 2014. «Principios, tareas, métodos e instrumentos en historiografía lingüística». En *Métodos y resultado actuales en historiografía de la lingüística*, eds. M.^a Luisa Calero *et al.*, vol. 1, 266-301. Münster: Nodus.
- Grattan Doyle, Henry. 1926. *Spanish Studies in the United States*. Washington: Government Printing Office.
- Hassler, Gerda. 2002. «Textos de referencia y conceptos en las teorías lingüísticas de los siglos XVII y XVIII». En *Estudios de historiografía lingüística (Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística)*, eds. Miguel Ángel Esparza Torres *et al.*, vol. 2, 559-86. Hamburgo: Helmut Buske.
- Leavitt, Sturgis E. 1961. «The Teaching of Spanish in the United States». *Hispania* 44: 591-625.
- Martín Mingorance, Leocadio. 1994. «La lexicografía onomasiológica». En *Aspectos de lexicografía contemporánea*, ed. Humberto Hernández, 156-27. Barcelona: Bibliograf.
- Moreno Fernández, Francisco. 2008. «Dialectología hispánica de los Estados Unidos». En *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*, ed. Humberto López Morales, 200-21. Madrid: Santillana/Instituto Cervantes.

- Nichols, Madaline Wallis. 1945. «The History of Spanish and Portuguese Teaching in the United States». En *A Handbook on the Teaching of Spanish and Portuguese with Special Reference to Latin America*, ed. G. Doyle, 99-146. Boston: D. C. Heath.
- NTLLE = Real Academia Española. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. <<https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.0>> [octubre-noviembre de 2022].
- Porto Dapena, José Álvaro. 2002. *Manual de técnica lexicográfica*. Madrid: Arco Libros.
- Quemada, Bernard. 1967. *Les Dictionnaires du français moderne, 1539-1863*. Paris/Bruxelles/Montréal: Didier.
- Sánchez Pérez, Aquilino. 1992. *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*. Madrid: SGEL.
- Spell, Jefferson R. 1927. «Spanish Teaching in the United States». *Hispania* 10: 141-59.
- Swiggers, Pierre. 2009. «La historiografía de la lingüística: apuntes y reflexiones». *Revista argentina de historiografía lingüística* 1(1): 67-76.
- Vilar García, Mar. 1996. *La prensa en los orígenes de la enseñanza del español en los Estados Unidos (1823-1833)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Vilar García, Mar. 2008. *El español, segunda lengua en los Estados Unidos: de su enseñanza como idioma extranjero en Norteamérica al bilingüismo*, 3.^a ed. Murcia: Universidad de Murcia.
- Wilkins, Lawrence A. 1922. *La enseñanza de lenguas modernas en los Estados Unidos*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Zamorano Aguilar, Alfonso. 2013. «La investigación con series textuales en historiografía de la gramática: a propósito de la obra de F. Gámez Marín (1868-1932)». *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* 22: 149-67.

Aproximación a la conformación lingüística y discursiva del anuncio comercial impreso en el siglo XIX

Approach to the Linguistic and Discursive Configuration of the Commercial Advertisement Printed in the Nineteenth Century

ELENA LEAL ABAD

Dpto. de Lengua española, Lingüística y Teoría de la literatura
Universidad de Sevilla
C/ Palos de la Frontera, s/n. Sevilla, 41004
lealabad@us.es
<https://orcid.org/0000-0002-2830-428X>

RECIBIDO: 1 DE NOVIEMBRE DE 2022
ACEPTADO: 22 DE JUNIO DE 2023

Resumen: El trabajo se inserta en un ámbito prácticamente inexplorado como es el del análisis de los rasgos lingüísticos y de las estrategias discursivas característicos de los géneros de nueva creación a que dieron origen las primeras publicaciones periódicas. A partir del análisis de un conjunto de anuncios impresos, conformado por una muestra de 1389 ejemplos extraídos de *La Correspondencia de España* (2/1/1860-27/6/1925), uno de los primeros periódicos que inicia el periodismo de empresa en España, se rastrean, dentro del marco teórico y metodológico de las tradiciones discursivas (TD), usos morfosintácticos especializados caracterizadores de estos contextos discursivos de carácter infopersuasivo con el objetivo de identificar posibles patrones de comportamiento idiomático de ámbito secuencial en el nivel morfosintáctico, tomando en consideración distintas tipologías de anuncios impresos que se configuran discursivamente de manera diferente en función de su perfil concepcional (distancia vs. inmediatez comunicativas) y de la adecuación pragmática a los objetivos comunicativos de cada caso.

Palabras clave: Tradiciones discursivas. Historia de la lengua española. Lingüística histórica. Cambio lingüístico.

Abstract: Along the lines of the analyses about secondary genres derived from news texts, this study focuses on the discursive shaping of the nineteenth century printed advertisements. The interest in such texts arises from the need to analyze the historical shaping of advertising discourse, which from the very beginning has allowed for the coexistence not only of an informative purpose but also, jointly, of a persuasive aim which favors the appearance of linguistic features and discursive strategies. We use a corpus made up of printed advertisements published (1389 examples in total) in *La Correspondencia de España* (2/1/1860-27/6/1925), one of the first newspapers to initiate business journalism in Spain. We trace, within the discourse tradition's paradigm, different typologies of printed advertisements configured discursively in a different way depending on their profile (communicative distance vs. communicative immediacy) and pragmatic accommodation to the communicative purposes.

Keywords: Discourse Traditions. History of the Spanish Language. Historical Linguistics. Linguistic Change.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2021-123763NA-I00 «Hacia una diacronía de la oralidad/escrituralidad: variación concepcional, traducción y tradicionalidad discursiva en el español y otras lenguas románicas» (DiacOralEs), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

APROXIMACIÓN A LA CONFIGURACIÓN HISTÓRICA DEL DISCURSO PUBLICITARIO:
FUENTES DOCUMENTALES Y MARCO TEÓRICO PARA SU ABORDAJE

El anuncio impreso surge como un género secundario propiciado gracias a la estabilización de la prensa periódica, que en España se consolida en el siglo XVIII. Su conformación lingüística y discursiva se gesta, pues, en simbiosis con la de los discursos informativos, tanto en lo que se refiere a sus circunstancias externas de naturaleza sociohistórica como a sus condiciones internas o lingüístico-discursivas. Esta confluencia propicia la aparición de un cierto tipo de textos breves, de utilidad práctica, cuyo carácter efímero anula cualquier pretensión de belleza formal más allá de su finalidad persuasiva. En ellos no parece haber vocación de trascendencia ni de innovación y, al menos en sus primeras manifestaciones, no reflejan creatividad individual sino más bien algún tipo de rutinas discursivas que, a fuerza de hacerse constantes y repetitivas, se irán convencionalizando a medida que se desarrolla el medio periodístico. Es precisamente ese carácter repetitivo del anuncio impreso en sus primeras manifestaciones, despojado de originalidad, el que nos interesa particularmente para este estudio, cuyo objetivo es rastrear usos morfosintácticos especializados en estos contextos discursivos con el fin de identificar posibles patrones de comportamiento idiomático de ámbito secuencial.

El análisis de los rasgos lingüísticos y de las estrategias discursivas característicos de los géneros de nueva creación a que dieron origen las primeras publicaciones periódicas apenas ha sido estudiado. Frente al nutrido número de estudios y, sobre todo, de manuales que se ocupan del lenguaje de la publicidad en diferentes sectores comerciales y desde distintas perspectivas en sincronía, los trabajos centrados en la evolución diacrónica de estructuras lingüísticas y discursivas en el mensaje publicitario son extraordinariamente escasos. Contamos con numerosos estudios y manuales que nos describen en sincronía el lenguaje de la publicidad a partir, fundamentalmente, de las herramientas metodológicas que proporcionan los planteamientos pragmático-textuales (Gutiérrez Ordóñez 1997; Rey 1999; Ferraz 2004; Bürki 2005; Robles/Romero 2010; Escribano 2018) o desde el punto de vista normativo (Gómez/Robles 2014). De esta manera, existen estudios generales y otros más puntuales centrados en la revisión de recursos fónicos, morfosintácticos, léxico-semánticos o estrategias pragmáticas. Más recientemente se ha incorporado una línea de investigación de carácter variacionista que contempla estrategias publicitarias motivadas por la progresiva fragmentación del mercado, hecho que favorece el uso de variantes lingüísticas empleadas como estrategias de identificación con un *target* que

aparece bien delimitado: un público juvenil o infantil (Robles 2006; 2017). Existen trabajos que analizan la presencia de rasgos dialectales (Leal 2021; 2024) o coloquiales (Robles 2004) como vectores de aproximación a un público objetivo determinado o de caracterización de productos o servicios, en los que lo dialectal se asocia con lo auténtico, tradicional o identitario. Asimismo, se ha analizado recientemente la recreación de un entorno de proximidad a través de la recurrencia a determinadas estrategias de oralidad.¹ No obstante, son pocos aún los trabajos que rastrean desde una perspectiva diacrónica la configuración de este tipo de discurso. Rey (2010) analiza la evolución de las estructuras sintácticas en la publicidad en lo que se refiere a la simplificación de la frase, observada tras el análisis de anuncios aparecidos en la prensa nacional entre 1900 y 2000. Esta tendencia, acentuada en el último tercio del siglo XX, ha dado lugar a un tipo de escritura de estilo fragmentado en la actualidad. Carmona (2011), basándose en un corpus que comprende desde los primeros testimonios de periodicidad diaria o semanal hasta los años iniciales del siglo XIX, analiza, desde la perspectiva discursiva de una visión polifónica de la enunciación, las denominadas en la época como «Noticias particulares» o «Noticias comerciales».

Partimos para esta investigación de un estudio previo (Leal 2020) circunscrito al anuncio impreso del siglo XVIII, en el que fueron identificados tres rasgos lingüísticos (futuro de subjuntivo, gerundio adjetival y posesivo enfático) que se consideraban en retroceso y que aparecían adscritos a determinados contextos motivados por las condiciones pragmáticas del nuevo género. Nos proponemos ahora acotar un corpus de anuncios impresos de la segunda mitad del siglo XIX con el fin de constatar la pervivencia o no de esas estructuras identificadas en el XVIII –y consignar también la aparición de otras nuevas– como esquemas más o menos típicos de la publicidad impresa.

La contribución se inserta, desde el punto de vista metodológico, en la corriente de las tradiciones discursivas (TD)² e incorpora como corpus de es-

1. Para un estudio completo en este sentido, tanto en medios audiovisuales y gráficos tradicionales como en redes sociales, véase el monográfico de la revista *Oralia: análisis del discurso oral* (2021), vol. 24(2). Bürki/Martínez (2022) analizan de qué manera el discurso publicitario aprovecha los nuevos medios de difusión y sus posibilidades con la finalidad de lograr alcanzar un número mayor de consumidores en un mercado altamente saturado.

2. Este concepto y la ideología lingüística que lo ha acuñado es cada vez más frecuente en los estudios sobre las lenguas, en especial en los de orientación diacrónica, pues no concibe ya entender los cambios lingüísticos en la historia si no es vinculados a su presencia en algunas tradiciones que, condicionadas por las finalidades pragmáticas de la situación de comunicación, generan un discurso determinado que se repite en constelaciones de entornos semejantes y, como consecuencia de ello, se producen individualidades concretas que se parecen entre sí estructural-

tudio los anuncios impresos del siglo XIX que no han formado parte del inventario empleado habitualmente en la descripción de la historia del español. Este corpus de estudio permitirá constatar la existencia de graduación entre diferentes tipologías de acuerdo con el modelo del espacio variacional histórico-idiomático entre inmediatez y distancia comunicativas que describen los romanistas alemanes Koch/Oesterreicher ([1990] 2007) en el seno de la lingüística de variedades de filiación coseriana. Como se ha advertido, los resultados obtenidos para el siglo XIX se cotejarán con las estructuras identificadas para la misma tipología textual en el XVIII (Leal 2020). Esta forma de proceder derivada directamente de la observación del comportamiento de los textos responde a la necesidad de buscar formas recurrentes en la tradicionalidad discursiva del anuncio por palabras, en consonancia con la siguiente afirmación de Cano Aguilar, aplicada a los textos gramaticales del siglo XVI, pero que es perfectamente válida y extrapolable para la investigación que presentamos:

Afirmar la existencia de una «tradición discursiva» conformada lingüísticamente con procedimientos, si no propios, sí peculiarmente combinados y dispuestos, exige el seguimiento de los textos que se supone constituyen esa tradición a lo largo de un periodo prolongado en el tiempo. Es decir, si bien hay una evidente tipología textual «de gramáticos», o «metalingüística», determinada a partir de sus contenidos y objetivos, bien presente en un concreto momento histórico, la constatación de una «tradición discursiva» fundamentada lingüísticamente solo podrá hacerse, a partir en primer lugar de la presencia de una serie de constantes lingüísticas en esos textos (y no en otros, o más o menos que en otros), y a partir de su continuación en la conformación de textos del mismo tipo (gramaticales) en épocas posteriores: siglos XVII, XVIII y XIX. (2008, 105)

Esta forma de proceder resulta fundamental para llegar a un conocimiento completo del espacio variacional de los diferentes estados sincrónicos por los que atraviesa cualquier idioma.³ Nos aproximaremos, pues, a un conjunto de

mente, los géneros y los tipos de textos, y también lingüísticamente (Kabatek 2001; 2005; 2007; 2018; López Serena 2021a; 2021b; Kabatek/López Serena, en prensa).

3. «La adopción, entre los historiadores de las lenguas española y portuguesa, del concepto de TD, por razones –insisto en ello– de índole metodológica más que teórica (véase a este respecto López Serena 2021[a]), se vincula también con el deseo de superar la concepción lineal de la evolución lingüística y está, por tanto, en consonancia con la convicción de que no es posible describir la gramática de un estado de lengua o un proceso cualquiera de cambio lingüístico sin hacer referencia a las TD en que se enmarcan los datos lingüísticos a los que se atiende» (López Serena 2021b).

textos que se originan en condiciones pragmático-discursivas muy restringidas, en las cuales la transmisión de un determinado estado de cosas (hacer saber algo, dar a conocer algo) genera un beneficio importante al responsable de transmitir enunciativamente la información. Y para ello tiene que hacer creer a los destinatarios ignotos (configurados como blancos potenciales de consumo de tales mercancías) que adquiriendo tales estados de cosas obtendrán un beneficio: felicidad, estatus, ganancias en la imagen, en la salud, etc. Para ello, el discurso se provee paulatina y progresivamente de rutinas y estrategias conformadoras de la nueva tradición discursiva que se crea que identifican socialmente el tipo de texto (esto es, su función social) y permitirán conseguir el mayor beneficio al anunciante enunciador con el menor coste posible.

Las muestras analizadas forman parte de un corpus conformado por 1389 anuncios impresos extraídos de *La Correspondencia de España* (2/1/1860-27/6/1925), uno de los primeros periódicos que inicia el periodismo de empresa en España.⁴ Esta publicación es heredera de *Carta autógrafa* que, desde octubre de 1848, empezó a redactar el sevillano Manuel María de Santa Ana (1820-1894)⁵ en hojas manuscritas y después litografiadas. El autor recababa directamente la información en los centros e instituciones oficiales para distribuirla fundamentalmente a los propios periódicos como un servicio de noticias. En 1851 cambió su título a *La Correspondencia Autógrafa* para ser ya impresa y diaria; en octubre de 1859 adopta su título definitivo.⁶ Para la reco-

-
4. El primer periódico informativo e independiente, favorecido por la implantación del telégrafo y el ferrocarril, fue *Las Novedades* (1850-1872). No obstante, *La Correspondencia*, con un bajo precio y un revolucionario sistema de venta callejera, empezó en poco tiempo a aumentar su tirada y en 1864 lo superó en ventas; se convirtió, de esta manera, en el diario más vendido de España.
 5. «Manuel María de Santa Ana representa, en España, al precursor del periodismo empresarial. Empezó con un servicio de noticias, las *Cartas Autógrafas*, [...] Su éxito le animó a la edición de *La Correspondencia de España*, en 1853, periódico que se mantuvo hasta la segunda década del presente siglo. [...] *La Correspondencia* [...] está en el origen de la primera agencia española de publicidad la, ya mencionada, *Sociedad General de Anuncios*. Y el negocio no debió de ir tan mal a juzgar por las oficinas a todo lujo en las que se instalaron ambas empresas, la *Sociedad* en la calle Príncipe 27, y Santa Ana en un edificio propio, el Palacio de los Duques de Abrantes en la calle Mayor. Después de 15 años de trabajar juntas, rescindieron su contrato de mutuo acuerdo, y *La Correspondencia* empezó a gestionar su publicidad, lo que hizo hasta 1925 en que desapareció» (Eguizábal 2011, 181-83).
 6. La *Carta Autógrafa* fue pronto transformada por Santa Ana en *La Correspondencia de España* (1859), viniendo a convertirse en «el primer periódico que disfrutó de una contratación publicitaria continua» (Pérez Ruiz 2001, 26) y reservando la cuarta plana para «unas gacetas [...] que eran una bendición de Dios, pues allí iban cultos, modas, chascarrillos y anuncios en el más disperejo revoltijo» (Gutiérrez Gamero 1925, 502-03). Progresivamente, los anuncios fueron llenando la cuarta plana e invadiendo la tercera. El 10 de mayo de 1870, *La Ilustración Española y Americana* afirmaba que *La Correspondencia*, «además de ser un gran elemento de propaganda, sostiene á numerosas familias. [...] produce además cada año á su propietario de 30.000 á 35.000 duros; 18 ó

pilación y selección de los ejemplos, hemos utilizado las colecciones digitalizadas desde 1860 de la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Se ha revisado aleatoriamente de forma manual un ejemplar para cada año del periodo comprendido entre 1860 y 1890, tomando exclusivamente la cuarta hoja de esta publicación, que era la que acogía la sección de anuncios, denominada con distintas etiquetas (*anuncios, sección de anuncios, avisos generales, avisos particulares*).⁷ A continuación, se ofrecen varios ejemplos extraídos directamente de la edición digitalizada tomada como fuente, que muestran su diferente naturaleza temática: comercial (1), demanda-oferta de empleo (2) y pérdida o extravío (3); esta variedad tendrá consecuencias en la conformación discursiva, que ofrecerá diferentes soluciones sintácticas para conformar los núcleos de contenido recurrentes inherentes a la función de persuadir:

- (1) [*La Correspondencia*, 22 de enero de 1864, 4].

**FALDAS ELEGANTES,
CAPAS Y GORRAS PARA BAUTIZAR,
SE LIQUIDAN
CON 40 POR 100 BAJO DE SU VALOR.**
Calle del Arenal, núm. 1, entresuelo, esquina á la Puerta del Sol.
Dep. de La Correspondencia de España.—Editor, D. Mariano de Salazar.

- (2) [*La Correspondencia*, 6 de octubre de 1865, 4].

**SE NECESITA UNA MUJER PARA
Cuidar de unos niños. Dirigirse á la
calle de Jardines, núm. 13, cuarto terce-
ro, en donde informarán mas por me-
nor.—1.**

- (3) [*La Correspondencia*, 2 de marzo de 1876, 4].

**QUE SUPLICA A LA PERSONA
Que haya encontrado una ca-
dena y medallón de oro y pla-
tino, que se ha perdido desde
la calle de Tragineros á la del
Cármen, pasando por la Car-
rora y Puerta del Sol, se sirva
entregarla en la joyería de
Martínez, Cármen, 7, donde
recompensarán con más de su
valor, por ser recuerdo de fa-
milia.**

20.000 producen solo los anuncios». En 1872, «imprimía 17.520.000 ejemplares al año, ofreciendo un movimiento de fondos de más de cuatro millones anuales. En 1871 sus anuncios han alcanzado la respetable cifra de 500.000 reales» (30 de abril de 1872) (Fernández/Feliu 2012, 323).

7. «A partir de la década de 1870, encontrar anuncios en los periódicos se volvió un hecho bastante habitual, consolidándose la cuarta plana como espacio acostumbrado de inserción. Si bien *La Correspondencia* fue el iniciador de un nuevo modelo de prensa que el tiempo habría de afianzar, esto es, el cambio del periodismo de opinión al periodismo de información facilitado por la modalidad de venta callejera y por los ingresos percibidos por la publicidad, hubo otros como *El Imparcial* y *El Liberal* que, junto a aquél, formaron la tríada que fijó esta evolución» (Fernández/Feliu 2012, 323).

Estos tipos de anuncios ofrecen un reparto muy desigual en la muestra analizada: 1029 tienen un carácter comercial, 315, de demanda-oferta de empleo y 45 se corresponden con solicitudes de caridad, pérdida o extravío. En cuanto a las mercancías que se ofertan o demandan, conforman una amplia gama: productos comestibles, cosméticos o medicinales; ventas y alquileres de locales; venta de objetos para el hogar o textiles; venta de animales, entre otros. En cuanto a los empleos más demandados o solicitados, destacan el servicio doméstico y la enseñanza de idiomas. Los ejemplos que hacen referencia a extravíos se corresponden habitualmente con pérdidas de objetos personales o mascotas; asimismo, aparecen anuncios de caridad en los que se solicita alojamiento o contribución económica para familias desfavorecidas.

SUPERESTRUCTURA DEL ANUNCIO IMPRESO COMERCIAL Y RUTINAS DISCURSIVAS ASOCIADAS A LAS DIFERENTES MACROESTRUCTURAS

En el siglo XIX la publicidad comienza a formar parte de la política comercial de los periódicos, al convertirse en un instrumento financiero fundamental que, al no estar supeditado al control estatal, posibilita el paso de un tipo de periodismo más próximo a la modalidad informativa.⁸ Este siglo es también trascendental para la actividad publicitaria debido a que comienza su profesionalización.⁹

La publicidad, en la segunda mitad del siglo XIX, encontró las circunstancias apropiadas para consolidarse como actividad profesional y crear las estructuras de una ocupación cuyo único ingreso será, a partir de ahora, resultado del negocio publicitario. Algunas de las primeras agencias crecerán alrededor de los medios o de las imprentas, como actividad secundaria, pero la progresiva profesionalización del oficio permitirá el

8. «*La Correspondencia de España, El Imparcial y El Liberal* defendieron las inserciones publicitarias como el único medio que un periódico tenía de ser independiente; los tres asumieron su carácter de empresa mercantil; los tres tutelaron lo que la historia ha denominado “periodismo de empresa”, y los tres rebasaron su tradicional, y hasta entonces único, sentido de medios de comunicación social para comportarse como soportes publicitarios» (Fernández/Feliu 2012, 325-26).

9. «La aparición de una economía industrial motivada por los adelantos técnicos que surgieron a lo largo del siglo XIX, (*sic*) no sólo significó un incremento considerable en la tasa de producción de algunos países y un desarrollo paralelo del comercio, sino que condujo a la definitiva configuración de la publicidad como instrumento económico utilizado para impulsar las ventas e inició su marcha ascendente que desembocará en el apogeo de la actividad publicitaria a partir del primer tercio del siglo XX» (Sánchez Guzmán 1989, 109).

surgimiento de empresas especializadas, en las que el hecho de obtener sus ingresos exclusivamente de la publicidad servirá de acicate para hacer de ella un elemento imprescindible para los fabricantes y los editores de periódicos, inmersos en un entorno cada vez más competitivo, pero al mismo tiempo idóneo para su desarrollo. (Eguizábal 2011, 159)

Si tomamos el anuncio impreso por palabras como una superestructura, es decir, como un molde recurrente con invariantes que permite clasificarlo dentro de un grupo paradigmático en el que comparte características con otros textos, podremos identificar subcontenidos autónomos de naturaleza semántica (*macroestructuras* en la terminología de van Dijk 1983; 1990) que responden a las necesidades pragmáticas vinculadas con la actividad publicitaria: dar a conocer un producto o mercancía con la intención de incentivar su consumo enfocando su valor; señalar cuáles son sus características, propiedades o funciones; identificar a quién va dirigido, dar información sobre dónde puede adquirirse y animar a su adquisición. Estas categorías adoptarán un determinado orden y jerarquía en función de lo anunciado; en este sentido, insistimos en la importancia de diferenciar anuncios impresos de diferente naturaleza, especialmente cuando atendemos a la microestructura, es decir, a la serie discursiva de enunciados y párrafos responsables de conducir a los destinatarios a la interpretación semántica y al sentido del texto. Aunque atenderemos fundamentalmente al anuncio comercial, abordaremos también las características más singulares que con respecto a él presentan anuncios de ofertas de trabajo, por un lado, y de caridad, extravíos y robos, por otro. Consideramos que pragmáticamente son diferentes y se configuran discursivamente de otras formas, hecho que se ofrece como presupuesto en el pacto de lectura.

En cuanto a las características de los anuncios impresos analizados, se observa que algunos rompen ya la unidad de la columna, surgen nuevos tipos de letra y sencillas ilustraciones que se reutilizan. Tales contenidos se encajaban en un lugar específico dentro de la publicación y se identificaban mediante una denominación genérica que los distinguía de otros contenidos presentes en el periódico: *anuncios*, *sección de anuncios*, *avisos generales*, *avisos particulares*. Esta localización espacial dentro del periódico lleva implicados dos hechos de diferente naturaleza: por un lado, el que la materia discursiva deba ahormarse en unos modelos previos que condicionarán la aparición de determinadas rutinas textuales y, por otro, la necesidad de que se establezca socialmente un pacto de lectura mediante el cual el lector debía ser consciente de las claves en las que habrían de leerse esos anuncios. Así, frente a los estudiados para el siglo XVIII,

en los que predominaba la información, en los del siglo XIX el mensaje se hace más persuasivo con estrategias inexistentes en los textos analizados en el siglo anterior, como pueden ser las referencias continuas al carácter verdadero de la información transmitida en el anuncio, debido a que el pacto de lectura podría llevar a considerar dudoso algún aspecto del contenido y ello requería incidir en la veracidad de lo dicho. En otras palabras, se trata de dar pruebas de que el anunciante no quiere engañar al cliente. La insistencia en el carácter verdadero de la información suele darse en anuncios que publicitan descuentos o rebajas y presupone la consideración negativa que forma parte del conocimiento compartido;¹⁰ de ahí que vayan acompañados de expresiones como *liquidación, oferta, precios nunca vistos*:

(4)

A LAS SEÑORAS. –**VERDADERA Liquidacion** de géneros de todas clases. Príncipe, frente al teatro. (22/1/1864)

Y para que esta oferta no se tome por una farsa, no solo promete [el dueño del despacho de lencería] por ahora, sino desde hoy en adelante hasta la total terminación. (23/2/1869)

INTERESANTE AL PÚBLICO –**Liquidación verdadera**, solo por 40 días de todos los géneros existentes y á precios nunca vistos [...] (26/2/1870)

TIEMPO ERA QUE EN MADRID tuviéramos los garbanzos al precio de los años anteriores. Gracias a los esfuerzos de este celoso comerciante. Por arrobas, 36, 38, 40, 42, 44 y 46 rs. Por libras 12, 14, 16 y 18 cuartos. **Esta es la verdad y no anuncios fabulosos** que circulan por la corte. Carmen, núm. 26, ultramarinos. (31/1/1866)

Otro de los recursos para dar certeza a la información transmitida tiene que ver con la citación de fuentes «autorizadas» (Bürki 2005). Obsérvese, en este sentido, que el siguiente anuncio se configura como un decir indirecto («dicen») que remite a una fuente de información legitimada («los aficionados al buen café») que asegura la calidad del producto; la instancia emisora se configura a través de este modo de citación como una figura protectora y garantizadora que refuerza la confianza del potencial consumidor. En el pacto comunicativo, la alusión a las fuentes es una estrategia para asegurar la autenticidad

10. Estos ejemplos permiten constatar cómo los implícitos se activan con recursos verbales.

del hecho, corroborar la información que se expone y proporcionar un efecto de confianza. En la actualidad se recurre al testimonio del experto (concepto que resulta anacrónico para este momento):

(5)

LOS AFICIONADOS AL BUEN CAFÉ

Que han probado los de la COMPAÑÍA COLONIAL dicen todos que estos son inmejorables en aroma, fuerza y economía. Con una onza, que cuesta medio real, se hacen tres tazas de un café delicadísimo, mientras de cualquier otro café molido, solo se sacan dos.

Estas ventajas resultan de las clases selectas y mezcladas que se emplean, y del método especial de tostado sin evaporación que la COMPAÑÍA sola posee en el Reino.

Hay tres clases á 8, 9 y 16 rs. Libra; se conserva fácilmente por estar puestas en paquetitos forrados de estaño, los que van cerrados con el sello de la COMPAÑÍA. (12/1/1860)

La gradualidad del cambio de un mensaje más informativo hacia otro más persuasivo parece tener que ver con la aparición de productos identificados: ya no se publicita una mercancía de carácter genérico, sino un producto amparado por una garantía de identificación asociada a una firma comercial determinada; el comprador no recibía, pues, una mercancía anónima distribuida a granel sino un producto perfectamente identificado y empaquetado:

(6)

Hay tres clases [de cafés] á 8, 9 y 16 rs. Libra; se conserva fácilmente por estar puestas en paquetitos forrados de estaño, los que **van cerrados con el sello de la COMPAÑÍA.** (12/1/1860)

Bien es verdad que no puede hablarse de construcción discursiva del prestigio de la marca en el sentido moderno, pero sí de algo que empieza a generarse en torno a la competencia de mercado y que se introduce en los anuncios mediante contenidos valorizantes que aluden a la exclusividad, diferencia que hace sobresalir, mediante la estrategia retórico-argumentativa del anuncio, el producto anunciado frente a sus competidores. En consecuencia, el consumo de esa mercancía comienza también a funcionar como signo de diferenciación social. Lo anunciado empieza a venir acompañado de adjetivos como *único* (7) o de referencias a la mercancía como «novedad» (8):

(7)

ÚNICO ESTABLECIMIENTO de transparentes, calle de Oriente número 1 principal derecha [...] (24/7/1873)

LA COMODIDAD. –**ÚNICA agencia** que facilita dinero para toda clase de empeños. Compra papeletas del Monte de Piedad. (18/5/1877)

EL DUEÑO DE LA TAHONA de la calle [...], núm. 3, participa al público que no ha autorizado a persona alguna para esponder el pan de su casa, el cual se sigue espendiendo **en su único despacho**. (2/10/1879)

La máquina de coser

LA SILENCIOSA

Se halla solo en este establecimiento. (17/5/1872)

(8)

GRAGEDA. **Cromos novedad**. Inmenso surtido. Horno de la Mata, núm. 3. [...] (24/7/1873)

GÉNEROS DE ALTA NOVEDAD PARA señoras y caballeros. –Precios de fábrica, y realización para pago de acreedores. – Carrera de San Jerónimo, número 21, cuarto principal. Novedad en paños, pantalones, chalecos y géneros pan abrigos de señoras. (22/1/1864)

A LAS SEÑORAS

Altas novedades en sedería, lanería, felpas, terciopelos, confecciones [...] (2/11/1887)

ARMONIFLAUTAS Y PIANOPHONES

NUEVOS INSTRUMENTOS PORTÁTILES DE SALÓN CON O SIN PEDAL,
ALMACEN ESPECIAL CALLE DEL PRINCIPE, 32, TIENDA. (12/1/1860)

En este deseo de diferenciación frente a posibles competidores, es habitual que aparezcan fórmulas que recurren a expresiones deícticas de manera insistente para incidir en la excepcionalidad del establecimiento, como puede verse en el siguiente anuncio de una casa de empeños:

(9)

Aquí se empeñan las alhajas por mucha más cantidad que en el Monte y casas de préstamos. –**Aquí** SE LACRAN y SELLAN LAS ESCUSAS, todas las alhajas y demás valores recibidos en garantías, si no han vencido [...]

AHORA Ó NUNCA

Aquí y solo aquí, se encuentran elegantes modelos en cadenas nuevas de oro de ley, [...] A MITAD DE PRECIO QUE LOS RELOJEROS. –**Aquí** sortijas, **aquí** medallones, **aquí**, en fin, toda clase de alhajas, con ricos brillantes [...] Cuanto senos compre lo volvemos à recibir con pequeño quebranto. ¿Hacen esto los joyeros? No. (20/5/1878)

El anuncio publicitario tiene que superar las dimensiones espaciales, temporales y materiales que tradicionalmente caracterizan un intercambio comunicativo cara a cara. En la publicidad actual se juega con relativa frecuencia con las realidades de los parámetros comunicativos para crear un clima de complicidad deíctica y de familiaridad comunicativa entre locutor y destinatario que recrea explícitamente una interacción dialogal. La del ejemplo anterior es una estrategia similar marcada no solo por la reiteración insistente del adverbio «aquí», sino también por la inserción de la expresión «ahora o nunca», de carácter incitativo, y por el deseo de hacer partícipe al receptor de lo que sucede en el espacio publicitario creando una estructura dialogal fingida («¿Hacen esto los joyeros? No»). No obstante, anuncios como este constituyen una excepcionalidad en el corpus analizado, en el que se atestigua un esquema compositivo más encorsetado, menos abierto, pues, a la creatividad individual.

Los sectores comerciales que se publicitan en *La Correspondencia* abarcan una amplia gama: preparados y productos farmacéuticos que se anuncian como remedios curativos o fortalecedores, productos de alimentación, bebidas, accesorios del hogar (alfombras, mantas, cortinas), relojes y joyas, textiles, amas de cría, pupilajes, préstamos, uniformes militares, enseñanza de idiomas o cursos de preparación para oposiciones. Importante presencia tienen, al igual que ocurría con los ejemplos del siglo XVIII, los anuncios de servicio doméstico:

(10)

Una señora viuda desea entrar de ama de gobierno, con un sacerdote ó caballero solo. En caso de necesidad, tiene su casa regularmente puesta. Darán razón calle de las Pozas, número 10 cuarto 3°. (12/1/1860)

AMA DE CRÍA EN LA CALLE DE la Montera, núm 38, principal interior, hay una jóven de diez y ocho años de edad, que desea una buena casa. (13/3/1862)

Se va dando cabida también a la publicidad de establecimientos que sirven comidas:

(11)

FONDA DE LA AMISTAD. Se sirven cubiertos de cuatro reales en adelante. Se advierte que hay otra fonda. (12/1/1860)

A las circunstancias pragmáticas de producción habría que añadir que estos anuncios se pagaban en función del número de palabras; de ahí que las relaciones entre los enunciados, configurados casi como telegramas, se deriven en algunos casos a partir de un proceso inferencial determinado por el orden secuencial en el que se distribuyen, sin que aparezcan conectores explícitos, como sucede a continuación con la relación causal del siguiente anuncio:

(12)

CALZADOS BARATISIMOS. ATOcha, 66. Se traspasa el local. (21/2/1884)

MAQUINA SINGER, NUEVA. Ocasión. Barata. Olivo, 22. (9/6/1882)

En estos anuncios comerciales se da a conocer un producto o servicio cuyo consumo origina un beneficio económico al anunciante y unas consecuencias positivas en el potencial consumidor. A diferencia de lo que ocurre con los anuncios de oferta-demanda de empleo y con los de extravíos o de caridad recogidos en el mismo corpus, estos anuncios reservan la primera posición para enunciados de reclamo que se aproximan a las técnicas actuales de persuasión publicitaria, con títulos llamativos, a veces sensacionalistas, que focalizan fundamentalmente el bajo precio del producto o la rapidez de un determinado servicio:

(13)

OTRA GANGA DE PAPEL Y SOBRES. (16/2/1865)

CASI DE BALDE. (16/2/1865)

MUCHO OJO. (23/2/1869)

BARATURA SIN IGUAL. (11/10/1888)

EN DOS MINUTOS sin cortar!

Extracción de callos, uñeros, etc., sin sangre ni dolor. Calle Mayor, número 13, cuarto segundo. (10/5/1864)

Estos reclamos de carácter sensacionalista no son, sin embargo, los recursos más habituales en el corpus analizado, en el que la primera posición oscila entre otros focos de atención; de esta manera, es habitual que aludan con frecuencia al receptor discursivo de la mercancía como mecanismo de identificación y acercamiento a un potencial consumidor. En el discurso esta imagen ocupa una posición privilegiada que se cuida especialmente, positivando al receptor como figura exigente:

(14)

PARA SEÑORES TRANQUILOS, sala grande exterior muy barata [...] (24/7/1873)

A LOS ELEGANTES

Trajes género inglés 20 por 100 de rebaja sobre los precios corrientes. (2/11/1887)

A LAS SEÑORAS

Altas novedades en sedería, lanería, felpas, terciopelos, confecciones [...] (2/11/1887)

A LOS PROPIETARIOS Y Arquitectos – urinarios para retretes de rincón à 20 rs. [...] (30/1/1881)

DUEÑAS.

MÉDICO-CIRUJANO DENTISTA.

Construye toda clase de piezas artificiales para la boca, por todos los sistemas conocidos, y practica todas las operaciones propias de la especialidad del dentista, á que hace años se halla dedicado. Calle de Carretas, número 7. Madrid. (13/3/1862)

DESCRIPCIÓN E INSTRUCCIÓN EN LA MACROESTRUCTURA DEL ANUNCIO IMPRESO DEL SIGLO XIX VS. XVIII

A diferencia de lo que ocurría en el corpus del siglo XVIII, en este que analizamos no se ha documentado, ni en anuncios comerciales ni tampoco en los que ofertan o demandan un empleo, la construcción con futuro de subjuntivo empleada para introducir la alusión del destinatario. Se trata de uno de los cambios más evidentes que se opera en este género, donde esta construcción era una rutina apelativa fijada, esto es, una tradición discursiva con variaciones por el uso como se constata en los siguientes ejemplos:

(15)

Quien quisiere ocupar à este sugeto, avisarà en la Librería de Gabriel Màs, que es encima de las Gradas de San Phelipe el Real, en la Torreci-lla que està frente del Correo. (*Diario Noticioso*, 23/2/1758)

En la calle de los Boteros, esquina de la Plaza Mayor, à quatro altos, vive un Maestro de Lengua Francesa, que la enseña en breve tiempo, bien, y por poco salario: se hace saber à **todos por si huviere algún sugeto**, que quiera, à poca costa de interés, y trabajo, lograr el conocimiento de una Lengua, que para la erudición, y comercio se considera como necesaria. (*Diario Noticioso*, 6/2/1758)

Si algún sugeto, llevado de su inclinación, **deseare** permutar algún empleo equivalente, [...] acudirà a D. Juan de Toledo [...] (*HUS*, 21/4/1758)

Los anuncios del siglo XVIII que ofertaban o demandaban puestos de trabajo recurrían también con relativa frecuencia al gerundio adjetival para describir sus cualidades y rasgos más sobresalientes:

(16)

Un Mayordomo para fuera de Sevilla se pretende sin ser casado, **sabiendo** escribir, y contar con inteligencia en manejos de una casa. (*HUS*, 16/6/1758)

Una señora circunstanciada, sola, busca para la direccion de su casa, una muger soltera, ò viuda, con las qualidades de edad 35. à 40 años, **sabiendo** coser, planchar, y dispuesta. (*HUS*, 1/8/1758)

Un mancebo agil en servir, sabiendo algo de cocina, buscan en la casa entre el Oficio de Escribano Publico, y la Possada de la Parra, **dandole** el salario corripndiente. (*HUS*, 6/10/1758)

Se busca un Joven de 17. à 18. años, **sabiendo** bien escribir, y contar, para cierta casa de modo. (*HUS*, 3/8/1759)

Al sitio de la Cesteria, [...]; está una Doncella **pretendiendo** su acomodo para cuerpo de casa; dice sabe algo coser, y bien planchar; es primorosa, bien vestida, y de padres conocidos: el que la necessite, ocurra. (*HUS*, 20/6/1758)

Juan del Serro (su edad 40. años) pretende acomodo para Mayordomo, ò Capataz de alguna Hacienda, ò otro ministerio; previene es bastante inteligente, no **ignorando** el saber escribir, y contar. (*HUS*, 30/6/1758)

Tradicionalmente, este empleo del gerundio ha provocado entre los gramáticos un claro rechazo. La prohibición parece que se inició con Vicente Salvá, quien en su *Gramática* de 1830 censura el ejemplo «Remito a Vd. cuatro cajas conteniendo mil fusiles» indicando que es galicismo dar al gerundio la fuerza del participio activo (Pountain 1998). La norma académica actual recomienda sustituir el gerundio en estos casos por una oración de relativo o un grupo preposicional. Cabe plantear la hipótesis de que se trate de un galicismo; no debemos olvidar el influjo de la prensa francesa en la española en lo que respecta a los temas, los formatos y los moldes textuales (Carmona 2019).¹¹ Por lo que respecta al s. XIX, no hemos documentado esta construcción del gerundio adjetival en este tipo de anuncios, que prefiere otras soluciones sintácticas:

(17)

SE DA RAZON DE UNA ASISTENTA: **sabe guisar y planchar**. Portales de Provincias, 3 [...] (6/10/1875)

Frente a lo que ocurría en el XVIII, la primera posición de los anuncios impresos comerciales del XIX no se reserva solo para el destinatario, el lugar (en la calle, en la esquina) o la acción que se acomete (vender, comprar, buscar), sino también para otros elementos especialmente relevantes, tales como lo anunciado (18), híbridos de destinatario + lo anunciado (19), establecimiento (20) o fechas significativas ligadas a compras (21). Este cambio discursivo en el género podría estar vinculado a cambios sociales de modernización marcados por una mayor competencia de mercado y a una concepción del periódico como soporte publicitario:

(18)

LOCAL PARA TALLER O ALMACEN. Se alquila uno de 3,000 piés en la calle de Hortaleza, núm. 128. El portero dará razon. (5/8/1863)

SOMBRERERIA. –SE VENDE EN SANTander una gran tienda de este ramo, con todos sus enseres y estanterías, cuyo dueño ha hecho una fortuna, por lo cual quiere retirarse. Está situada en la calle principal y más céntrica de la población. Para las condiciones y ajustes podrán dirigirse di-

11. Para poder determinar el posible influjo galicista dentro de la corriente de imitación de fórmulas periodísticas foráneas, será necesario compilar un corpus de anuncios impresos en francés de la misma época y establecer un contraste.

rectamente à su representante D.Erneste Lejeune, en la misma ciudad, calle de San Francisco, núm.5. Para el pago se acordarán grandes facilidades. (22/1/1864)

ARMONIFLAUTAS Y PIANOPHONES

NUEVOS INSTRUMENTOS PORTÁTILES DE SALÓN CON O SIN PEDAL,
ALMACEN ESPECIAL CALLE DEL PRINCIPE, 32, TIENDA

Sobre estos deliciosos instrumentos favoritos del CÉLEBRE ROSSINI y tan rápidamente propagados en toda Europa, un pianista cualquiera puede ejecutar con una hora de estudio toda música que conozca, de tres maneras diferentes. El Sr. Onfray las hará oír con ó sin acompañamiento de piano. Precios muy ventajosos, desde 25 á 42 duros. (12/1/1860)

BRAGUEROS A REGULADOR PARA la cura radical de las hernias – Diez medallas – L. Vojave-Biondetti. – Calle de las Infantas, 12, principal. (5/8/1863)

ARTÍCULOS DE VIAJE. –GRAN SURtido en la Estrella del Norte (almacén), Cármen, núm. 10. (10/5/1864)

MAQUINA SINGER, NUEVA. Ocasión. Barata. Olivo, 22. (9/6/1882)

(19)

GÉNEROS DE ALTA NOVEDAD PARA señoras y caballeros. –Precios de fábrica, y realización para pago de acreedores. – Carrera de San Jerónimo, número 21, cuarto principal. Novedad en paños, pantalones, chalecos y géneros pan abrigos de señoras. (22/1/1864)

PAPILLA PARA NIÑOS

Purgante el mas suave y agradable contra las indigestiones y lombrices en los niños de menos de cinco años. Frasco con su instrucción [...] (6/10/1875)

(20)

COLOMINA

Aconseja al público vea las clases y precios del calzado que espande [...] (6/10/1875)

GRAGEDA. Cromos novedad. Inmenso surtido. Horno de la Mata, núm. 3. [...] (24/7/1873)

SANTA HERMANDAD DEL REFUGIO. –Hallándose vacante la plaza de maestra de labores del colegio de niñas huérfanas de la Purísima Concepción, que administra esta Santa Hermandad, ha acordado la Junta directiva de la misma admitir memoriales para su provisión hasta el día 31 del presente. En su consecuencia las señoras que deseen obtener dicha plaza, pueden acudir á la secretaria de gobierno de la referida hermandad, sita en la Corredera baja de San Pablo, núm. 16, cuarto segundo, desde las diez de la mañana hasta las tres de la tarde, en los días no festivos, donde se las enterará de las obligaciones y emolumentos que á aquella están asignados, como asimismo, de las formalidades á que deberá sujetarse para que la Junta se asegure de su idoneidad y demás circunstancias que para el caso se requieren. Madrid, 19 de enero de 1864. – El secretario de gobierno, JOSÉ SÁNZ Y BABEA. (22/1/1864)

(21)

SAN JOSÉ

Regalos para este día. Las personas que tengan que hacer obsequios deben visitar esta casa (antes de comprar en ninguna otra) donde encontrarán una infinidad de objetos de fantasía y utilidad, a precios muy arreglados. [...] (19/3/1886)

Por su parte, en los anuncios de oferta-demanda de empleo, el foco de atención se reserva fundamentalmente para el tipo de oficio que se publicita:

(22)

MODISTA –SE NECESITAN BUE-nas oficiales. Darán razon, Mayor, 35 [...] (6/10/1875)

UNA DONCELLA DE 23 AÑOS de edad, desea colocarse como doncella ó para cuidar niños. **Dirigirse** a la calle de Segovia, 27. (24/7/1873)

UN LICENCIADO DE LA GUARDIA civil, soltero, de agilidad, carácter y muy buenos antecedentes, desea colocarse particularmente. **Dirigirse** en carta ó personal, de 10 à 12, [...] (21/2/1884)

IDIOMAS ALEMAN, INGLES, ITALIANO y francés. –Se enseñará à traducir, hablar y escribirlos gramatical y correctamente, pasando el profesor à domicilio por honorarios módicos, y *no adelantados*; y si á los QUINCE días de enseñanza algun alumno quiere retirarse de ella, no se le pedirá ni un

solo maravedí. **Dejar** las señas de las habitaciones, en la calle de Carretas, núm. 25, tienda de hules. (5/8/1863)

Encontramos más esporádicamente que esta posición se reserva para el lugar o para la expresión «Se da razón»:

(23)

EN CASA PARTICULAR SE necesitan dos ó tres caballeros. [...] (30/3/1876)

SE DA RAZON DE UNA ASISTenta: sabe guisar y planchar. Portales de Provincias, 3 [...] (6/10/1875)

Como lenguaje interesado que es, el discurso publicitario está regido por las leyes de la eficacia. Una de las vías para lograr la persuasión es la exaltación y ponderación de los productos. La intención de destacar las excelencias del producto lleva al empleo de procedimientos de realce, en ocasiones, hiperbólicos (metáforas, superlativos):

(24)

Tesoro del cutis, prodigio de blancura, manantial de encantos y reina de la moda es el agua cutánea LA FLOR DEL ALMENDRO. (25/7/1889)

AGUA DE COLONIA.

Ni de mejor aroma, ni de más virtudes medicinales, ni más barata, se conoce en ningún país del mundo. Es admirable para el pañuelo, el baño, mareo, heridas y contusiones [...] (24/7/1873)

FRÈRE, INVENTORES

[...]

NIGRITINE VEGETAL

Tintura para los Cabellos y la Barba

Esta tintura es, sin contestación, la mejor, la más eficaz y la sola inofensiva [...] (21/2/1885)

PAPILLA PARA NIÑOS

Purgante el mas suave y agradable contra las indigestiones y lombrices en los niños de menos de cinco años. Frasco con su instrucción [...] (6/10/1875)

En el discurso publicitario hay, pues, a partir de la época que se analiza en este trabajo, una alta presencia de adjetivos, fundamentalmente valorativos,

muchos de ellos de carácter elativo (presentan la cualidad en su grado máximo), que aparecen situados, dentro del sintagma nominal al que pertenecen, en posiciones de realce expresivo, es decir, antepuesto al sustantivo dentro del sintagma nominal; se trata de otra de las diferencias con respecto al siglo XVIII:

(25)

SE VENDE UN PRECIOSO LORito. Ballesta, 24. Pral. Dcha. (10/6/1874)

VENTA, TRASPASO O ARRIENDO DE una fábrica de paños. [...] Tiene dos buenos saltos [...] que mueven las máquinas de filatura inglesas y belga [...] (10/5/1864)

INTERESANTISIMO

Continúa la venta de los ricos pañuelos de felpa de lana de precio de 8 y 10 duros al baratísimo de 80 rs. cada uno, otros de fondo de tartan y de merino con cenefa de felpa al de 50, [...] (12/1/1860)

NUEVO ESPECTÁCULO. –La magnifica copia exacta de la catedral de Palermo en Italia, es de madera tallada del tamaño de 5 varas de largo. 3 de ancho 4 de alto: esta admirable obra es trabajo de 7 años con figuras de movimiento que admiran al espectador por su propiedad; se verá de seis á diez de la noche, calle de la Aduana, núm. 13, principal, entrada general un real. (7/2/1861)

SE ALQUILA Á DOSCIENTOS PASOS de la Puerta del Sol, un magnífico local interior de 888 piés, en 480 reales anuales. Darán razon. Arenal, núm. 12. (5/8/1863)

ALMACEN DE ALFOMBRAS

CALLE MAYOR, NUM.26.

La gran remesa de alfombras de fieltro, moqueta y terciopelo, que debió recibirse en octubre último, ha llegado por fin, y todas las clases se venderán á precios arregladísimos [...] (7/2/1861)

PIANOS magníficos, de la más afamada fábrica. Sin competencia ni en precios ni en calidad, [...] (17/5/1872).

CALZADO.

Grandes y variados surtidos en todas clases, precios reducidísimos. Calle de la Cruz, 40. (6/10/1875)

Cuando los adjetivos adoptan un carácter meramente descriptivo o relacional aparecen, como es de esperar, pospuestos al sustantivo:

(26)

ENCAJES ANTIGUOS Y Modernos, velos cuadrados y redondos, antolases y cenefas de blonda. [...] (30/3/1876)

PERDIDA

Se gratificará al que presente un perro cachorro, mastin, negro, tripa blanca, con collar: se perdió el día 28. (30/3/1876)

BÁLSAMO ANTI-REUMÁTICO IMPERIAL. Quita los dolores nerviosos y cura el reuma agudo ó crónico, sea articular o muscular. Botica de Puerta Cerrada, 11, Madrid. (11/4/1871)

El grado máximo de atribución de cualidad lo constituye el llamado superlativo absoluto, valor atributivo que se manifiesta con la forma *mu*y o con el morfema *-ísimo*. Ambas formas, la sintética (con el morfema *-ísimo*) y la analítica (con *mu*y), se utilizan con un valor similar en los anuncios analizados:

(27)

INTERESANTISIMO

Continúa la venta de los ricos pañuelos de felpa de lana de precio de 8 y 10 duros al baratísimo de 80 rs. cada uno, otros de fondo de tartan y de merino con cenefa de felpa al de 50, [...] (12/1/1860)

PUESTOS AVANZADOS DE CABALLERÍA LIGERA [...] Esta importantísima obra militar, declarada de gran utilidad para el arma de caballería por su director general [...], se halla de venta al precio de 30 rs. [...] (12/1/1860)

AVISO IMPORTANTISIMO – Monsieur Fourcade, de París, calle de *Sainte Croix de la Bretoniere*, dueño del privilegio en toda Europa de los paraguas reducidos americanos de bolsillo de J. Lefors, de Nueva-York, que ha llegado al gran hotel de París, de Madrid, no habiendo podido satisfacer todos los pedidos que se le han hecho, tiene el honor de prevenir al público que ha recibido un despacho anunciándole una segunda remesa de estos ingeniosos y elegantes paraguas que todos desean tener [...] (16/2/1865)

HERPES Y MAL DE ORINA. –EL depurativo vegetal anti-herpético de Ibarz, purifica en gran manera todo vicio de la sangre, y es un remedio eficazí-

simo para curar el humor herpético y las retenciones ó mal de orina. (11/4/1871)

MÁQUINAS DE COSER PROCEDENTES DE EMPEÑOS.

Las hay de varios sistemas a precios reducidísimos. (31/3/1880)

CALZADOS BARATISIMOS. ATOcha, 66. Se traspasa el local. (21/2/1884)

ALMONEDA de muebles de sala, comedor, i despacho, dormitorio, alfombras y gabinetes, como tambien gran cantidad de objetos l de arTe a precios baratísimos, á fin de realizarlo todo lo más pronto posible. (2/10/1890)

Como acabamos de ver, la exaltación de los bienes anunciados constituye una constante de la actividad publicitaria, cuyo papel es presentar los productos bajo su mejor aspecto; de ahí que en el discurso la adjetivación ocupe ese lugar fundamental para denotar las cualidades, propiedades y funciones. Esta necesidad discursiva, unida al carácter ponderativo que habitualmente caracteriza a la publicidad, va conformando unos moldes textuales con una alta presencia de adjetivos, fundamentalmente valorativos, muchos de ellos de carácter elativo.

El deseo de establecer los focos de interés en la publicidad comercial en el destinatario, lo anunciado, la fecha... hace con frecuencia desaparecer al emisor discursivo,¹² que, a diferencia de lo que ocurría con la figura del diarista en los anuncios impresos del siglo XVIII,¹³ queda oculto tras estructuras im-

12. Y es que en esta época comienza a profesionalizarse la actividad publicitaria, hecho constatable en la aparición de la primera agencia de publicidad española, la Sociedad General de Anuncios de España, creada en 1881. Su función era buscar a los anunciantes para los espacios publicitarios contratados previamente con los diferentes periódicos, entre los que se encontraba la cuarta plana de *La Correspondencia* por casi mil pesetas diarias (Eguizábal 1998, 445).

13. A diferencia de lo que ocurría en el siglo XVIII (Leal 2020), no aparece identificado con el diarista o editor que llegaba a evaluar el servicio o la mercancía. La información se transmitía fundamentalmente por escrito a través de textos denominados «esquela», «aviso», «noticia» o «esquela de aviso», tal y como evidencian los siguientes ejemplos: «En frente de la Escuela Pia de la calle Hortaleza, quarto principal, con una rexa, y un balcon, vive una persona de circunstancias, que necessita una Criada [...]; la que estuviere desacomodada, puede colocarse en esta casa; es de familia reducida, como lo dice la Esquela» (*Diario Noticioso*, 4/2/1758); «Una persona de prendas distinguidas, por su nacimiento, y Autor de dos libros, que ha dado al Público, hace saber à todos se halla dotado de una singular habilidad, y destreza para escribir Caracteres orientales, y todos los Alfabetos, y Letras antiguas de España: pero lo mas notable es, que dice en su aviso, escribe todos los dichos Caracteres, con tanta exactitud, y primor, que hace se equivoque la copia con el original» (*Diario Noticioso*, 3/2/1758); «Habiéndole faltado (ignorando el como) à cierta persona un Libro de Cifras de Vandola de cinco órdenes, [...] hace presente por su esquela de aviso la suplica para su devolución» (*HUS*, 4/7/1758).

personales gramaticales (28) (*se avisa, hay de venta*) o impersonales semánticas a través de una tercera persona del plural indefinida (29):

(28)

SE AVISA A LOS PLATEROS Y Casas de empeño, que si han llevado á vender ó empeñar, una cuchara de plata, con las iniciales C. S, que ha sido estrai-da á su dueño, se sirvan avisar en la portería de la casa calle de Vergara, núm. 10, donde darán razón de su dueño. (13/3/1862)

EN CASA DEL MAESTRO SASTRE SALTARELI, CALLE DE LA Montera, número 48, cuarto principal, hay de venta un uniforme chico de gentil-hombre. (5/8/1863)

ROBLE.

En la villa de Valdepeñas, calle del Infante, núm. 32, hay de venta una gran partida de duelas de roble superior de los Estados unidos del Norte da América, de ocho piés de largo, ocho pulgadas de ancho y cuatro de grueso. Se darán á precio arreglado. (16/2/1865)

(29)

PLANCHAN TODA CLASE DE ropa, camisas con brillo, á real, se plancha á domicilio [...] (3/5/1883)

VENDEN COCHES todas CLASES nuevos y usados. [...] (19/3/1886)

así como pasivas reflejas, preferentemente con sujeto pospuesto (30), aunque también se documentan antepuestos (31):

(30)

SE CEDE UNA TIENDA EN BUEN sitio con bastante habitacion y alquiler arreglado. Calle de Panaderos, núm. 5, horno de bollos, darán razón. (13/3/1862)

FONDA DE LA AMISTAD. Se sirven cubiertos de cuatro reales en adelante. Se advierte que hay otra fonda. (12/1/1860)

IMPORTANTE

Se ha recibido una gran partida de telas grises para entretiempro, las que á fin de facilitar su pronto despacho se arreglan al infimo precio de 4 rs. vara [...]: sin embargo de la gran subida de los algodones se dan las indianas claras y oscuras á 2rs [...] (13/3/1862)

CHOCOLATERÍA

En la calle de Hortaleza, número 17, se sirven chocolates de la compañía colonial, á diez cuartos con panecillo ó ensaimada, y á trece con tostada ó bizcochos. (12/1/1860)

REGALO. –SE regala un tintero ó se timbra el papel al que compre una caja de viaje, 100 cartas, 100 sobres engomados, lacres, tinta, lapiceros, plumas, porta idem, jabón, cola, obleas y polvos. Todo 10rs. [...] (5/8/1863)

SE VENDE UN MOVIMIENTO DE hierro con sus accesorios, útil para cualquier maquinaria. También se vende una mula que trabajaba en el mismo movimiento. (5/8/1863)

EN LA CALLE DE CARRETAS, NÚmero 22, tercero derecha, se admiten huéspedes á 8 rs., con principio. (5/8/1863)

REFORMA DEL SOMBRERO. En la calle de Toledo, núm. 55, se lavan [...] toda clase de sombreros de señora, caballeros y niños. (23/1/1868)

SE CEDE UNA HABITACION, no es casa de huéspedes. Cava de San Miguel, 6, pral. (30/1/1881)

SE CEDEN DOS GABINETES con alcoba, no es casa de huéspedes. Lobo núm. 12, portería darán razon. (30/1/1881)

[...] Se venden armaduras y se reforman toda clase de sombreros de paja y [...] (19/3/1886)

LOCAL PARA TALLER O ALMACEN. Se alquila uno de 3,000 piés en la calle de Hortaleza, núm. 128. El portero dará razon. (5/8/1863)

(31)

PUESTOS AVANZADOS DE CABALLERÍA LIGERA [...] Esta importantísima obra militar, declarada de gran utilidad para el arma de caballería por su director general [...], se halla de venta al precio de 30 rs. [...] (12/1/1860)

LOS VINOS DE VALDEPEÑAS, tintos y blancos del marques de Benemejís se venden [...] en la calle de Hortaleza. Núm. 19. Tanto la pipería como las botellas llevan su nombre. (16/2/1865)

HERPES.

Se curan con las píldoras de Larra. Caja, 16 rs. Botica de Escolar.
(30/3/1876)

HOTEL CON JARDIN, SE VENDE O ALQUILA [...] (2/11/1887)

COCHES

De todas clases se venden y cambian y se alquilan [...] (11/10/1888)

Identificados la mercancía o el servicio y los destinatarios, y una vez valorizado el producto, hay que incentivar al potencial consumidor.¹⁴ En el plano instruccional el acto directivo frecuentemente no se hace explícito en la publicidad de carácter más comercial, simplemente se da la localización espacial o se emplea la fórmula «darán razón»:

(32)

SE CEDE UNA TIENDA EN BUEN sitio con bastante habitacion y alquiler arreglado. Calle de Panaderos, núm. 5, horno de bollos, darán razón.
(13/3/1862)

EN DOS MINUTOS sin cortar!

Extracción de callos, uñeros, etc., sin sangre ni dolor. Calle Mayor, número 13, cuarto segundo. (10/5/1864)

En otras ocasiones, sí se explicita ese acto directivo y, como veremos, en la publicidad comercial adopta el subjuntivo propio del mandato deferencial:

(33)

A VESTIRSE BIEN Y BARATO **vayan à la gran sastreria** de ESCUDERO 18, plaza del Angel [...] (2/11/1887)

También es habitual el empleo de infinitivos imperativos, muchas veces con el enclítico *-se*, en fórmulas de sentido exhortativo. Estos usos (NGLE 42.3q) son

14. Bürki y Martínez (2022, 353) insisten en la importancia del acto directivo en el discurso publicitario: «El acto más inmediato que se impone el discurso publicitario es establecer contacto con posibles destinatarios y acceder así al mayor número de personas. Pero su función primordial es conativa o directiva y a esta función se subordinan todas las otras: la informativa (o referencial) y la poética. Estas características sociales y vinculadas a funciones concretas que desempeñan sus participantes (productor y destinatario) constituyen el marco discursivo que distingue esta práctica sociocultural de otras».

propios de la oralidad coloquial y se evitan en los registros formales. En la actualidad, los encontramos precisamente en textos de carácter informal del tipo: «preguntar en portería», «dar razón en portería», «dirigirse a calle...». Se trata de usos vinculados con la perífrasis *deber* + infinitivo, que en el contexto de anuncios por palabras omiten el verbo modal, si bien persiste el valor deóntico ‘deben dirigirse’, ‘deben pedir’:

(34)

ALMANAQUE ENCICLOPÉDICO Español. –Ya se halla concluido y puesto en venta al precio de 20 rs. en la administración de *La moda elegante*, calle de Jesús del Valle, núm. 6, bajo. **Darse prisa** á comprarlo, porque se están concluyendo, y algunos se privarán de tan preciosa publicación. (22/1/1864)

GARBANZOS DE GRAN TAMAÑO. Escogidos espesamente para sembrar. Se venden por sacos de 5 arrobas en Madrid, al precio de 35 rs. arroba. **Dirigirse** á D. José Batlle, cuesta de Santo Domingo, núm. 12, Madrid. (16/2/1865)

GAS MILLE. Depósito en el puente de Vallecas frente al parador. Encargado D. Eusebio [...] **dirigirse** también en Madrid á D. B. Fabre, costanilla de los Ángeles, núm. 1. (13/11/1867)

NO OLVIDARSE. [Sigan] la liquidación de géneros con las rebajas en la calle de Toledo, número 75 junto á la lotería. (17/5/1872)

A LOS IMPRESORES – ESTÁ EN venta una magnífica máquina inglesa tipográfica para imprimir dos colores a la vez, [...]. Para mas informe **dirigirse** a la calle de las Hileras, 14. (10/6/1874)

COMPRA DE TODA CLASE DE papel del Estado [...]. Remitiendo sellos de franqueo, **dirigirse** a la Agencia Cruz, 15, tienda. (6/10/1875)

Véase la grande exposición de retratos y reproducciones por un nuevo procedimiento, quedando igual que si fuera directo. **Fijarse** en la sección de retratos de niños hechos por el procedimiento instantáneo. (18/5/1877)

CASA DE FAMILIA, para extranjeros que deseen aprender el francés ó cursar cualquier asignatura en Francia. **Pedir** el prospecto al profesor Sr. Jalí, rué Judaïque, núm. 103, Burdeos. (2/10/1890)

Para configurar lingüísticamente el acto instruccional, encontramos también en los anuncios de oferta-demanda de trabajo el infinitivo con valor exhortativo, propio de textos poco formales:

(35)

UNA DONCELLA DE 23 AÑOS de edad, desea colocarse como doncella ó para cuidar niños. **Dirigirse** a la calle de Segovia, 27. (24/7/1873)

UN LICENCIADO DE LA GUARDIA civil, soltero, de agilidad, carácter y muy buenos antecedentes, desea colocarse particularmente. **Dirigirse** en carta ó personal, de 10 à 12 [...] (21/2/1884)

IDIOMAS ALEMAN, INGLES, ITALIANO y francés. –Se enseñará à traducir, hablar y escribirlos gramatical y correctamente, pasando el profesor à domicilio por honorarios módicos, y *no adelantados*; y si á los QUINCE días de enseñanza algun alumno quiere retirarse de ella, no se le pedirá ni un solo maravedí. **Dejar** las señas de las habitaciones, en la calle de Carretas, núm. 25, tienda de hules. (5/8/1863)

A diferencia del anuncio comercial y el de oferta-demanda de empleo, los anuncios de extravíos y los anuncios de caridad se configuran discursivamente con dos estructuras lingüísticas que los vinculan a la distancia comunicativa. Ambos tipos tienen un nexo común que justifica que sean abordados de manera conjunta: bien alguien ha hecho algo indebido (empeñar algo robado, robar algo, extraviar algo), por lo que se exhorta a que un sujeto indeterminado acometa alguna acción para devolverlo, con la consiguiente pérdida de prestigio y desgaste reputacional del potencial destinatario: presentarse en la portería, entregarla en la joyería, avisar en...; bien, en el caso de los anuncios de caridad, se está solicitando una ayuda que no implica ningún beneficio, más allá del carácter altruista, al potencial destinatario. Se trata, por tanto, de condiciones pragmáticas que obligan a atenuar las peticiones, de ahí que se empleen fórmulas propias de tipologías textuales de carácter más reverencial, como veremos a continuación:

(36)

DESEAN SABER PARADERO DE Justo García Aleza. Ballesta, 16, cuarto 3º. (21/2/1884)

MANUELA GUILLEN, CASADA, CON cuatro de familia, un esposo ciego y un niño de corta edad, que vive Callejon de las Minas, 5, patio, reducida al

más deplorable estado suplica á las buenas almas se dignen visitar dicha habitación y socorrerla, si es digna de ello, con lo que sea su voluntad. (10/5/1864)

En este sentido, se observa el empleo del futuro de subjuntivo para aludir a un potencial receptor, impreciso, poco definido, que se evita nombrar directamente, a diferencia de lo que sí ocurría en los anuncios de carácter comercial. Aparece, al igual que ocurría en el siglo XVIII,¹⁵ el futuro de subjuntivo, con una frecuencia muy esporádica. Cabe recordar que se considera que durante la segunda mitad del siglo XVIII el futuro de subjuntivo era un tiempo verbal en agonía:¹⁶

(37)

AL QUE ENTREGARE CALLE del Monte [...], 4, una escopeta marcada con 2 C. y núm. 1 en los cañones, dentro de una funda de cuero, y que se perdió ayer desde el tiro de pichon hasta dichas señas, se le dará una buena gratificación. (3/5/1883)

PÉRDIDA. —**LA PERSONA QUE hubiere encontrado** un alfiler antiguo con escudo de esmalte y corona condal, perdido en la Carrera de San Jerónimo la mañana del 30 de setiembre y lo presente al portero de la calle de las Rejas, número 2, recibirá una gratificación superior al valor intrínseco de dicha alhaja. (2/10/1890)

Lo más habitual son las oraciones de relativo con presente de subjuntivo y, más esporádicamente, con pretérito indefinido:

15. El día 30. de Enero del presente año se echò menos un Diamante [...]; quien lo huviere hallado, o tuviere noticia, acuda al P. Fr. Juan de Espino de el Orden de S. Juan de Dios (*HUS*, 2/5/1758).

16. La *NGL* (2009, 1812-13) indica que hasta entrado el siglo XX, los gramáticos siguieron recomendando su empleo para expresar lo contingente o lo conjetural, pero que paulatinamente se fue sustituyendo por el pretérito imperfecto de subjuntivo y el presente de indicativo, hasta el punto de que en la actualidad se trata de una forma en desuso en la lengua oral de todas las áreas lingüísticas, con la excepción de algunos núcleos rurales de las islas Canarias (España) y de algunos países del área caribeña. Por su parte, Herrero (2006, 942) afirma que el periodo en el que parece precipitarse el completo desuso de este tiempo verbal, al margen de su pervivencia como forma no productiva en algunas locuciones estereotipadas (sea lo que fuere), es la segunda mitad del siglo XVIII, indicando como causa del retroceso y de la desaparición la debilidad estructural: «En ninguno de los tipos de oraciones en los que podía aparecer era la forma única para indicar hipótesis o contingencia en el futuro, sino que en todos ellos contaba con la competencia del presente de subjuntivo, excepto en el caso de las condicionales con *si*, en las que la norma veda la aparición del presente de subjuntivo, y en las que alternaba con el presente de indicativo».

(38)

PERRO RATONERO, COLOR canela; llevaba collar azul. **El que le entregue** Greda, 7, 2°. Derecha será gratificado. (11/10/1888)

SE DARA UNA BUENA GRATIFICACION á **la persona que lleve** á la calle de los Reyes, 22, una perrita de lanas, banca, con la punta de las orejas canela, que se perdió ayer. (11/10/1888)

AYER SE HA EXTRAVIADO un perro [...] mezcla ingles, llamado Sol, blanco con manchas café. **Al que lo presente** en la portería de Atocha, 20 duplicado, gratificación. (3/5/1883)

SE SUPLICA A LA PERSONA **que haya encontrado** una cadena y medallón de oro y platino, que se ha perdido desde la calle de Tragineros á la del Carmen, pasando, por la Carrera y Puerta del Sol, se sirva entregarla en la joyería de Martínez, Carmen, 7, donde recompensarán con más de su valor, por ser recuerdo de la familia. (2/3/1876)

SE SUPLICA A LA PERSONA **que ayer tarde cogió** un gilguero en la acera frente al número 16 de la calle del Barquillo (?), se sirva presentarse en la portería de dicha casa y se le gratificará bien. (25/7/1889)

Aparece también en este tipo de anuncios de súplica el gerundio adjetival:

(39)

CARIDAD. UNA POBRE CON CUATRO hijos y su esposo **espirando** en el hospital, implora una limosna. Valverde 52 buardilla. El cura del hospital de incurables y alcalde informara. (17/5/1872)

PERRA **CRIANDO** Y DE COLOR canela se ha estraviado hace tres o cuatro días. Pez, 14, bajo, gratificarán á quien la presente. (21/2/1884)

Prueba del carácter más cercano a la distancia comunicativa de estos anuncios de extravíos o de caridad es el empleo de un uso particular del verbo *servir*, «se sirva(n)», ampliamente documentado en el diario analizado en las esquelas con el valor de ‘querer o tener a bien hacer alguna cosa’. En los casos analizados no aparece la preposición «de» delante del infinitivo, construcción ampliamente documentada en Fernández Alcaide (2024) para este mismo valor de petición atenuada. Suele usarse en frases imperativas, con tono muy cortés para materializar el acto directivo fuerte, que queda atenuado por la perífrasis con *servirse* + infinitivo, propia de contextos reverenciales de máximo respeto

y que está trasladada a otro contexto no reverencial ni cortés, arrastrando parte de dicho valor que modaliza y atenúa el carácter imperativo:

(40)

SE SUPLICA A LA PERSONA que haya encontrado una cadena y medallón de oro y platino, que se ha perdido desde la calle de Tragineros á la del Carmen, pasando, por la Carrera y Puerta del Sol, se sirva entregarla en la joyería de Martínez, Carmen, 7, donde recompensarán con más de su valor, por ser recuerdo de la familia. (2/3/1876)

SE SUPLICA A LA PERSONA que ayer tarde cogió un gilguero en la acera frente al número 16 de la calle del Barquillo (¿?), se sirva presentarse en la portería de dicha casa y se le gratificará bien. (25/7/1889)

SE AVISA A LOS PLATEROS Y Casas de empeño, que si han llevado á vender ó empeñar, una cuchara de plata, con las iniciales C. S, que ha sido estraida á su dueño, se sirvan avisar en la portería de la casa calle de Vergara, núm. 10, donde darán razón de su dueño. (13/3/1862)

CONCLUSIONES

El análisis revela que los anuncios comerciales, dotados de una alta complejidad enunciativa, se van configurando como fórmulas discursivas de estructura constante, en las que subyacen en el plano ilocutivo dos propósitos complementarios: uno informativo-descriptivo, verbalizado en actos constatativos, y otro argumentativo, que se manifiesta en actos de carácter incitativo. En esta línea observamos en el corpus acotado cómo se da una solución sintáctica, semántica y textual para sendas secuencias o zonas discursivas (la expositiva y la instruccional) diferente en función de la clase de anuncio. De esta manera, en la publicidad de carácter comercial se observa una mayor explotación de la posición inicial como foco de atención y una gama de recursos más amplia para la valoración del producto; la recurrencia a la adjetivación de carácter elativo y a los superlativos se concentra precisamente en esta tipología. Si bien es cierto que el contexto sociopragmático de la publicidad actual es diferente y ello repercute necesariamente en la conformación discursiva, sí puede afirmarse que se mantienen los mismos tópicos valorizadores de la argumentación publicitaria que se ven en los anuncios comerciales de telas, colonias, cremas, productos selectos, etc., y en el objetivo esquemático que persiguen unos y otra: hacer creer al destinatario que se sentirá mejor, (o especial, beneficiado,

etc.) al adquirir un determinado producto o al comprar en un establecimiento específico. En lo que se refiere a la secuencia instruccional, la explicitación del acto directivo se verbaliza, tanto en los anuncios comerciales como en los de oferta-demanda de empleo, mediante el infinitivo exhortativo, fórmula que en la actualidad se emplea para verbalizar advertencias, recomendaciones o avisos dirigidos a un interlocutor colectivo e indeterminado, especialmente en textos no formales. Los verbos que aparecen en los anuncios analizados implican una modificación de la conducta del receptor: *darse prisa*, *fijarse*, *no olvidarse*... Por su parte, en los anuncios de extravíos y pérdidas, observamos rasgos lingüísticos propios de contextos más formales, que responden mejor a los objetivos pragmáticos que se persiguen. Entre ellos, se encuentran el futuro de subjuntivo, el gerundio adjetival o el empleo de *se sirva* para atenuar el acto directivo cuando se solicita la devolución de un objeto perdido o una ayuda de caridad. Las dos primeras construcciones dan continuidad a la conformación discursiva detectada para la misma clase de anuncios en el siglo XVIII. De esta manera, el análisis pone de manifiesto que las zonas discursivas, en el sentido de Kabatek, son relevantes, así como la necesidad de dedicar más esfuerzos al estudio de la conformación histórica de géneros particulares, metodología muy explotada en Brasil, pero mucho menos en España (López Serena 2021a).

De todo lo anterior no creo que podamos colegir que está en construcción la lengua de la publicidad como lengua de especialidad; más bien podríamos concluir que se trata de un conjunto de textos que se originan en condiciones pragmático-discursivas muy restringidas, previamente analizadas, que van dotando al discurso paulatina y progresivamente de rutinas y estrategias que se hacen recurrentes. Consideramos que con esta forma de proceder en la que, partiendo de una misma tipología textual, se da cuenta de cómo cada época plantea una preferencia lingüística para las mismas necesidades pragmáticas o las mantiene, podremos tener una visión más completa de las opciones que se han ido manejando en el espacio variacional que ha constituido el entorno natural de los textos en cada momento histórico.

OBRAS CITADAS

Fuentes

[*Diario Noticioso*] *Diario Noticioso, Curioso-Erudito, y Comercial Público y Económico*, 1758-1781, Madrid: Biblioteca Nacional. (De enero a abril de 1758) (Hemeroteca Digital: <hemerotecadigital.bne.es> [Consulta: 2019]).

- [HUS] *Hebdomadario útil sevillano*, 1758-1762, Sevilla, Fondo Antiguo de la Universidad. (De enero a agosto de 1758) (Fondo Antiguo de la Universidad: <https://archive.org/details/bibliotecauniversitariadesevilla> [Consulta 2019]).
- [La Correspondencia] *La Correspondencia de España* (12/1/1860, 7/2/1861, 13/3/1862, 5/8/1863, 22/1/1864, 10/5/1864, 16/2/1865, 31/1/1866, 13/11/1867, 23/1/1868, 23/2/1869, 26/2/1870, 11/4/1871, 17/5/1872, 24/7/1873, 10/6/1874, 6/10/1875, 30/3/1876, 18/5/1877, 20/5/1878, 2/10/1879, 31/3/1880, 30/1/1881, 9/6/1882, 3/5/1883, 21/2/1884, 21/2/1885, 19/3/1886, 2/11/1887, 11/10/1888, 25/7/1889, 2/10/1890) (Hemeroteca Digital: <hemerotecadigital.bne.es> [Consulta: 2022]).

Estudios

- Bürki, Yvette. 2005. *La publicidad en escena: análisis pragmático-textual del discurso publicitario de revistas en español*. Zaragoza: Pórtico.
- Bürki, Yvette, y Susana Martínez Guillem. 2022. «El discurso publicitario». En *Estudios del discurso / The Routledge Handbook of Spanish Language and Discourse*, eds. Carmen López Ferrero, Isolda E. Carranza y Teun A. van Dijk, 352-66. New York: Routledge.
- Cano Aguilar, Rafael. 2008. «Los gramáticos españoles del Siglo de Oro, ¿tradición discursiva, lengua especial...?». En *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico: nuevas perspectivas desde las Tradiciones Discursivas*, coord. Johannes Kabatek, 89-108. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.
- Carmona Yanes, Elena. 2011. «Configuración de tipos textuales en los inicios de la prensa española: los anuncios». En *Id est, loquendi peritia: aportaciones a la lingüística diacrónica de los jóvenes investigadores de historiografía e historia de la lengua española*, coords. Elena Carmona y Santiago del Rey, 159-69. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Carmona Yanes, Elena. 2019. «Los textos periodísticos traducidos del francés (1830-1845): lengua y tradición». *Anuari de Filologia: estudis de lingüística* 9: 145-78. <https://raco.cat/index.php/AFEL/article/view/365181>.
- Eguizábal Maza, Raúl. 1998. *Historia de la publicidad*. Madrid: Eresma & Celeste.
- Eguizábal, Raúl. 2011. *Historia de la publicidad*. Madrid: Fragua.
- Escribano Hernández, Asunción. 2018. *La redacción publicitaria*. Madrid: Síntesis.

- Fernández Alcaide, Marta. 2024. «Las construcciones con servir: valores sintácticos en documentación americana (siglos XVII-XVIII)». En *Actas del XII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, eds. Alejandro Junquera Martínez, María Cristina Egido Fernández y José Ramón Morala Rodríguez, 177-88. León: Universidad de León.
- Fernández Pollatos, M.ª Dolores, y Emilio Feliu García. 2012. «Avisos, anuncios, reclamos y publicidad en España: siglos XVIII y XIX». *Ámbitos* 21: 315-32. <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2012.i21.16>.
- Ferraz Martínez, Antonio. 2004. *El lenguaje de la publicidad*. Madrid: Arco Libros.
- Gómez Torrego, Leonardo, y Sara Robles Ávila. 2014. *Transgresiones idiomáticas en el lenguaje de la publicidad*. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez Gamero, Emilio. 1925. *Mis primeros ochenta años*. Madrid: Aguilar.
- Gutiérrez Ordóñez, Salvador. 1997. *Comentario pragmático de textos publicitarios*. Madrid: Arco Libros.
- Herrero Ruiz de Loizaga, Francisco Javier. 2006. «Cronología y usos del futuro de subjuntivo». En *Actas del XXXV Simposio internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, ed. Milka Villayandre, 941-56. León: Universidad de León.
- Kabatek, Johannes. 2001. «¿Cómo investigar las tradiciones discursivas medievales?: el ejemplo de los textos jurídicos castellanos». En *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica*, eds. Daniel Jacob y Johannes Kabatek, 97-132. Frankfurt: Vervuert/Madrid: Iberoamericana.
- Kabatek, Johannes. 2005. «Tradiciones discursivas y cambio lingüístico». *Lexis* 29(2): 151-77.
- Kabatek, Johannes. 2007. «Las tradiciones discursivas entre conservación e innovación». *Rivista di Letterature Ispaniche* 10: 331-48.
- Kabatek, Johannes. 2018. *Lingüística coseriana, lingüística histórica, tradiciones discursivas*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Kabatek, Johannes, y Araceli López Serena. En prensa. «Sintaxis histórica del español y tradiciones discursivas». En *Sintaxis histórica de la lengua española*, 4, dir. Concepción Company. México: FCC.
- Koch, Peter, y Wulf Oesterreicher. (1990). 2007. *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, trad. Araceli López Serena. Madrid: Gredos.
- Leal Abad, Elena. 2020. «Configuración histórica del discurso publicitario como lengua de especialidad: recursos lingüísticos y enunciativos. El anuncio impreso a finales del siglo XVIII». *Estudios de lingüística del español* 42: 307-25.

- Leal Abad, Elena. 2021. «El andaluz en la publicidad: niveles de lengua y contenido del mensaje». *Pragmalingüística* 29: 227-44. <https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2021.i29.12>.
- Leal Abad, Elena. 2024. «La construcción discursiva del andaluz en el ámbito de la publicidad institucional: las campañas conmemorativas del 28 de febrero, día de Andalucía». *ELUA: Estudios de Lingüística Universidad de Alicante* 41: 21-42. <https://doi.org/10.14198/ELUA.24679>.
- López Serena, Araceli. 2021a. «Tradiciones discursivas, historia de la lengua española e historia del portugués brasileño: fundamentos teóricos, principios metodológicos y aproximaciones descriptivas». *Lexis* 45(2): 483-553. <https://doi.org/10.18800/lexis.202102.001>.
- López Serena, Araceli. 2021b. «La tradicionalidad discursiva como materia y las tradiciones discursivas como objeto de estudio». *Verba: anuario galego de filoloxía* [en línea] 48. <https://doi.org/10.15304/verba.48.6864>.
- NGLE = Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. 2009. *Nueva gramática de la lengua española*, 2 vols. Madrid: Espasa Libros.
- Oralia: análisis del discurso oral*. 2021. Vol. 24(2). <https://doi.org/10.25115/oralia.v24i2>.
- Pérez Ruiz, Miguel Ángel. 2001. *La publicidad en España: anunciantes, agencias y medios (1850-1950)*. Madrid: Fragua.
- Pountain, Christopher. 1998. «Gramática mítica del gerundio castellano». En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Aengus Ward, 284-92. Birmingham: Department of Hispanic Studies, University of Birmingham.
- Rey, Juan. 1999. *Palabras para vender; palabras para soñar: introducción a la redacción publicitaria*. Barcelona: Paidós.
- Rey, Juan. 2010. «Evolución de la redacción publicitaria en el siglo XX: estudio sobre la longitud de la frase y la extensión del cuerpo de texto en la publicidad en castellano». *Trípodos* 27: 141-58.
- Robles Ávila, Sara. 2004. «La recreación de lo coloquial en el español de la publicidad». *Analecta Malacitana: revista de la sección de filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 27(2): 541-86.
- Robles Ávila, Sara. 2006. «El discurso en la publicidad infantil: análisis textual de los anuncios para niños». *Español actual: revista de español vivo* 85: 111-36.
- Robles Ávila, Sara. 2017. *Niños y niñas en la publicidad infantil: estudio lingüístico diferenciado*. Madrid: Arco Libros.

- Robles Ávila, Sara, y M.^a Victoria Romero, coords. 2010. *Publicidad y lengua española*. Sevilla: Comunicación Social.
- Sánchez Guzmán, José Ramón. 1989. *Breve historia de la publicidad*. Madrid: Editorial Ciencia.
- Van Dijk, Teun A. 1983. *La ciencia del texto*, trad. Sibila Hunzinger. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Van Dijk, Teun A. 1990. *La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información*, trad. Guillermo Gal. Barcelona: Paidós Comunicación.

Los préstamos de ida y vuelta en español

The Reborrowings in Spanish Language

PIOTR SORBET

Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad Marie Curie-Skłodowska
Plaza Marii Curie-Skłodowskiej, 4a. Lublin, 20-031. Polonia
piotr.sorbet@mail.umcs.pl
<https://orcid.org/0000-0002-1250-763x>

RECIBIDO: 19 DE ENERO DE 2023
ACEPTADO: 12 DE DICIEMBRE DE 2023

Resumen: Existen numerosos tipos de préstamos léxicos. Entre ellos, los que, en el marco hispánico, han recibido relativa poca atención por parte de los lingüistas son los llamados *préstamos de ida y vuelta*. Por ello, en esta investigación, en la primera etapa presentamos una clasificación general de los préstamos léxicos. En la segunda etapa, exponemos, por un lado, las características generales de los préstamos de ida y vuelta, y, por otro lado, algunas cuestiones relativas a la historia de las investigaciones acerca de este tipo de préstamos lingüísticos. Realizadas estas aclaraciones, pasamos a la exposición de los datos que hemos extraído de diversas fuentes lexicográficas. Estas integran, por una parte, diversos diccionarios etimológicos del español y de otros idiomas, y, por otra, los diccionarios generales que completan las informaciones extraídas de los diccionarios etimológicos. Las unidades léxicas sometidas al análisis las hemos dividido en dos secciones básicas. Por una parte, nos ocupamos de las voces que tienen su origen en la lengua española y son tomadas por otros idiomas (árabe, francés, inglés, entre otros) para que estos las devuelvan, posteriormente, a la lengua de partida, y, por otra parte, analizamos los vocablos que llegan al español de otros idiomas, pero que luego regresan a los idiomas de origen. A raíz de esta investigación hemos comprobado que el número de préstamos de ida y vuelta del español no es escaso y que estos constituyen un grupo heterogéneo.

Palabras clave: Préstamos léxicos. Préstamos de ida y vuelta. Hispanismos. Galicismos. Anglicismos.

Abstract: There are numerous types of lexical borrowings. Among them, those that, in the Hispanic context, have received relatively little attention from linguists are the so-called *reborrowings*. For this reason, in this research, in the first stage we present a general classification of lexical borrowings. In the second stage, we expose, on the one hand, the general characteristics of reborrowings, and, on the other hand, some questions related to the history of research on this type of linguistic loanwords. Once these clarifications have been made, we turn to the exposition of the data that we have extracted from various lexicographical sources. These integrate, on the one hand, various etymological dictionaries of Spanish and other languages, and, on the other, the general dictionaries that complete the information extracted from the etymological dictionaries. We have divided the lexical units submitted to the analysis into two basic sections. On the one hand, we deal with the words that have their origin in the Spanish language and are borrowed by other languages (Arabic, French, English, among others) so that they can later be returned to the source language, and, on the other hand, we analyze the words that arrive in Spanish from another languages but then these words return to the languages of origin. As a result of this investigation, we have verified that the number of reborrowings in Spanish is not scarce and that they constitute a heterogeneous group.

Keywords: Lexical Borrowings. Reverse Borrowing. Hispanisms. Gallicisms. Anglicisms.

En el presente estudio deseamos ocuparnos de un tipo de préstamos léxicos que, como vamos a ver más adelante, no se ha descrito detalladamente en el mundo hispánico. Por esta razón, en lo sucesivo vamos a dividir nuestro trabajo en los siguientes apartados. Primero, vamos a presentar la clasificación general de los préstamos léxicos cuyas pautas vamos a seguir en el apartado analítico de esta contribución. Además, la exposición de esta clasificación nos permitirá discernir las diferencias entre los préstamos de ida y vuelta y los otros tipos de préstamos léxicos.

1. CLASIFICACIÓN DE LOS PRÉSTAMOS LÉXICOS

Existen varias clasificaciones de los préstamos lingüísticos de las que se infieren numerosos tipos de préstamos léxicos. Estos son hipónimos del préstamo lingüístico que se identifica, según la perspectiva adoptada, como «un elemento» (Deroy 1956, 2; Polański 1999, s.v. *zapożyczenie językowe*), «un proceso» (Rey-Debove 1973, 109-10) o «una representación de un modelo foráneo» (Haugen 1950, 212). Notemos que, a veces, se llega a identificar el préstamo lingüístico con el préstamo léxico, lo que se debe, sin duda, a que lo que se toma prestado con más frecuencia son los vocablos. Los préstamos que abarcan las unidades léxicas pueden concernir, por un lado, al significante y al significado (1), y, por otro lado, solamente al significado (= préstamo semántico) (2):

- (1) esp. *crep* ‘tortita muy fina de harina, leche y huevos, que suele servirse enrollada y con un relleno dulce o salado’ < fr. *crêpe* ‘id.’. (DLE, s.v. *crep*)
- (2) esp. *remarcar* ‘destacar, resaltar’ < fr. *remarquer* ‘id.’. (Martínez Fernández 1998, 79)

Unos casos particulares de los préstamos léxicos los constituyen los llamados *calcos (estructurales)*. Estos consisten en que la lengua prestataria, sirviéndose de sus elementos, acoge una estructura foránea para crear una nueva unidad léxica (Deroy 1956, 215-34; Gómez Capuz 1998, 55-70; Polański 1999, s.v. *kalka językowa*):

- (3) ing. *football* (*foot* ‘pie’ + *ball* ‘balón’) > esp. *balompié*
- (4) ing. *skyscraper* (*sky* ‘cielo’ + *to scrape* ‘rascar, arrugar’) > esp. *rascacielos*
- (5) ing. *hot dog* (*hot* ‘caliente’ + *dog* ‘perro’) > esp. *perr(it)o caliente*

Como podemos observar, el resultado de un calco estructural siempre tiene un carácter polimorfemático (véase Álvarez de Miranda 2004, 1042).

Ahora bien, los calcos no deben ser confundidos con las creaciones inducidas. Estas se sitúan, como sabemos, en el campo intermedio entre los préstamos y las creaciones internas. Los elementos (morfemas) constitutivos de estas acuñaciones no son préstamos, pero su uso conjunto se debe a la existencia de un patrón foráneo, por ejemplo, esp. *civilizar* viene de *civil* + *-izar*, sobre el modelo fr. *civiliser* (Álvarez de Miranda 2004, 1040-41).

En otro orden de cosas, los préstamos léxicos pueden ser directos o indirectos. La diferencia entre ellos consiste en que en los segundos actúa una lengua intermediaria. Así, los sustantivos españoles *cóndor*, *llama* (*Lama glama*), *pampa*, *vicuña* son quechuismos directos, ya que han llegado al español directamente del quechua, en cambio, en francés, *condor*, *lama*, *pampa*, *vigogne* son quechuismos indirectos y, simultáneamente, hispanismos directos. En efecto, el francés ha tomado prestados estos vocablos del español y no del quechua (Sorbet 2010, 185). A su vez, recordemos que el árabe ha sido para el español un transmisor importante de vocablos de diversos orígenes, por ejemplo, del griego (*arroz*, *azufaina*), del persa (*jazmín*, *naranja*), del sánscrito (*ajedrez*, *alcanfor*) y otros más (Corriente xix-xx; Lapesa 2005, 133).

Por otra parte, fijémonos en que durante el proceso de tomar prestado un vocablo, en ciertas ocasiones, estamos ante una desvinculación del significado de su significante. En estas situaciones el significante queda reanalizado y la nueva palabra de la lengua prestataria no equivale morfológicamente a una voz simple de la lengua prestamista. El préstamo léxico es, en estos casos, el resultado de una lexicalización de una unidad más compleja. Estamos, entonces, ante un *préstamo lexicalizante* (Sorbet 2014; 2016). La lexicalización puede afectar, en este contexto, a las secuencias de: artículo + sustantivo (5), posesivo + sustantivo (6), adjetivo + sustantivo (7), frase entera (8) y muchas otras más.

(6) port. *leste*¹ ‘este, oriente’ < fr. *l’est*. (DEPort, s.vv. *este*, *leste*)

(7) esp. *milord*, fr. *milord* < ing. *my lord* ‘mi señor’. (DLE, s.v. *milord*; DEHLF, s.v. *milord*)

(8) lunf. *¡sandié!* ‘¡Santo Dios!’ < fr. *Saint Dieu!*. (DELOC, s.v. *sandié*)

1. La forma *leste* (*el + este* o *al + este*) también se registra en español (DEL, s.v. *leste*; DUE, s.v. *leste*), al menos a partir de finales del siglo XV (DCECH, s.v. *este*).

- (9) pol. *wihajster*² ‘truco’ < al. *Wie heisst er?* ‘¿Cómo se llama?’ (Sorbet 2014, 232)

En lo tocante al funcionamiento de los préstamos, es importante tener presente que estos, una vez integrados en el sistema lingüístico de la lengua receptora, a veces, pueden convertirse en la base léxica para la creación de otros vocablos:

- (10) fr. *chantage* > esp. *chantaje* + *-ear* → *chantajear*

- (11) fr. *champagne* > esp. *champaña* + *-ería* → *champañería*

Subrayemos que las palabras *chantajear* y *champañería* no deben ser tratadas como préstamos sino como formas híbridas, esto es, vocablos creados de elementos provenientes de dos idiomas diferentes. En efecto, en las dos palabras citadas arriba la raíz léxica es de origen francés, mientras que los sufijos son españoles.

Sea lo que fuere, es interesante recordar, como ya lo han notado numerosos investigadores (Haugen 1950, 211-12; Deroy 1956, 18; Tagliavini 1993, 366-67; Gómez Capuz 1998, 26-29), que el término *préstamo*, aunque está muy arraigado en la tradición lingüística, no parece del todo afortunado. En efecto, este vocablo implica que lo que se ha tomado se ha de devolver posteriormente y, como sabemos, en los contactos interlingüísticos normalmente no es así. Notemos, sin embargo, que los *préstamos de ida y vuelta*, como vamos a ver más adelante, parecen ser los únicos que se devuelven *sensu stricto*. En efecto, se refieren a los préstamos que van de la lengua prestamista (L1) a la lengua prestataria (L2) para que luego esta segunda lengua los devuelva a la lengua de origen, a saber: L1 > L2 > L1.

2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS PRÉSTAMOS DE IDA Y VUELTA

La existencia de los *préstamos de ida y vuelta –représtamos* (Márquez Rojas 2004, 73), *palabras de ida y vuelta* (Lorenzo 1995, 168), *dobletes de ida y vuelta* (Stala 2012, 24) o *vocablos retrotraducidos* (Rom, s.v. *rastacuero*)– ha sido indicada en numerosos trabajos. En los estudios existentes en otros idiomas estas unidades reciben diferentes denominaciones tales como: fr. *emprunts aller-retour* (Deroy 1956, 18-20; Walter 2001, 280), *réemprunts* (Tournier 1998, 11-12), it. *prestiti*

2. En pol. *wihajster* denota un objeto cuyo nombre se desconoce (véase fr. *truc*, *machin*).

di ritorno (Gusmani 1987, 96), *cavalli di ritorno*, al. *Rückwanderer* o *Rückentlehnung* (Tagliavini 1993, 366-67), ing. *reverse borrowing*, *reborrowing*,³ *back-borrowing* (Witczak 2021, 210), *return form* (Corriente, s.v. *chaleco*), pol. *zapożyczenia zwrotne* (Rządkiwicz 2008, 52), *zapożyczenia powrotne* (Witczak 2021, 210), jap. 再借用, etc. Observemos que la frecuente falta de unanimidad terminológica relacionada con este tipo de préstamos es muy llamativa. Esto se debe a que las unidades que constituyen el objeto de esta contribución no suelen describirse detalladamente. Una excepción lo constituyen los estudios que se centran en los préstamos léxicos entre el francés y el inglés (Herráez Pindado 2009).⁴ Además, en las diferentes investigaciones los préstamos de ida y vuelta son ilustrados con ejemplos franco-ingleses. Este estado de la cuestión se debe a las relaciones establecidas a lo largo de los siglos entre estos dos idiomas. En efecto, un número importante de antiguos vocablos franceses fueron exportados al inglés como una de las consecuencias de la conquista normanda de Inglaterra (s. XI) y siglos más tarde estos vocablos, con acepciones y formas discrepantes, han vuelto al francés como anglicismos (Walter 1997, 218-20; 2001, 280; Oury 2017, 175-77). A modo de ejemplo indiquemos los siguientes casos:

- (12) fr. *gay* ‘homosexual’ < ing. *gay* ‘id.’ < fr. a. *gai* ‘contento, feliz’. (ODEE, s.v. *gay*; Re₂₀₀₁; Oury 2017, 176)
- (13) fr. *tennis* ‘tenis’ < ing. *tennis* ‘id.’ < fr. a. *tenetz* ‘forma imperativa del verbo *tenir*, pronunciada en el juego de palma’. (ODEE, s.v. *tennis*; Re₂₀₀₁; Gómez Capuz 1998, 89)
- (14) fr. *test* ‘prueba’ < ing. *test* ‘id.’ < fr. a. *test* ‘vasija de barro para probar la existencia de oro en el lecho de un río’. (Re₂₀₀₁; Gómez Capuz 1998, 89; Oury 2017, 176)

En cuanto a los préstamos de ida y vuelta en el marco hispánico, debemos notar que no han sido, al parecer, el objeto de estudios pormenorizados. En efecto, sus descripciones suelen limitarse a una mención escueta o a una enumeración de los mismos ejemplos que abarcan, con frecuencia, las relaciones franco-inglesas (véase *supra*).

3. Maticemos que el término *reborrowing* se emplea, a veces, para designar los casos cuando se toma prestado un vocablo en dos épocas diferentes, v.gr.: *sombrero* > ing. id. ‘a parasol’, 1598 y ‘a broad-brimmed hat’, 1770 (Algeo 1996, 15).

4. En los últimos años se ve un creciente interés por parte de los lingüistas (por ejemplo, Lakhdhar 2008) por los *préstamos de ida vuelta* entre el francés y árabe.

Aunque los préstamos de ida y vuelta han recibido poca atención por parte de los lingüistas, estos han llegado a formular ciertas características relativas a estos vocablos que resumimos a continuación:

- a) los préstamos de ida y vuelta se dan en situaciones prolongadas e intensas de contacto entre dos lenguas (Gómez Capuz 1998, 88);
- b) los dos procesos de tomar prestados los vocablos (la ida y la vuelta) ocurren en épocas diferentes, es decir, el hecho de *devolver* o *restituir* una palabra se hace tras un largo periodo (Gómez Capuz 1998, 88; Tournier 1998, 11);
- c) los hablantes de la L1 toman prestado el vocablo previamente exportado a la L2 cuando este queda irreconocible para ellos (Rządkiwicz 2008, 54; Witczak 2021, 212);
- d) cuando los préstamos vuelven de la L2 a la L1 suelen tener una forma discrepante, un significado distinto que, a menudo, tiene un carácter restrictivo (Gómez Capuz 1998, 89; Rządkiwicz 2008, 54; Witczak 2021, 212).

Pese a lo afirmado arriba, los préstamos de ida y vuelta también se dan entre idiomas muy distantes geográfica, tipológica y genéticamente. Precisemos, a modo de ejemplo, que el sustantivo ing. *animation*, proveniente del lat. *animationem*, fue adoptado por el jap. アニメーション (*animēshon*) en el que experimentó el acortamiento dando origen a la forma アニメ (*anime*) (Irwin 2011, 133). Este con el significado de ‘película de animación japonesa’ volvió al ing. *anime* a finales del s. XX (ODEE).

Señalemos que los préstamos de ida y vuelta, a veces, se entrecruzan con el fenómeno de la *revivificación* (al. *Wiederbelebung*, fr. *renouveau de formes anciennes*). Esta implica, como observan Humbley (1974, 64) y Gómez Capuz (1998, 86-88), la reintroducción de formas arcaicas de un idioma provocada por la influencia de otra lengua.⁵ Así, en fr. *créatif*, existente en el fr. cl. y que cayó en desuso hacia el s. XVII, volvió a usarse hacia 1960 a causa del influjo ing. norteamericano (Schmitt 1980, 80-94; Re₂₀₀₁). El sustantivo del gr. a. πιστάκιου ‘*pistacho*’ cayó en desuso pero pasó al tur. *fistik* ‘id.’ y este volvió al gr. mod. en la forma φιστίκι ‘id.’ (Rządkiwicz 2008, 54).

5. Ciertos autores no hacen la distinción entre los *préstamos de ida y vuelta* y la *revivificación* incluyendo este segundo fenómeno en el primero (Rządkiwicz 2008, 55).

Por otra parte, creemos que pueden resultar polémicos los casos cuando la lengua prestamista deja de existir, pero da origen a otros idiomas que acogen nuevamente el vocablo exportado anteriormente por la lengua que ha desaparecido. A modo de ejemplo en esp. *alcázar* ‘recinto fortificado’, ‘castillo’, ‘palacio’, en el castellano medieval *alcácer* (véase port. *alcácer* ~ *alcáçar*, cat. *alcàsser*), procede del ár. and. *al-qaṣr* ‘fortaleza’, ‘palacio’ (DEPort, s.vv. *alcáçar*; *alcácer*; DECat, s.v. *alcàsser*; DCECH, s.v. *alcázar*). Este se remonta, pasando por el griego y el arameo, al b. lat. *castra* de la misma familia léxica que lat. *castrum* > esp. *castro* ‘castillo fortificado’ (DCECH, s.v. *alcázar*; Corriente, s.v. *alcácer*). En las lenguas germánicas: ing. *guerrilla*, al. *Guerilla* ~ *Guerrilla* ‘partida de gente no organizada en ejército, que hace la guerra hostilizando al enemigo con sorpresas, asechanzas’ proceden del esp. *guerrilla* ‘id.’. Como sabemos, este sustantivo es un diminutivo de la palabra *guerra* + suf. *-illa*, que se ha lexicalizado. La voz *guerra* ‘lucha con armas entre dos o más países’ es de origen germánico **werra* ‘discordia, pelea’ y suplantó en casi todas las lenguas románicas (cat., esp., it., port. *guerra*, fr. *guerre*) el nombre lat. *bellum*, que designaba en lat. el mismo concepto⁶ (BDELC, s.v. *guerra*; NDEH, s.v. *guerre*; DEFr, s.v. *guerre*; DEPort, s.v. *guerra*; DECat, s.v. *guerra*). Así, lat. *castra* no ha podido volver sino que ha llegado al español del árabe con la forma *alcázar*. Del mismo modo **werra* no ha regresado sino que su derivado *guerrilla*, creado en español, ha sido acogido por las lenguas germánicas. Insistimos, entonces, en que para nosotros –aunque algunos autores han afirmado lo contrario– lat. *castra* > ár. *al-qaṣr* > esp. *alcázar* y germ. **werra* > esp. *guerra* + *-illa* > al. *Guerilla* ~ *Guerrilla* no son préstamos de ida y vuelta propiamente dichos.

3. LOS PRÉSTAMOS DE IDA Y VUELTA EN ESPAÑOL

En lo sucesivo vamos a presentar los préstamos de ida y vuelta de dos tipos. En primer lugar, vamos a ocuparnos de los casos en los que la lengua española es el idioma prestamista de una unidad léxica y luego se convierte en el idioma prestatario. En segundo lugar, vamos a exponer los casos de los préstamos que consisten en que el español es primero el idioma prestatario y luego pasa a ser el idioma prestamista. Deseamos matizar que vamos a incluir en los dos grupos también aquellos préstamos en los cuales intervengan lenguas intermedias. Las voces que vamos a estudiar, vamos a listarlas por orden alfabético. En

6. En ciertos idiomas el sustantivo latino fue reemplazado por el eslavismo *razboi* (rum).

los análisis vamos a empezar por la forma que se registra en la última lengua prestataria. Así, en la sección 3.1 comenzaremos por las formas españolas, en cambio, en la sección 3.2 empezaremos por las formas que se dan en otros idiomas. Posteriormente, intentaremos remontar a la lengua prestamista para poder llegar al final a la lengua de partida. Los datos que vamos a presentar los hemos ido recogiendo de diversos diccionarios. Entre ellos destacan los siguientes diccionarios etimológicos: *Diccionari etimològic* (DECat), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (DCECH), *Diccionario de galicismos prosódicos y morfológicos* (DGPM), *Diccionario etimológico de palabras del Perú* (DEPPE), *Diccionario etimológico del lunfardo* (DELOC), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (BDELC), *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (DEPort), *Dictionary of Arabic and Allied Loanwords: Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects* (Corriente), *Dictionnaire étymologique du français* (DEFr) y *Dictionnaire historique de la langue française* (DHLEF), *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française* (DEHLEF), *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique* (NDEH). Además de las obras que hemos enumerado arriba, hemos consultado también: *Diccionario argentino* (Garz), *Diccionario de americanismos* (DA), *Diccionario de chilenismos y de otras locuciones viciosas* (Rom), *Diccionario de la lengua española* (DLE), *Diccionario de uso del español* (DUE), *Diccionario de uso del español de América y España* (DUEAE), *Diccionario del español en Panamá* (DPA), *Le Nouveau Petit Robert* (Re₂₀₀₁), *The Oxford Dictionary of English Etymology* (ODEE) y *Trésor de la langue française* (TLFi). Estos nos han servido, ante todo, para completar o confirmar ciertas informaciones que nos han aportado los diccionarios etimológicos o cuando estos últimos nos arrojaban datos contradictorios. Las listas que vamos a exponer no son exhaustivas sino ilustrativas y constituyen, por tanto, el punto de partida para investigaciones de mayor alcance.

3.1 *Español como lengua prestamista*⁷

3.1.1 El sustantivo *albatros* m., s. XIX (port. *albatroz*) es un anglicismo que designa al ‘ave marina de gran tamaño, muy buena voladora, de plumaje blanco y alas muy largas y estrechas, que vive principalmente en los océanos Índico

7. En esta sección vamos a utilizar las siguientes siglas y abreviaturas: al. – alemán, ár. – árabe, ár. hisp. – árabe hispánico, b. lat. – bajo latín, cat. – catalán, Ch – Chile, cl. – clásico, Co – Colombia, esp. – español, esp. a. – español antiguo, fr. – francés, fr. a. – francés antiguo, fr. m. – francés medieval, franc. – fránico, germ. – germánico, gr. a. – griego antiguo, gr. mod. – griego moderno, ing. – inglés, jap. – japonés, lat. – latín, lunf. – lunfardo, mozár. – mozárabe, Ni – Nicaragua, Pa – Panamá, pol. – polaco, port. – portugués, PR – Puerto Rico, tur. – turco.

y Pacífico’, *Diomedeidae exulans* (DLE, s.v. *albatros*; DUE, s.v. *albatros*; Corriente). Su étimo es el nombre ing. *albatross* ‘id.’ (1769), antes *albitross* (1681) y es un vocablo que vendría del esp. *alcatraz*⁸ (BDELC, s.v. *alcatraz*; ODEE, s.v. *albatross*). El cambio de la forma del vocablo (esp. *alcatraz* > ing. *albatross*) se explica por la atracción de *alca-*, por *alba-* por influencia del lat. *albus* ‘blanco’, ya que *alcatraz* designaba un ‘ave marina pelecaniforme, propia de mares templados, de color predominantemente blanco cuando es adulta, pico largo y alas apuntadas y de extremos negros’, *Morus bassanus* (DCECH, s.v. *alcatraz*). El sustantivo *alcatraz*, s. XIV, es en español, probablemente, de origen ár. hisp. **al-gaṭṭâs* que designaba una ‘especie de águila marina’ (BDELC; DECat, s.v. *albatros*; DEFf, s.v. *albatros*; DCECH, s.v. *alcatraz*), ‘especie de pelicano’ (TLFi, s.v. *albatros*; ODEE, s.v. *albatross*; DEPort, s.v. *albatroz*) o simplemente el ‘sommorgujo’ (DCECH, s.v. *alcatraz*; Corriente, s.vv. *alcatràs*, *alcatraz*). Por tanto, los dos sustantivos españoles, esto es, *alcatraz* (*Morus bassanus*) y *albatros* (*Diomedeidae*) designan, hoy en día, dos especies de aves diferentes pero se remontan al mismo étimo.

3.1.2 En esp. *almorta* f., siendo el ingrediente principal de las gachas manchegas, designa, por una parte, cierta ‘planta anual de la familia de las papilionáceas’ (lat. *lathyrus sativus*), y, por otra, la ‘semilla de dicha planta, que se emplea como pienso’ (DLE, s.v. *almorta*; DUE, s.v. *almorta*). Es un sustantivo registrado a partir del s. XVIII y proviene del mozár. *almorta* ‘id.’ (DLE, s.v. *almorta*; DCECH, s.v. *almorta*). Por tanto, estamos ante un préstamo lexicalizante constituido del artículo y del sustantivo *morta*. Este, a su vez, tiene su origen en esp. *muerta* que designaba las semillas redondeadas de *lathyrus sativus* con depresiones que le daban semejanza a una muela extraída, es decir, *muela muerta* (DCECH, s.v. *almorta*; DLE, s.v. *muela*). Asimismo, observemos que en esp. *almorta* se conoce también, entre otros, como *tito*, *guija* y *muela*.⁹ Esta última hace, desde luego, otra alusión a la forma de la semilla.

3.1.3 En español *apache* designa ‘un pueblo indio nómada de las llanuras de Nuevo México, caracterizado por su gran belicosidad’ (DCECH, s.v. *apache*;

8. Algunos autores ponen en duda el origen hispánico de *albatross* en inglés evocando también un posible étimo portugués (ODEE, s.v. *albatross*; Re₂₀₀₁, s.v. *albastros*; DEPort, s.v. *albattroz*).

9. Para dar constancia de la existencia de la variabilidad terminológica de *lathyrus sativus* es posible consultar el *Atlas Lingüístico y etnográfico de Castilla-La Mancha*, accesible a través de la página web: https://alecman.web.uah.es/mapas/226_almorta.GIF (fecha de consulta: 10.11.2023).

DUE, s.v. *apache*; DLE, s.v. *apache*). Su origen queda por establecer (ODEE, s.v. *apache*; TLFi, s.v. *apache*; Re₂₀₀₁, s.v. *apache*). Este vocablo fue tomado por el francés, en el que se documenta desde el año 1751 (Re₂₀₀₁, s.v. *apache*). Sin embargo, a principios del s. XX los periodistas parisienses emplearon jocosamente este etnónimo, en alusión a la ferocidad de esta tribu, para denominar a ‘los malhechores de París’ o a ‘los bandidos parisienses y de otras grandes ciudades’ (DCECH, s.v. *apache*; TLFi, s.v. *apache*; DELOC, s.v. *apache*). El sustantivo se propagó con esta nueva acepción en numerosos idiomas, entre otros, en español en el que tomó el significado de ‘bandido, ladrón de grandes poblaciones’ (DLE, s.v. *apache*).¹⁰ De ahí que, en el caso de *apache*, en esta acepción sea un préstamo de ida y vuelta de carácter semántico.

3.1.4 El vocablo *arrastacuero* ‘persona despreciable’, propiamente, ‘el que se arrastra desnudo’ es un sustantivo compuesto del verbo *arrastrar* y el sustantivo *cuero* ‘piel de los animales’ (< lat. *corĭum* ‘id.’) (DCECH, s.v. *rastro*). A su vez, el verbo *arrastrar*, inicialmente, *rastrar*, es un derivado de *rastró* del lat. *rastrum* ‘rastrillo de labrador’ (DLE, s.vv. *arrastrar*, *rastrar*; DUE, s.vv. *arrastrar*, *rastrar*). Este era un derivado deverbale de *radĕre* ‘raer’ > esp. *raer* (DCECH, s.vv. *raer*, *rastro*; DLE, s.v. *raer*; DUE, s.v. *raer*; DEFR, s.v. *raser*). La voz *arrastacuero* en Argentina designaba, inicialmente, ‘al individuo advenedizo y de poco capital en el comercio de cueros, que entre ellos se hace tan en grande’ (Rom, s.v. *arrastacuero*). El vocablo (*ar*)*rastacuero* fue tomado por el francés dando origen a *rastacouère* ~ *rastaquère* cuya evolución semántica fue la siguiente: ‘extranjero, gastador y rumboso’ > ‘persona que usa un lujo desmedido cuyas riquezas no se sabe de dónde provienen’ > ‘persona despreciable que gasta y viste pomposamente, pero con mal gusto, para atraer la atención’ (TLFi, s.v. *rastacouère*; Re₂₀₀₁, s.v. *rastacouère*). En francés se documenta a partir del año 1880, en el que se registra igualmente el acortamiento argótico *rasta* (1886) de igual significado (TLFi, s.v. *rasta*; Re₂₀₀₁, s.v. *rasta*). El valor despectivo de *rastacouère* ~ *rastaquère*, *rasta* ‘enriquecido, rico ostento’ se debe seguramente a que a finales del s. XIX numerosos sudamericanos de elegancia chillona, que residían en París, conseguían su fortuna comerciando con los cueros y pieles (TLFi, s.v. *rastacouère*). El vocablo *rastacuero* volvió al español (< fr. *rastacouère* ~ *rastaquère*) con el nuevo sentido a través del español hispanoamericano. Así, en 1910 se recogen en Argentina las formas: *ras-*

10. Observemos que en lunf. *apache* significa igualmente ‘explotador de mujeres’ (DELOC).

tacuer, *rastacuere*, *rastacuero* que dieron también origen al derivado denominial *rastaquerismo* ‘calidad de rastacuero’ (Garz, s.v. *rastaquerismo*). Hoy en día, *rastacuero* ‘ricachón inculto, ostentoso y grosero’ lo registran los diccionarios generales del español (DLE, s.v. *rastacuero*; DUE, s.v. *rastacuero*; DUEAE, s.v. *rastacuero*) y *rastacuerismo* sigue siendo catalogado como un americanismo (DA, s.v. *rastaquerismo*; DEPpe, s.v. *rastaquerismo*). El sustantivo *arrastacuero* no se documenta en el DUE, mientras que en el DUEAE y el DLE lo caracterizan como cubanismo y venezolanismo. Por consiguiente, el galicismo *rastacuero*, en una gran parte del mundo hispánico, ha ocupado el lugar de su étimo español, esto es, *arrastacuero*.

3.1.5 La voz *barbacoa*, ‘nombre de armazones y andamios destinados a usos varios’ y luego ‘parrilla para asar al aire libre carne o pescado’, está documentada en español ya en el año 1518 (DCECH, s.v. *barbacoa*). Este sustantivo provendría del taíno *barbacoa* o de algún idioma, probablemente del *arawak*, del istmo de Panamá u otras zonas de la Tierra Firme de las costas del Caribe (ODEE, s.v. *barbecue*; DLE, s.v. *barbacoa*; DUE, s.v. *barbacoa*; DCECH, s.v. *barbacoa*; DUEAE, s.v. *barbacoa*). Sea lo que fuere, dicho sustantivo pasó al ing. en el que *barbecue* ‘framework for grilling meat, fish, etc.’ fue registrado en el siglo XVII (ODEE, s.v. *barbecue*). Esta palabra volvió al español con la forma *barbecue* y se cataloga en diversos diccionarios hispanoamericanos que le confieren a este vocablo diferentes acepciones: [Co], [Ch] ‘conjunto de alimentos preparados en una barbacoa’, [Ch], [Pa], [Pr] ‘barbacoa’, [Co] ‘condimento a base de tomate y especias usado para carnes, papas y otros alimentos’, [Pr] ‘barbacoa, fiesta o reunión donde se asa al aire libre’ (DA, s.v. *barbacoa*). Además, en Panamá se cataloga igualmente la forma *barbiquiú* (DPa, s.v. *barbiquiú*), cuya ortografía es una adaptación del sustantivo inglés.

3.1.6 En esp. *charnego* ‘se aplica despectivamente, en Cataluña, a los inmigrantes de regiones de habla no catalana’ (DLE, s.v. *charnego*; DUE, s.v. *charnego*). La palabra proviene del cat. *xarnego* ‘id.’ (DLE, s.v. *charnego*; DECat, s.v. *xarnego*). Este vocablo se registra en cat. a partir del s. XV y tiene su origen, a su vez, en el adj. esp. *lucharniego* ‘el adiestrado para cazar de noche’ (véase *perro lucharniego*) (DECat, s.v. *xarnego*). Su forma es el resultado del reanálisis y la resegmentación del étimo español. En efecto, la parte inicial del vocablo fue interpretada como un artículo definido, a saber: esp. *lucharniego* > cat. (*lu*)*charnego*. Por su parte, la forma *lucharniego* es el resultado de la disimilación de las

consonantes nasales¹¹ del vocablo *nocharniego* ~ *nocherniego* ‘que sale de noche’ derivado de **nochorniego* acuñado de **nochorno* (< lat. *nocturnus* ‘nocturno’) y el suf. *-iego* ‘sufijo con el que se forman adjetivos de calidad, de pertenencia, y, raramente, de naturaleza, derivados de nombres’ (DCECH, s.v. *noche*; DUE, s.v. *-ego*; DLE, s.v. *lucharniego*).

3.1.7 Hoy en día, en esp. *jade* m., por un lado, designa ‘la piedra de color blanquecino o verdoso con manchas rojas o moradas’, y, por otro lado, se aplica ‘al color verde semejante al del jade’ (DLE, s.v. *jade*; DUE, s.v. *jade*). El sustantivo llegó al esp. del fr. *jade* m. ‘id.’ (DCECH, s.v. *jade*; DLE, s.v. *jade*; DUE, s.v. *jade*). En fr. se atestiguó, inicialmente, la forma *éjade* f., s. XVII, que evolucionó, posteriormente, a *jade* m. ~ *jadde* m. (TLFi, s.v. *jade*; DHLF; DEF; NDEH, s.v. *jade*).¹² A su vez *éjade* es un préstamo del esp. (*piedra de la*) *ijada* f. porque los conquistadores de América emplearon esta piedra preciosa, esto es, el *jade*, como remedio para aquella parte del cuerpo (*ijada*), es decir, por sus supuestos efectos medicinales contra el cólico nefrítico (DLE, s.v. *jade*; DCECH, s.v. *jade*; TLFi, s.v. *jade*). La forma francesa contemporánea ha experimentado, entonces, una aféresis que es el resultado de un reanálisis y una resegmentación de la manera siguiente: esp. *piedra de la ijada* > fr. *l’(i)jade* > *l’éjade* > fr. *(le) jade*. Los sonidos iniciales fueron, por tanto, interpretados como el artículo definido.

3.1.8 Como es comúnmente sabido, el municipio de Jerez de la Frontera –y otras localidades gaditanas¹³ es famoso por la producción del vino blanco *jerez*, llamado en el pasado (*Vino de*) *xeres (de la Frontera)* (DUE, s.v. *sherry*). Este tipo de vino gozó de una gran popularidad, entre otros, en Inglaterra, lo que permitió que su nombre (*xeres*) pasara al inglés (ODEE, s.v. *sherry*). La adaptación a la lengua inglesa merece dos comentarios. En primer lugar, la consonante inicial fricativa postalveolar sorda [ʃ] fue transcrita en ing. por el dígrafo <sh>. En segundo lugar, llama la atención el hecho de que la consonante sibilante final *-s* fuera interpretada como el morfema de número. El reanálisis, entonces, llevó a la creación de la forma desprovista de esta consonante dan-

11. En español la disimilación de las nasales es relativamente frecuente, v.gr.: lat. *homine*, *legumine*, *nominare* > esp. *hombre*, *legumbre*, *nombrar* (Sorbet 2018, 76).

12. El género femenino de *éjade* (véase *supra*) se debe, seguramente, a su étimo español (véase *ijada* f., *piedra* f.).

13. Naturalmente, en realidad se trata de una zona más amplia en la que se produce este tipo de vino.

do origen a *sherry*. Este tipo de vino ganó una gran popularidad, lo que permitió que su nombre se internacionalizara y pasara a diversos idiomas: cat. *xerès ~ xerés*; fr. *xérès ~ jerez*, al. *Sherry*, pol. *sherry*, jap. シェリー and muchos otros más, volviendo igualmente al español con la forma *sherry* (TLFi, s.v. *sherry*; Re₂₀₀₁, s.v. *sherry*; DEPort, s.v. *xerez*; DECat, s.v. *xerès*; DUE, s.v. *sherry*).

3.1.9 El sustantivo lat. *lacartus* (variante de *lacertus*) evolucionó en español a *lagarto* (DLE, s.v. *lagarto*; DUE, s.v. *lagarto*). Este fue tomado prestado por el inglés junto con el artículo definido, esto es, *el lagarto* lexicalizando la forma *alligator* ‘caimán’¹⁴ (DCECH, s.v. *lagarto*; ODEE, s.v. *alligator*). Este volvió al español dando origen a *aligátor*. Notemos que este sustantivo no llegó al español del inglés sino, probablemente, por medio del francés, ya que en inglés el nombre de este animal se acentúa sobre la primera sílaba, lo que habría dado en español **áligator*. La forma española *aligátor* vendría, entonces, del francés *alligator* documentado ya en 1663 (DGPM, s.v. *aligátor*).

3.1.10 En esp. *mustang* designa a un ‘caballo salvaje de pequeño tamaño que habita en las praderas de Estados Unidos’. El vocablo en cuestión procede del ing. *mustang* ‘id.’, en el que se documenta ya en 1803 (ODEE, s.v. *mustang*). A su vez, *mustang* llegó al ing. desde el esp. mexicano *mestengo* (esp. a. *mestenco*) ‘animal perdido’ que está relacionado morfológica y semánticamente con *mesteño ~ mostrenco* que se aplican a ‘los animales que no tienen propietarios conocidos’ o ‘los animales salvajes’ (DCECH, s.v. *mostrenco*). Las cuatro formas, es decir, *mestenco ~ mestengo ~ mesteño y mostrenco*,¹⁵ se remontan al sustantivo *mesta* que designa a la ‘junta de pastores y dueños de ganado’ y al ‘conjunto de reses de varios dueños o sin dueño conocido’ y procede de lat. (*animalia*) *mixta* ‘(animales) mezclados’ (BDELC, s.v. *mustang*; DCECH, s.v. *mostrenco*).

3.1.11 En esp. el vocablo *potpurri ~ popurrí* m. tiene dos acepciones básicas: ‘mezcolanza’ y ‘obra musical o literaria compuesta de piezas diversas’ (DCECH, s.v. *pudding*; DLE, s.v. *popurrí*; DUE, s.vv. *potpurri, popurrí*). Es un galicismo léxico

14. Un caso muy parecido en el marco de los contactos hispano-ingleses lo constituye el nombre de color ing. *orange*. Este tiene su origen en *naranja* resegmentado a *norange* en *an orange* (el fonema /n/ fue interpretado como parte del artículo indeterminado) (Martín Vegas 2005, 271-72).

15. El vocablo *mostrenco* es una alteración de *mestrenco* que debe su forma a la «influencia de *mostar*, por la obligación que tenía el que encontraba una res sin dueño de darlo a conocer» (DUE).

que proviene del fr. *pot-pourri* m., antes también *pot-pourry*, que designó inicialmente el ‘plato de carnes mezcladas con verduras’, ‘guisado’ y luego ‘una mezclanza’, y, por extensión, en el s. XVII, una ‘composición musical formada de fragmentos o temas de obras diversas’ (TLFi, s.v. *pot-pourri*; DHLF, s.v. *pot*; DCECH, s.v. *puerir*). Es un sustantivo compuesto de *pot* ‘olla’ y *pourri* ‘podrido’. En fr. es una traducción, esto es, un calco estructural del esp. *olla podrida* f. (TLFi, s.v. *pot-pourri*; DHLF; Re₂₀₀₁; DCECH, s.v. *puerir*; Lázaro Carreter 1997, 92), lo que demuestra la gran fama de este plato español ‘especie de potaje con carne y tocino compuesto de varios elementos diversos’ en Europa, inclusive en Francia (Sáez Rivera 2008, 285). Esta unidad, documentada ya en el s. XVI, está compuesta del sustantivo *olla* (< lat. *olla*) y el participio pasado *podrida* del verbo *podrir* ~ *puerir* (< lat. *pūtrere* ‘id.’). En esp. *olla podrida* designa el ‘cocido en el que, además de las cosas ordinarias, se pone jamón, gallina y otras cosas especialmente sabrosas’ (DUE, s.v. *olla*). El participio pasado *podrida* designaría, entonces, por comparación a una maduración excesiva, algo ‘muy lleno rebosante’ (DCECH, s.v. *puerir*). En resumen, en francés *pot-pourri* es un calco (hispanismo) estructural, en cambio, en español *potpurri* ~ *popurri* es un préstamo (galicismo) léxico.

3.1.12 El sustantivo esp. *rodeo* ‘redil para el ganado en la feria o mercado’ y ‘reunión de ganado mayor para reconocerlo’ pertenece a la misma familia léxica que *rodear* ‘hacer girar, dar vuelta a’ (DCECH, s.v. *rueda*; DLE, s.v. *rodear*; DUE, s.v. *rodeo*). Ambos vocablos se remontan al lat. *rōta* ‘rueda’ (DCECH, s.v. *rueda*; DUE, s.vv. *rueda*, *rodeo*). El nombre *rodeo* fue tomado prestado por el ing. en el que *rodeo* tomó el sentido, primero, de ‘reunión del ganado mayor para recontarlo’ (1834), y posteriormente, de ‘espectáculo en el que se montan caballos o toros’ (1914) (ODEE, s.v. *rodeo*). En el siglo XX el sustantivo inglés volvió al español con la nueva acepción anglosajona. Dado que las dos acepciones, esto es, la originaria y la que se debe a la influencia inglesa, guardan una estrecha relación semántica, creemos que aquí el préstamo de ida y vuelta se presenta bajo la forma de un anglicismo semántico.

3.1.13 El verbo *tronar* ‘producirse truenos’, del lat. *tonāre* ‘id.’, es la base del derivado nominal *tronada* ‘tormenta de truenos’ (DCECH, s.v. *tronar*; DLE, s.v. *tronar*). Este fue tomado por el inglés en el que el vocablo se registró, primitivamente, como *ternado*, s. XVI (ODEE, s.v. *tornado*), y posteriormente, experimentó una inversión de sonidos *tro...* → *tor...* dio origen a *tornado*, s. XVII. Esta inversión se debe, sin duda, a la influencia de los verbos: esp. *tornar* ‘girar’ e

ing. *to turn* ‘id.’. En inglés *tornado* designó, primero, ‘la tormenta’, y luego pasó a significar ‘huracán’ (DCECH, s.v. *tronar*). La palabra *tornado* regresó del ing. al español con el significado de ‘viento muy impetuoso y temible a modo de torbellino’ (DLE, s.v. *tornado*; DUE, s.v. *tornado*).

3.2 *Español como lengua prestataria*

3.2.1 En el argot estadounidense *caballo* ~ *kabayo* es un hispanismo léxico empleado en la acepción del argotismo español *caballo* ‘heroína’ (DLE, s.v. *caballo*; DUE, s.v. *caballo*). En español parece ser un calco semántico de la palabra *horse*, que, además de designar al *caballo*, *Equus caballus*, tiene la acepción de ‘alcaloide de la morfina, empleado como estupefaciente’, es decir, *heroína* (Murray 1996, 106, 112).

3.2.2 En fr. *gala* m. es un sustantivo que designa, hoy en día, ‘una gran fiesta, generalmente de carácter oficial’ y, por analogía, ‘una comida suntuosa’ (DHLEF, s.v. *gala*; TLFi, s.v. *gala*). Las dos acepciones derivan del significado con el que llegó del esp. al fr. en el s. XVII cuando se aplicaba a la ‘vestimenta rica y elegante’ (DHLEF, s.v. *gala*; TLFi, s.v. *gala*; DEFR, s.v. *gala*). La palabra proviene de la palabra esp. *gala* f. ‘id.’, que, a su vez, es un galicismo tomado del fr. *gale* m. ~ *galle* m. ‘placer, diversión’ de origen franc. **wala* ‘bien’ (véase ing. *well* ‘id.’, al. *wohl* ‘id.’) (DHLEF; DEFR, s.v. *galant*). Notemos que en esp. se suplió la vocal final *-e* por *-a*, lo que provocó el cambio de género del étimo francés, esto es, fr. m. *gale* ~ m. *galle* > es. f. *gala*. Sin embargo, este vocablo volviendo al fr. recobró el género gramatical del étimo inicial, esto es: fr. m. *gale* ~ *galle* > es. f. *gala* > fr. m. *gala*, lo que se debe, sin duda, a que en fr. no es raro que los sustantivos terminados en *-a* sean de género masculino, por ejemplo: *agenda* m. ‘id.’, *alpaca* m. ‘id.’, *chinchilla* m. ‘id.’, *manga* m. ‘id.’ y otros más.

3.2.3 En fr. *garrot* m. ~ *garrote* f. en el sentido de ‘instrumento de tortura o procedimiento de ejecución a un condenado comprimiéndole la garganta con una soga retorcida con un palo, con un aro metálico u oprimiéndole la nuca con un tornillo’ (véase fr. *condamné au garrot* ‘condenado al garrote’) es un hispanismo documentado desde el s. XVII (TLFi, s.v. *garrot*; DEHLF, s.v. *garrot*). En español, a su vez, además de esta acepción, el *garrote* m. ~ designa el ‘palo grueso y fuerte que puede manejarse a modo de bastón’ (DCECH, s.v. *garrote*; DUE, s.v. *garrote*). Este vocablo tendría su origen en el fr. a. *garrot* m. ‘palo cor-

to de madera que pasa por la soga para apretarla retorciéndola' (DCECH, s.v. *garrote*; Re₂₀₀₁, s.v. *garrot*). Hoy en día, en fr., *garrote* y *garrot* en la primera acepción que hemos indicado arriba, constituyen un doblete lexemático y son hispanismos semánticos.

3.2.4 En fr. *paella* ~ *paëlla* f., antes tb. *paelia*, 'arroz a la valenciana', se documenta desde el s. XX (TLFi, s.v. *paella*). Esta palabra proviene del esp. *paella* 'id.' (TLFi, s.v. *paella*; Re₂₀₀₁, s.v. *paella*). Expliquemos que las vacilaciones ortográficas en francés se deben a que este desconoce, hoy en día, la consonante aproximante lateral palatal sonora del étimo español, lo que provoca también que haya varias posibles pronunciaciones de esta voz, a saber: [paela] ~ [paelja] ~ [paeja] (TLFi, s.v. *paella*; Re₂₀₀₁, s.v. *paella*). El sustantivo *paella* f., s. XX, a su vez, es un vocablo que llegó al español, pasando por el catalán y valenciano, desde el fr. a. *paele* (h. *poëlle*) y tiene su origen en lat. *patëlla* 'especie de fuente o plato grande de metal' (DCECH, s.v. *paila*; DECat, s.v. *paella*; TLFi, s.v. *poële*; DEHLF, s.v. *poële*; DEFr, s.v. *poële*). Este étimo latino también dio origen en español, por un lado, a *padilla* 'sartén pequeña' (hoy en desuso) y, por otro lado, a *paila* 'vasija grande de metal de fondo redondeado y de pared muy baja' (DCECH, s.v. *paila*; DLE, s.vv. *padilla*, *paila*; DUE, s.vv. *padilla*, *paila*). De ahí que en español haya un triplete¹⁶ y en francés un doblete que se remontan al étimo latino *patëlla*, a saber: esp. *padilla* (< lat. *patëlla*), *paella* (< val., cat. id.) y *paila* (< fr. a. *paele*), fr. *poële* (< lat. *patëlla*) y *paella* ~ *paëlla* (< esp. *paella*).

CONCLUSIONES

En este estudio nos hemos ocupado de los préstamos de ida y vuelta de dos tipos. En primer lugar, hemos destacado aquellos casos en los cuales el español inicialmente era el idioma modelo para luego convertirse en el idioma receptor (3.1). En segundo lugar, hemos distinguido aquellos casos en los cuales el español, al principio, era el idioma prestatario y después se transformó en el idioma prestamista (3.2). Debemos reconocer que la selección de las voces ha sido arbitraria. Sin embargo, estamos convencidos de que es suficiente para poner de manifiesto, por un lado, la complejidad del tema, y, por otro lado, la necesidad de despertar el interés por este tipo de préstamos por parte de los investigadores.

16. Los tripletes se conocen también como *dobletes múltiples* (Stala 2012, 78-80).

Ahora bien, a raíz de los ejemplos que hemos expuesto en los apartados 3.1 y 3.2 es posible presentar las siguientes conclusiones.

En primer lugar, pese a que seguramente no hemos descrito todos los préstamos de ida y vuelta del español, aparentemente, el primero de los dos grupos que hemos indicado arriba (3.1) es más numeroso que el otro (3.2).

En segundo lugar, las lenguas más importantes con las que el español intercambia los préstamos de ida y vuelta son, por orden alfabético: el árabe, el francés y el inglés. Los préstamos de ida y vuelta se dan, entonces, entre los idiomas que están estrechamente emparentados (el francés y el español), pero también entre las lenguas que no pertenecen a la misma familia lingüística (el español y el árabe).

En tercer lugar, los préstamos de ida y vuelta surgen tanto de una manera directa (véase *olla podrida*, *garrote*) como de una manera indirecta (véase *el lagarto* y *aligátor*).

En cuarto lugar, las palabras vuelven a la lengua modelo porque se vuelven irreconocibles para sus hablantes. Esto a menudo se debe a que sus formas sufren algún tipo de reanálisis y resegmentación fónica. Esta puede consistir en separar un supuesto artículo o la aglutinación del artículo al sustantivo que solía preceder. A modo de ejemplo recordemos los vocablos que hemos estudiado en la parte analítica de nuestro estudio: esp. *pedra de la ijada* > fr. *l'(i)jade* > *l'éjade* > fr. *(le) jade* > esp. *jade*, esp. *lucharniego* > cat. *(lu)charniego* > *xarnego* > esp. *charnego*, esp. *el lagarto* > ing. *alligator* > fr. id. > esp. *aligátor*, esp. *muerta* > mozár. *almorta* > esp. *almorta*.

En quinto lugar, puesto que el español nunca ha establecido relaciones con otros idiomas que se puedan comparar con aquellas que existen entre el francés y el inglés, los préstamos de ida y vuelta son menos abundantes en español que en esos dos idiomas. A pesar de ello, son más numerosos de lo que puede parecer a primera vista.

En sexto lugar, los préstamos de ida y vuelta contribuyen a la aparición de diversos dobles (esp. *albatros*, *alcatraz*) y tripletes (esp. *paella*, *padilla*, *paila*).

En séptimo lugar, entre las voces que hemos examinado hay préstamos que consisten en tomar prestada la forma (*rodeo*), el significado (*garrote*), la estructura (*olla podrida*) o la lexicalización de alguna unidad más compleja (*la ijada*).

Finalmente, creemos que es oportuno subrayar que en este estudio no nos hemos ocupado de aquellas unidades que han vuelto a la lengua de origen con algún afijo. Nos referimos a los llamados *préstamos de ida y vuelta híbrida-*

dos. Podemos ilustrarlos con el siguiente ejemplo. En fr. *rancho* m. ‘vivienda rústica’, 1868, procede del esp. *rancho* m. ‘id.’ que designaba inicialmente ‘cualquier lugar donde se acomodaban temporalmente personas, principalmente soldados, que vivían fuera del poblado’ (DCECH, s.v. *rancho*; TLFi, s.v. *rancho*). Este nombre deriva del verbo *rancharse* ‘alojarse’, hoy empleado en Pa y Ni, término soldadesco, que proviene del verbo *arrancharse* tomado indirectamente, a través del provenzal, del fr. *se ranger* ‘instalarse en un lugar’ y ‘arreglarse’ siendo este un derivado del fr. *rang* ‘hilera’ (BDELC, s.v. *rancho*; DCECH, s.v. *rancho*; DA, s.v. *rancharse*; DLE, s.v. *rancho*; DUE, s.v. *rancho*; DEFr, s.v. *rang*).

OBRAS CITADAS

Fuentes

- BDELC = Joan Corominas. 1987. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Corriente = Federico Corriente. 2008. *Dictionary of Arabic and Allied Loanwords: Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects*. Leiden/Boston: Brill.
- DA = Asociación de Academias de la Lengua Española. 2010. *Diccionario de americanismos*. Lima: Santillana.
- DCECH = Joan Corominas, y José Pascual. 1984. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- DECat = Jordi Bruguera. 2006. *Diccionari etimològic*. Barcelona: Enciclopèdia catalana.
- DEFr = Jacqueline Piccoche. 2002. *Dictionnaire étymologique du français*. Paris: Le Robert.
- DEHLF = Emmanuèle Baumgartner, y Philippe Ménard. 1996. *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris: Librairie Générale Française.
- DELOC = Óscar Conde. 2004. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.
- DEPort = Antônio Geraldo Da Cunha. 2012. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon.
- DEPpe = Julio Calvo Pérez. 2014. *Diccionario etimológico de palabras del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- DGPM = Valentín García Yebra. 1999. *Diccionario de galicismos prosódicos y morfológicos*. Madrid: Gredos.

- DHLF = Alain Rey. 1998. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- DLE = Real Academia Española. 2014. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros. <<http://www.rae.es>>.
- DPa = Margarita Vásquez de Pérez. 2010. *Diccionario del español en Panamá*. Panamá: Universitaria Carlos Manuel Gasteazoro.
- DUE = María Moliner. 2008. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- DUEAE = Núria Lucena Cayuela, dir. 2003. *Diccionario de uso del español de América y España* (CD). Barcelona: Spes.
- Garz = Tobías Garzón. 1910. *Diccionario argentino*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana de Norrás y Mestres.
- NDEH = Albert Dauzat, Jean Dubois y Henri Mitterand. 1971. *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*. Paris: Larousse.
- ODEE = Charles Talbut Onions, ed. 1966. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Clarendon Press.
- Polański, Kazimierz, ed. 1999. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław/Warszawa/Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Re₂₀₀₁ = Paul Robert, y Josette Rey-Debove, dirs. 2001. *Le Nouveau Petit Robert* [CD]. Paris: Le Robert/Vuef.
- Rom = Manuel Antonio Román. 1901-1918. *Diccionario de chilanismos y de otras locuciones viciosas*. Santiago de Chile: Imprenta de San José.
- TLFi = *Trésor de la langue française*. <<http://atilf.atilf.fr>>.

Estudios

- Algeo, John. 1996. «Spanish Loanwords in English by 1900». En *Spanish Loanwords in the English Language: A Tendency towards Hegemony Reversal*, ed. Félix Rodríguez González, 13-40. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Álvarez de Miranda, Pedro. 2004. «El léxico español, desde el siglo XVIII hasta hoy». En *Historia de la lengua española*, coord. Rafael Cano-Aguilar, 1037-64. Barcelona: Ariel.
- Deroy, Louis. 1956. *L'emprunt linguistique*. Paris: Société d'Édition «Les belles lettres».
- Gómez Capuz, Juan. 1998. *El préstamo lingüístico: conceptos, problemas y métodos*. València: Universitat de València.
- Gusmani, Roberto. 1987. «Interlingüística». En *Linguistica storica*, ed. Romano Lazzeroni, 87-114. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

- Haugen, Einar. 1950. «The Analysis of Linguistic Borrowing». *Language* 26: 210-31.
- Herráez Pindado, Ángel Javier. 2009. «Les emprunts aller-retour entre le français et l'anglais dans le sport». En *Las lenguas para fines específicos ante el reto de la Convergencia Europea*, coords. Estefanía Caridad de Otto y Alejandro López de Vergara Méndez, 641-50. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Humbley, John. 1974. «Vers une typologie de l'emprunt linguistique». *Cahiers de lexicologie* 25(2): 46-70.
- Irwin, Mark. 2011. *Loanwords in Japanese*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Lakhdhar, Amira. 2008. «Mots migrants de retour». *Synergies Italie* 4: 55-62.
- Lapesa, Rafael. 2005. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1997. *El dardo en la palabra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Lorenzo, Emilio. 1995. «Anglicismos». En *La lengua española, hoy*, coords. Manuel Seco y Gregorio Salvador, 165-74. Madrid: Fundación Juan March.
- Márquez Rojas, Melva Josefina. 2004. «El anglicismo terminológico integral en los textos especializados: pautas para su tratamiento automatizado». Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10803/7496>.
- Martín Vegas, Rosa Ana. 2005. «¿Segmentación morfológica o reanálisis?: formaciones con el sufijo *-idad*, o **-abilidad*, **-icidad*, **-eidad*». *Moenia: revista lucense de lingüística & literatura* 11: 269-81.
- Martínez Fernández, María Isabel. 1998. *Préstamos semánticos en español*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Murray, Thomas. 1996. «Spanish Loanwords in Contemporary American English Slang». En *Spanish Loanwords in the English Language: A Tendency towards Hegemony Reversal*, ed. Félix Rodríguez González, 105-37. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Oury, Stéphane. 2017. «Angloamericano y galicismos en el español actual: una cuestión de huellas y préstamos». *Recherches: Culture et Histoire dans l'Espace Roman* 18: 171-82.
- Rey-Debove, Josette. 1973. «La sémantique de l'emprunt lexical». *Travaux de linguistique et de littérature* 20(1): 109-24.
- Rządkiwicz, Małgorzata. 2008. «Zapożyczenia zwrotne w historii języka greckiego». En «*Rem acu tangere*»: *Studia interdisciplinaria ad linguam et*

- litteras Graecorum antiquorum pertinentia*, ed. Anna Marchewka, 52-55. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Sáez Rivera, Daniel Moisés. 2008. «Marcos Fernández “Capítulo y explicación de la palabra *hidalgo* o *hidalga*”, en *Olla podrida a la española...* (1655)». *Anales cervantinos* 40: 283-310.
- Schmitt, Hans Joachim. 1980. «Deux mots français ressuscités par l'influence de l'anglais: créatif et crédible». *Cahiers de lexicologie* 36(1): 80-94.
- Sorbet, Piotr. 2010. «Los indigenismos americanos en la lengua francesa por conducto de la lengua española». *Kwartalnik Neofilologiczny* 57(2): 181-88.
- Sorbet, Piotr. 2014. «Hacia una nueva categoría de préstamos léxicos». En *Lingüística hispánica en Polonia: líneas de investigación*, coords. Janusz Pawlik y Jerzy Szalek. 227-35. Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza.
- Sorbet, Piotr. 2016. «Zapożyczenie leksykalizujące». En *Badania diachroniczne w Polsce 2: Między współczesnością a przeszłością*, eds. Anna Krzyżanowska, Małgorzata Posturzyńska-Bosko y Piotr Sorbet, 101-12. Lublin: UMCS.
- Sorbet, Piotr. 2018. «Consideraciones acerca de las consonantes róticas». *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 42(1): 66-80.
- Stala, Ewa. 2012. *Los dobles etimológicos en español (1611-1739)*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Tagliavini, Carlo. 1993. *Orígenes de las lenguas neolatinas*, trad. Juan Almela. México: FCE.
- Tournier, Jean. 1998. *Les mots anglais du français*. Paris: Belin.
- Walter, Henriette. 1997. *L'aventure des mots français venus d'ailleurs*. Paris: Lafont.
- Walter, Henriette. 2001. *Honni soit qui mal y pense: L'incroyable histoire d'amour entre le français et l'anglais*. Paris: Robert Lafont.
- Witczak, Krzysztof Tomasz. 2021. «Zapożyczenia zwrotne w języku polskim na tle porównawczym». *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovje* 47(1): 209-26.

RESEÑAS DE LIBROS BOOK REVIEWS

DOI: 10.15581/008.40.2.840

Álvarez de Miranda, Pedro

Medir las palabras. Barcelona: Espasa, 2024. 370 pp. (ISBN: 978-84-670-7200-6)

El filólogo y académico Pedro Álvarez de Miranda no necesita presentación entre los destinatarios de una revista de filología hispánica. En el presente volumen recoge el autor varias series de artículos de tema lingüístico publicados en los últimos ocho años. Llamar a estas colaboraciones artículos de divulgación, dentro del género denominado *columnismo lingüístico* (Marimón Llorca), no es hacerles justicia. Si bien hay algunos textos que se ajustan plenamente a ese tipo de artículo de contenido metalingüístico, que cuenta con precedentes como Ramón Carnicer, Fernando Lázaro Carreter, Luis Calvo (*El Brocense*), el marqués de Ta-

marón o Luis Cortés, muchos otros sobrepasan en extensión y pretensiones lo que se suele denominar divulgación. El libro nos permite conocer «datos, hechos, [...] deducciones y aun reconditeces que ha sido preciso reunir y desentrañar ex profeso y *ex novo*» (12). El volumen que reseñamos, en efecto, contiene artículos que son pequeñas monografías, de interés para investigadores del léxico español. Cito como ejemplo algunos títulos de colaboraciones: «Un hermoso catalanismo: *letraberido*» (176-84), «De *fake news* a la reviviscencia de *bulo*» (232-39), «Un pequeño enjambre léxico: *consumación* y *consumición*, *consumar* y *consumir*, *consumado* y *consumé*» (263-74), «De *libro de faltriguera* al *libro de bolsillo*» (289-97).

La pasión filológica del autor –verdadero «encarnizamiento» filológico– le lleva a rastrear testimonios de uso, de los fenómenos que estudia,

hasta dar, en lo posible, con el origen de una determinada forma o significado. El hecho de haber trabajado en el *Diccionario histórico* de la Real Academia Española entre 1982 y 1996, así como el de haber desempeñado el cargo de director de su Escuela de Lexicografía Hispánica, proporcionan a Álvarez de Miranda una familiaridad excepcional con las fuentes y los métodos de indagación. Y todo ello evitando incurrir en demasiadas complejidades técnicas, aunque no siempre sea posible soslayarlas por completo.

Al ocuparse de usos lingüísticos novedosos, lo hace Álvarez de Miranda «sin rasgarse vestidura alguna» (35), con actitud tolerante –la misma que nuestro llorado Manuel Seco, siempre atento al uso– ante los neologismos léxicos, morfológicos o sintácticos, pues no hay que olvidar que «el léxico es también gramática» (47). Tampoco falta en estos artículos, verdadera delicia de prosa, el sentido del humor, no siempre presente en los «guardianes» del idioma, tantas veces misonieístas. Algo que no pasa inadvertido al lector es la alta estima, con razón, en que el autor tiene al «impagable» (72), «admirable» (132) *Diccionario del español actual*, de Seco, Andrés y Ramos, ahora, por fin, disponible, además de actualizado, en versión electrónica (<https://www.fbbva.es/diccionario/>).

Por el libro van desfilando palabras de empleo más o menos reciente *lidere-*

sa, señoro (23, 25), «La palabra *covid* y sus problemas» (29), los empleos novedosos de los verbos *topar* (transitivo con complemento directo como *precios, salarios, beneficios*, 36) y *cancelar* (con objeto directo de persona, 47-48), *influncer* y sus posibles alternativas (38-40), *feminicidio* (¡ya en 1903!, 42), *viejuno* (testimonio de 1913, 83), *monomarental* (92), *choni* (135), *cayetano* (240-44), *quevedos* (257), *casoplón* (275-77); internacionalismos como *fan, glamour, rock, whisky, pizza* (108-13), así como los problemas ortográficos que plantean a las academias de la lengua, a veces con flagrante discrepancia entre el uso real y las preferencias académicas.

En la tarea de «tomar el pulso del léxico [...], y seguirle la pista» (240) que se propone Álvarez de Miranda, el libro depara increíbles sorpresas no solo para quien siente curiosidad por temas idiomáticos, sino también para el historiador del léxico español. Como ejemplos, los artículos, entre otros ya citados, dedicados a «*Tebeo*» (129-32) o a «*Rodríguez*» (133-36).

También son objeto de atención expresiones o construcciones como *La verdad es que* (26-28), *Me voy a ir yendo* [*Vamos a irnos yendo / Voy a ir yéndome / Voy a irme yendo*]; «Tres veces el verbo *ir...* y encima para no irse (o no todavía, al menos)», 84-86], *Que me quiten lo baila(d)o* (125-28) o el catalanismo *según qué cosas* (252-56). No falta la crítica de tópicos presentes en

la conversación o que circulan por las redes sociales: *Con la Iglesia hemos topado, Sancho* (35), sin orillar ni dejar de dar su parecer sobre el cansino problema de los topónimos españoles en lenguas cooficiales (*Sangenjo-Sanxenxo, Gerona-Girona*, etc. 44-46).

El autor no omite manifestar sus personales discrepancias con respecto a obras de la Real Academia Española y/o de la Asociación de Academias de la Lengua Española (el *DLE*, la *Gramática*, el *Diccionario panhispánico de dudas*), por ejemplo, acerca del plural de *fan* o de *pin* (144), invocando siempre el uso mayoritario (*fans, pins*, frente a *fanes* o *pines*).

En el artículo titulado «Dos voces de la Andalucía occidental en una carta del alcalde gaditano» (199-202), se ocupa nuestro académico del sustantivo *ardentía* ('ardor o acidez de estómago'), para descartar que sea exclusivo de Andalucía occidental, y del adjetivo *hartible* ('pesado, que harta, que produce hartura'; también con la grafía *bartible*). Esta última voz llama la atención de los lingüistas por dos motivos: «dado que si tiene relación con *hartar* cabría esperar que una *a*, más que una *i*, precediera al sufijo *-ble*. Por otra parte, [...] *-ble* carece del significado pasivo esperable en él [*abatible, atendible...*], y funciona como un sufijo puramente activo» (200-01). Como hablante nativo del occidente peninsular, puedo aportar dos testimonios más de for-

maciones con ese mismo sufijo *-ble* y de significación activa, ampliamente documentados en el habla de Don Benito (Badajoz): los adjetivos *cansible* ('que produce cansancio') y *aburrible* ('que produce aburrimiento').

Alguno de los artículos reunidos en el volumen que reseño puede dar la impresión de que estamos ante un autor friki, ocupado de futesas idiomáticas, como las andanzas de *chubesqui* ('estufa de calefacción con carbón'), *corbata*, *okupa*, *piropo*, *quirófano*, *mascota*, *dar el opio*, etc. De la lectura de este conjunto de colaboraciones, sin embargo, se obtiene la idea de que cada palabra tiene su propia historia, historia que resulta útil conocer porque nos revela informaciones de interés sobre quienes la acuñaron, la acogieron y la hicieron parte de sus vidas.

Manuel Casado Velarde
Real Academia Española
(correspondiente)
mcasado@unav.es

DOI: 10.15581/008.40.2.842

Calvo Revilla, Ana

Un deambular circular: estudio sobre la obra de Gonzalo Hidalgo Bayal. Madrid: Visor, 2023. 289 pp. (ISBN: 978-84-9895-520-0)

El presente volumen tiene como objeto el estudio (y la correspondiente

vindicación) de uno de los narradores españoles más eminentes, el extremeño Gonzalo Hidalgo Bayal (Higuera de Albalat, 12 de noviembre de 1950). Pese a seguir en activo y publicar con regularidad obras de gran interés argumental y enorme ambición literaria, Hidalgo Bayal no suele contarse entre los autores más conocidos por el público: rara vez se encaraman sus novedades a las numerosas listas de mejores libros del año, no se le espera en ninguna lista de los títulos más vendidos, y su figura, mantenida con cuidado al margen de los *idus* y ruidos del mundillo literario patrio, roza esa tan prestigiosa como peligrosa categoría del «autor de culto». Por eso parece tan necesario este libro de la profesora Ana Calvo Revilla, especialista en narrativa española contemporánea, autora y editora de varios libros de referencia, que desde hace años venía dedicando estudios puntuales de cada novela publicada por Hidalgo Bayal.

Tras una breve introducción, Calvo Revilla contextualiza históricamente a Hidalgo Bayal, tejiendo una biografía a partir de los textos más autobiográficos del propio novelista, que recompone «la forja de un plumífero», como escribió en memorable ocasión su maestro, Rafael Sánchez Ferlosio. En esa forja, que primero responde a la fundición de un gran lector, se unen las tradiciones españo-

las y las extranjeras: aunque enamorado de los libros de Juan Ramón Jiménez o Azorín, es la lectura de Faulkner lo que deslumbra al joven Hidalgo Bayal y le abre todo un mundo de posibilidades narrativas al margen de la tradición patria.

En el tercer capítulo, «En la ruta de la seda, eternamente», Calvo Revilla examina sus ensayos y artículos (varios de ellos dedicados al citado Sánchez Ferlosio, «de quien aprende a concebir la literatura como verdad y conocimiento», 28), y extrae de ellos todo un ideario intelectual que, a su juicio, es indispensable para entender al Hidalgo Bayal narrador. Además, estos textos están conectados con dos características habituales del novelista extremeño: «la excepcional calidad de los incisivos y digresiones que pueblan su narrativa y la naturaleza metafórica o parabólica de la misma». Es decir; no puede pensarse en un Hidalgo Bayal que no esté transido por el pensamiento literario y por la hondura metafísica: historia, relato y reflexión se tejen de forma profunda y entrelazada a lo largo de toda su obra, con independencia del género en el que prospere cada texto.

De hecho, esa interconexión no es sino uno más de los varios puntos de contacto que unen toda la obra creativa de Gonzalo Hidalgo Bayal, según Calvo Revilla, y que la configuran (como adelanta el título de su libro)

como un «deambular circular», una especie de *uróboros* imaginativo, que logra un conjunto de piezas narrativas y ensayísticas brillantemente interconectadas: «A lo largo de su trayectoria literaria el escritor extremeño ha creado un imaginario narrativo singular, caracterizado por una compleja red de interconexiones de obras literarias y de personajes [...] que deambulan por el territorio mítico de Murania» (59), ciudad imaginaria, pero trasunto de las urbes donde ha vivido el autor, que acaba configurada como un cronotopo bajtiniano en el que sus personajes dan rienda suelta a sus cavilaciones existencialistas y asumen su condición simbólica y universal entre lo kafkiano y lo faulkneriano.

La autora realiza un enjundioso trabajo de demostración de esta hipótesis a lo largo del libro, comenzando por un recorrido por toda su narrativa en el capítulo cuarto, donde también apunta otra intercomunicación en el corpus bayaliano: la de vida y ficción, pues algunas de sus geografías y memorias han ido encontrando disfraz o asiento simbólico en sus ambientaciones y argumentos, y alguno de sus narradores actúa como «un *alter ego* del escritor» (51; y 84).

Los tres siguientes capítulos, corazón hermenéutico del volumen, están dedicados a sendas obras fundamentales del novelista extremeño: *El espíritu áspero*, *Nemo* y *La escapada*. Calvo

Revilla ahonda en el manierismo verbal y estilístico de las novelas, para extraer las piedras de la locura melancólica de sus personajes y otorgar a estas narraciones precisos horizontes de sentido, en los que la circularidad y lo re-tornadizo encuentran claros caldos de cultivo. Preocupaciones metafísicas recurrentes, estructuras circulares, mitos de repetición (Sísifo, 271), personajes recuperados y reincidentes, «reiteración de algunas ideas obsesivas» (72), las duplicaciones «como los números capicúa, los palíndromos [...], los paralelismos, las paradojas, los espejismos y las dualidades» (72-73), las conexiones y eternos retornos a Murania y las fijaciones estilísticas del autor son analizadas con buen tino por la autora. *Un deambular circular* no queda afeado por algún pequeño gazapo, quizá informático, como la repetición parcial de la nota al pie número 20 en la nota 19 (45-46), una mota perdida dentro de un conjunto impecable. En la parte final del último capítulo se incluye «Poética bayaliana y voluntad de estilo», una síntesis de algunas claves de lectura, además de exponer algunos motivos por los que se trata de una obra que requiere de cierto esfuerzo de recepción.

Un deambular circular ha de quedar en retinas y anaqueles como una aportación central sobre la obra del novelista extremeño, un volumen de

referencia para los estudiosos de Gonzalo Hidalgo Bayal, que ojalá crezcan, como debieran proliferar sus lectores.

Vicente Luis Mora
 Universidad de Málaga
 vicenteluis Mora@uma.es

DOI: 10.15581/008.40.2.845

Choi, Imogen

The Epic Mirror: Poetry, Conflict Ethics and Political Community in Colonial Peru.
 Woodbridge: Tamesis, 2022. 229 pp.
 (ISBN: 978-1-85566-347-3)

The Epic Mirror estudia tres textos mayores del género (*La Araucana*, *Arauco domado* y *Armas antárticas*) y traza una genealogía de sus ideas éticas y políticas mediante una profunda lectura que tiene en cuenta un denso tejido de paralelos textuales. El capítulo inicial pone ya en juego conceptos que se manejarán más tarde (comunidad política, guerra justa, república, imperio) a través de una panorámica contextual de la ciudad de Lima, que empieza a constituir su propia república de las letras a finales del siglo XVI.

El segundo parte del diálogo de *La Araucana* con los tratados políticos de Maquiavelo, y se enfoca en las ideas de república, poder real y guerra justa que habrían interesado a Ercilla.

También atiende a la larga gestación de la obra, puntuada por tres partes separadas por muchos años entre una y otra. A pesar de que la cuestión editorial da una mayor complejidad al entramado ideológico del poema, es un punto que la crítica no ha tenido suficientemente en cuenta en más de una ocasión. Respecto a la primera parte, Choi se centra en el análisis de la idea de república, visible en la representación de las formas políticas araucanas. Hay un correlato contemporáneo en Venecia, uno de los rivales geoestratégicos más potentes de España en Europa. Sin embargo, la equivalencia está teñida de ambigüedad, ya que los indios pueden ostentar virtudes cívicas o conducirse como bárbaros. La ambivalencia preside, en realidad, toda la obra, lo que ha dado lugar a dos tradiciones interpretativas opuestas: la perspectiva antiimperialista y la posibilidad de entenderlo desde el contexto imperialista donde se gestó y donde el propio autor se movió con comodidad. No obstante, como señala Choi, una doble dirección preside las mismas ideas de Maquiavelo sobre la república (54-55), para quien el modelo republicano puede derivar en el de la Venecia contemporánea o en el de la antigua Roma. Esta última casaría en bastantes puntos con el mismo pueblo araucano, quien se manifiesta, a la postre, militarista y expansionista (55-56). Y

es esta misma razón la que lleva a los mapuches a cometer atrocidades en la guerra. En realidad, la violencia generalizada e ilegítima puede considerarse un error moral que causa la derrota a quien la comete, sea el bando español o araucano (59). El expansionismo equivocado de estos últimos se explica también por su vanidad, lo mismo que sucede con los españoles.

La segunda parte de *La Araucana* trae nuevas reflexiones a partir de la llegada de la expedición de Hurtado de Mendoza, en la que viene el propio poeta. La suerte de la guerra cambia y, con ella, algunas consideraciones: la exitosa milicia republicana de los araucanos nada puede hacer ante la superioridad tecnológica de sus enemigos. El paralelo de las victorias españolas con el triunfo imperial en San Quintín es, en este sentido, decisivo, ya que los saqueos y abusos de los conquistadores en Chile no se frenan (al contrario, más bien) por la acción de su gobernador. En realidad, solo la autoridad máxima del rey Felipe II queda incólume en el poema. Esta premisa nada ambigua prevalece en la tercera y última parte, aunque de nuevo Choi señala con perspicacia los cambios contextuales de su aparición: desde la entrada de Maquiavelo en el *Index* hasta los reveses de los enemigos de la Monarquía Hispánica (turcos e ingleses, en especial) pasando por la influencia de la épica cristiana

de Tasso. La principal novedad de esta tercera parte es mostrar que, pese a sus derrotas, la república araucana consigue sobrevivir (82). Por otra parte, Ercilla sigue manejando el mecanicismo de las simetrías como en el caso trágico de Caupolicán, que refleja el fin de Lautaro en la primera parte. Ambos toquis habrían perdido autoridad de una forma u otra antes de su muerte. Las últimas secuencias vuelven a mostrar una poderosa complejidad, ya que el viaje del autor a Ancud ofrecería una perspectiva pacífica de relación con otras comunidades políticas, mientras que la invasión final de Portugal se entiende desde los principios de la guerra justa según Francisco de Vitoria (la recuperación de un estado rebelde a la autoridad real; la guerra «civil» contra Portugal sería un instrumento para el orden y la paz). La conclusión del poema tiende a alejarse del mundo araucano y a abrirse a los problemas de relación con otras comunidades políticas.

El *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña concentra la atención del tercer capítulo. Frente a las lecturas que ven en este poema un panegírico conformista del mecenas, virrey García Hurtado de Mendoza, así como una mirada acrítica de la historia, Choi pretende ofrecer una visión más sutil. En este sentido, la principal aportación de la lectura del poema de Oña descansa en ir más allá de lecturas en-

focadas en el maniqueísmo simplista y cortesano. Los mecanismos de poder en la temprana modernidad eran mucho más complejos. Los paratextos de la obra, así como el propio desenvolvimiento de Oña como poeta, reflejarían una conciencia de orgullo de pertenencia a una república de las letras limeña (99-102). El poema, por supuesto, espeja muchos temas de *La Araucana*, a la que trata con tanto respeto como rivalidad. Se detallan, ciertamente, las transformaciones en las imágenes de la comunidad política araucana, retratada como un reino de anarquía (no una república al modo de Ercilla), del que emanan cierto afeminamiento, «infantilización» y gusto por la ociosidad de sus principales líderes (118). En contraste, la figura de García Hurtado de Mendoza se caracteriza por la práctica de las virtudes cardinales (prudencia, fortaleza, templanza y justicia) desde el «justo medio» aristotélico, en abierto contraste con el tratamiento de «mozo acelerado» que le había dado Ercilla. Su actuación, además, tiene varios niveles, ya que no solo es un campeón cristiano o un gobernante implacable con los rebeldes a la corona, sino también un protector de los indios o un líder clemente. Puede ser Pompeyo, César o Eneas según convenga. En todo caso, la clave para la comprensión política del *Arauco domado* está en la centralidad de la auto-

ridad del virrey frente a un poder monárquico, lejano y casi invisible. El análisis abunda en sugestivos comentarios, como cuando establece paralelos entre las celebraciones araucanas, tan desacreditadas en Oña, y las fiestas comunitarias de los comuneros rebeldes de Quito. Algo menos desarrollado se encuentra el episodio final de la derrota de Richard Hawkins, el Aquiles del poema. En este sentido, quizá podría haberse sacado un partido mayor de la autoridad relativamente problematizada del virrey al compararse con el vencedor real del encuentro: su cuñado, Beltrán de Castro. A lo largo del estudio la capacidad interpretativa de Choi se pone de relieve una y otra vez; por eso mismo, tal vez se podría haber profundizado en las relaciones del héroe viresinal, no solo con el rey, sino con sus contemporáneos más inmediatos o sus antecesores.

El cuarto capítulo se dedica a *Armas antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola, un poema semiolvidado hasta hace poco, pero que, desde la excelente edición de Firbas en 2006, ha ido recibiendo una atención crítica que lo está situando en el puesto que merece dentro del canon colonial. Aquí se parte del contexto histórico y cultural en el que se gestó *Armas antárticas* para ir mostrando los silencios y manipulaciones de una trama caracterizada por su heterogeneidad y

fragmentarismo: si se trataba en el poema de mostrar una épica heroica y defensiva, casi nada se dice allí de la potente rebelión araucana posterior al desastre de Curalaba (1598) o de los miedos reales ante una alianza entre los piratas y los indígenas (152-59). Los diferentes episodios presentan alteridades diversas: los cimarrones de Tierra Firme, los piratas ingleses y, por supuesto, las comunidades indígenas. Estas últimas, sin embargo, solo reciben atención en el idilio entre Chacuchima y Curicoyllor, episodio prehispánico que consagra una idealización anterior a un tiempo contemporáneo en donde los naturales están prácticamente invisibilizados. Respecto al mundo de los piratas, Choi matiza la estatura heroica de los tres personajes, señalando a Draque (Drake) por encima de Oxenham y Cavendish (Oxnán y Candís en el poema). El mundo de los cimarrones, a su vez, condensa una ambigüedad análoga al de los piratas e, incluso, a veces puede superarlo al estar ausente la codicia y la ambición. En todo caso, la perspectiva de Miramontes es más empática que la de Lope en su *Dragonetea* al narrar acontecimientos similares, pues no en vano escribe desde un entorno mucho más próximo (171-72). Además, este contexto es decisivo al analizar el poema en su dimensión política, ya que la autoridad virreinal (a pesar de su invi-

sibilidad frente, por ejemplo, a la de Oña) representa la «sabiduría acumulativa de la comunidad» (183), esto es, una dirección defensiva en la conformación del poder al que se refiere Miramontes. Junto a una relativa marginalización del rey que ya se había visto en el *Arauco domado*, se alaban una serie de virtudes en el fondo asociadas a un pragmatismo político: ya no es el tiempo de las conquistas, la Providencia ha abandonado misteriosamente otras empresas de expansión (172-80) y es necesario pensar que la guerra solo se legitima a partir de la defensa de unos territorios otorgados por los designios de Dios. Si en *La Araucana* el poder fundamental residía en el rey, y en el *Arauco domado* en el virrey, ahora es la comunidad, en sintonía con ambos, quien detenta la legitimidad para defenderse. En algún momento Choi señala que es una «república de españoles» en tanto que comunidad política al modo neor aristotélico. Por lo demás, el final abrupto y abierto plantea, como en Ercilla y Oña, que el futuro de esta comunidad está por decidirse (201).

Mediante un sólido aparato conceptual, una rigurosa información histórica y una aguda capacidad analítica, este libro avanza en muchos temas que la mejor crítica sobre la épica colonial ha empezado a descubrir hace solo unos años. Son abundantes los comentarios sobre aspectos par-

ciales que interesan por su brillantez; alguno es más discutible (el paralelo entre la Dido de Ercilla e Isabel I, 89). Mucho más relevante es la argumentación fundamental del libro: cómo los modelos imitativos pueden utilizarse como espejos del buen gobierno. «For Ercilla, the delicate balance of clemency and justice culminates in the paradoxical situation of an enemy whose crimes loudly demand the latter, but in which the former is the only viable path to peace» (203). En este sentido, se abren vías para la interpretación de una épica colonial que estamos empezando a comprender en su complejidad al situarla en la órbita humanista de la educación política y las tensiones históricas del periodo.

Javier de Navascués
 Universidad de Navarra
 jnavascu@unav.es

DOI: 10.15581/008.40.2.849

Del Pino, José Manuel, ed.
George Ticknor y la fundación del hispanismo en Estados Unidos. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a.M.: Vervuert, 2022. 445 pp. (ISBN: 978-84-9192-234-6)

La filología hispánica tiene una gran deuda con George Ticknor por su *Historia de la literatura española* y por

su *Syllabus*. Además de la influencia intelectual en Norteamérica, su papel fundacional tanto del hispanismo peninsular como del hispanismo americano requiere una atención más allá que la que se le ha venido dispensando hasta fechas recientes, atención que no ha pasado de unos cuantos apuntes escuetos de estudiosos de la historiografía literaria hispánica. En este siglo esto ha empezado a cambiar con la traducción de sus diarios de viaje por España a cargo de Antonio Martín Ezpeleta y otros estudios puntuales. El presente volumen supone todo un hito en la recuperación y divulgación de conjunto de la obra de Ticknor.

Desde niño Ticknor fue un estudiante destacado. Su pertenencia a una familia pudiente le proporcionó una educación esmerada desde su juventud. No tardaría en demostrar una erudición e interés bibliográfico poco comunes que le llevarían a Europa, donde tejería una red de contactos intelectuales fundamental para la emergente cultura americana. En este viaje destacan dos lugares: la Universidad de Gotinga, fuente de sus concepciones teóricas y académicas, y el viaje a España. Como editor de los *Diarios de viaje por España* del propio Ticknor y uno de los primeros especialistas en su estudio, Martín Ezpeleta explica los pormenores de este viaje y cómo influyó en el trabajo del autor. Tras

haber visitado la Universidad de Gotinga, y gran parte del continente, Ticknor aplicaría los principios de trabajo de la teoría alemana del XIX al estudio de la literatura española, concebida desde el *Völkgeist*. La mirada de Ticknor nos ofrece un retrato de la España decimonónica.

Tanto durante su periodo de formación como en sus viajes, la amistad de Thomas Jefferson será fundamental para Ticknor como mentor y amigo. Así lo destaca el estudio de Rolena Adorno. Se habían conocido por mediación de John Adams, el sucesor de George Washington en la presidencia de los EE.UU. y rival de Jefferson. A Jefferson le sorprendió la erudición del joven autor y su pasión por los libros, y le encargó el envío de numerosas obras durante su etapa europea. Entre las amistades americanas de Ticknor destacan especialmente las vinculadas a la Universidad de Harvard, entre cuyos muros el erudito hispanounidense libró una constante batalla para la mejora de las instituciones universitarias. Jefferson no es el único nombre destacado entre las amistades de Ticknor. También tuvieron gran relevancia las relaciones con Pascual de Gayangos o con el historiador William Prescott. Gayangos fue el principal traductor y editor de la *Historia de la Literatura* de Ticknor en España. Santiago Santiño destaca la positiva recepción de la obra

en España, pero también las críticas que recibió, entre las que destaca la de José Amador de los Ríos, que acusó a Ticknor de no haber comprendido el valor del catolicismo como eje vertebrador de la nación española. Su motivación, al margen de la calidad de la obra o del hecho de que Ticknor no fuera autor nacional, bien pudieran ser las rencillas universitarias que lo enfrentaban con el propio Pascual de Gayangos.

Ticknor se convierte así en algo más que un erudito o intelectual, Ticknor es un mediador cultural entre continentes. Para Taylor Leigh, Ticknor es, ante todo, receptor y promotor de ideas. Como receptor, se nutre de las ideas de Herder, Mme. Stael, Bouterwek, Simonde de Sismondi, y otros, así como de sus experiencias vitales. El *Syllabus* y la *History*, como grandes obras de Ticknor, son así el producto no solo de un amplio corpus de lecturas, comentarios o correcciones y emocionantes viajes, sino también de una profunda reflexión intelectual respecto a la literatura y sociedad de su tiempo, así como de su papel en la promoción y enseñanza de la alta cultura. También de considerable importancia resulta la visión de Ticknor sobre Cervantes. Isabel Lozano Renieblas sitúa los estudios de Ticknor en el marco de los análisis cervantinos del XIX, que participarían del debate en dos líneas: el

estudio de la biografía de Cervantes y la inclusión de sus obras en el canon nacional, más allá de su consideración humorística. Las *Novelas ejemplares*, el *Persiles* y, por supuesto, el *Quijote*, serán analizados con detalle desde la óptica de Ticknor.

La actividad traductora es fundamental en el autor americano pues debe vincularse estrechamente con su actividad como profesor de español. Tanto en la obra de Ticknor como en el conjunto de los estudios filológicos del XIX se parte de una íntima relación entre la lengua y la nación. La enseñanza del español en Estados Unidos busca la aproximación a los textos originales para el acercamiento al espíritu de la nación. Antonio Bruzos Moro sostiene que el aprendizaje de lenguas como medio para ampliar las capacidades comunicativas del estudiante no se desarrolla hasta la segunda mitad del XX. Ticknor en su *Conferencia sobre los mejores métodos para enseñar las lenguas vivas* ya destaca la importancia de la lengua para la cohesión de la comunidad.

Richard Kagan explora la búsqueda de las raíces de lo hispánico. Ticknor no solo valoraba la cultura española como fuente de erudición, sino que consideraba que se podía aprender de la debacle en que había caído la nación española a causa de la estulticia de las castas nobiliaria y sacerdotal, pese al espíritu de su pueblo.

Creía que podía servir de lección para la nación estadounidense la crítica de la responsabilidad de esas elites. Ticknor considera que no es la literatura de los Siglos de Oro sino la medieval la que verdaderamente representa el *Volksgeist* hispánico.

El volumen aporta un aspecto fundamental apenas estudiado en Ticknor: su recepción hispanoamericana. Según Iván Jaksia, Ticknor era conocido y respetado entre los estudiosos hispanoamericanos. Antonio José de Irisarri, Pedro P. Ortiz, Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez, José Antonio Miralla o Andrés Bello conocieron y admiraron la obra de hispanista estadounidense. Jorge Quintana Navarrete estudia la influencia de Ticknor sobre William Prescott, su buen amigo, en su *History of the Conquest of Mexico*. Prescott difundió la narrativa tradicional del Cortés heroico, mitificado, como encarnación de los valores occidentales. A esta visión se contrapuso la de José Fernando Ramírez, que critica duramente tal concepción de la conquista por su carácter eurocentrista y de negación de las culturas indígenas.

Ticknor merecía este homenaje en forma de libro que recoge todos los aspectos de su aproximación al hispanismo. Trátase del primer volumen que estudia con exhaustividad la figura del hispanista, a cargo de un solvente plantel de investigadores. De

este modo, José M. del Pino continúa su trabajo de reconocimiento del hispanismo estadounidense que comenzara hace más de dos décadas y arroja nuevas luces sobre la polifacética figura de George Ticknor.

Cristina Gimeno Calderero
Universidad de Zaragoza
cgimeno@unizar.es

DOI: 10.15581/008.40.2.852

Establier Pérez, Helena, ed.

Damas del siglo ilustrado: la escritura de las mujeres españolas en el XVIII. Antología crítica de textos fundamentales. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2023. 390 pp. (ISBN: 978-84-9192-402-9)

Damas del siglo ilustrado llena un vacío bibliográfico. Los estudios de género llevan ocupándose de la literatura femenina dieciochesca desde hace más de medio siglo: desde los años 70 del pasado siglo se han ido publicando ensayos de carácter monográfico acerca de escritoras, obras o temas específicos. Hubo que esperar al siglo XXI para encontrar estudios de más envergadura sobre la producción literaria femenina del siglo ilustrado: si excluimos los antecedentes de Paloma Fernández Quintanilla, Mónica Bolufer Peruga y el correspondiente tomo de la *Breve historia feminista de la*

literatura española de Iris Zavala, ya los estudios de Elisabeth F. Lewis, Emilio Palacios Fernández, Theresa Ann Smith e Inmaculada Urzainqui, por citar algunos casos de relieve, se publican en nuestro siglo. Cabe recordar, sin embargo, que hubo intentos anteriores, y algunos incluso coetáneos, de historiar o catalogar la literatura escrita por mujeres. Francisco Javier Lampillas, jesuita expulso en Italia, incluyó en su extenso *Ensayo histórico-apologético de la literatura española* (1.^a ed. italiana: 1778-1781) un interesante apéndice sobre la literatura escrita por mujeres, actualizando el *Gynaecium hispanae minervae* de la célebre *Bibliotheca hispana* de Nicolás Antonio; sin embargo, el catálogo se detiene en el siglo XVII, igual que la breve lista de literatas célebres recogida en *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres* de Cubié, disertación publicada en 1768. Del siglo XIX y comienzos del XX, como recuerda Helena Establier en la introducción al volumen, son los trabajos de Vicente Díez Canseco (*Diccionario biográfico universal de mujeres célebres*, 1884-1885), Diego Ignacio Parada (*Escritoras y eruditas españolas*, 1881) y Manuel Serrano y Sanz (*Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 1903-1905).

Ahora bien, lo que se echaba en falta era tener a disposición un cuerpo selecto de textos representativo de la li-

teratura femenina del Setecientos hispano y, además, que no se limitara a la lírica (existen recopilaciones específicas de poetisas españolas del XVIII), sino que incluyera todos los demás grandes géneros: prosa narrativa, ensayo, teatro. La introducción que abre el volumen se dedica tanto al tratamiento de la cuestión de la mujer literata en el XVIII español como a la necesaria contextualización y justificación de la selección de textos. Establier Pérez define en el capítulo introductorio los principales conceptos, ideas y posturas de la polémica en torno a la desigualdad de los sexos, y cifra la visión de la mujer en la España del Setecientos en dos «tipos»: por una parte, la «amazona» revolucionaria y reivindicativa; y por otra, la «Sofía» complaciente de rousseauniana memoria.

El segundo capítulo versa sobre los principales autores y defensores de los dos bandos de la «polémica de los sexos», insertándose la cuestión en el amplio panorama de la Ilustración europea. Se presta particular atención a los ámbitos culturales que fueron escenario de la querrela: tertulias, academias, sociedades, salones, revistas... Uno de los terrenos más importantes fue, sin duda, la educación: si bien hubo algunos intentos de mejorar la condición de la instrucción de la mujer, esta seguía siendo, a comienzos del siglo XIX, todavía harto restrictiva cuantitativa y cualitativamente.

El capítulo tercero ofrece una revisión de la producción literaria, tanto de ficción como ensayística, de las «damas del siglo ilustrado», autoras cuyos textos se recogen en la antología propuesta. Es interesante destacar que fue la práctica de la traducción el «espacio privilegiado de autoafirmación y de reivindicación de las capacidades intelectuales femeninas». En cuanto a la poesía, género que ha tenido quizás, con el teatro, un tratamiento más extenso en el campo de los *gender studies*, Establier Pérez recuerda que la producción de las poetisas en el XVIII constituye un corpus poético bastante homogéneo en el que prevalece la poesía religiosa, la de orientación didáctico-moral y la lírica amorosa. En los últimos años se ha ido ampliando la nómina de poetisas españolas del XVIII. Para la poesía del siglo es imprescindible aún hoy la selección que hizo Leopoldo Augusto de Cueto: en el *Bosquejo* que abre su antología, el marqués de Valmar menciona, si bien arrinconadas al final del largo ensayo preliminar, a un grupo de literatas de la época, pero recoge luego solo los textos de María Gertrudis Hore. La selección en *Damas del siglo ilustrado* nos propone a nueve poetisas: Teresa Guerra, sor Ana de San Jerónimo, María Josefa de Céspedes, María Gertrudis Hore, Margarita Hickey, María Nicolasa Helguero y Alvarado, María Martí-

nez Abello, María Rosa de Gálvez y María Joaquina Viera y Clavijo. Es una selección variada y que da fe de los diferentes intereses de las poetas presentados en la introducción del volumen.

El apartado dedicado a la prosa ensayística y narrativa recoge a doña Beatriz Cienfuegos, Teresa González, Clara Jara de Soto, Inés Joyes y Blake, y Josefa Amar y Borbón. Quizás esta última sea la ensayista más notable, por la extensión y solidez de su producción feminista, de un lado, y traductográfica por otro (hizo versión de la extensísima *Storia critica di Spagna* del exiliado Masdeu, quien tradujo a su vez al italiano el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, cuyo prólogo se recoge en el volumen que reseñamos). Curiosamente, la prosa narrativa original es, en cambio, bastante escasa, de tener en cuenta que era sobre todo femenino el público lector de las novelas sentimentales, a la sazón muy en boga. Habrá que esperar al siglo XIX para asistir al surgimiento de grandes narradoras como Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán... Y el hecho es que las escritoras del XVIII, más que a la redacción de historias originales, se dedicaron sobre todo a traducir novela extranjera.

Cierra la selección textual el teatro, el género más cultivado por las escritoras del XVIII, en particular la

comedia, tanto en prosa como en verso. Aquí los temas predilectos son el derecho a la educación de la mujer y la libre elección en el matrimonio. Está claro que las comedias de «buenas costumbres» tenían un calado didáctico-moral importante, y su finalidad era transmitir valores tradicionales, defendidos también por ese feminismo incipiente de Amar y Borbón que no puede definirse todavía como reivindicativo: la libertad de la mujer debía encajar en el *statu quo* del viejo régimen. La selección propuesta por Establier Pérez es representativa de los diferentes géneros teatrales: un sainete de Mariana Cabañas, una tonadilla de Isabel María Morón, un fragmento de una comedia de Joaquina Comella y otro de la tragedia *Safo* de María Rosa de Gálvez, la autora teatral más importante del siglo.

Damas del siglo ilustrado es, en fin, un estudio actualizado y abarcador sobre la cuestión de la literatura femenina en el siglo XVIII, escrito por una especialista de amplia trayectoria en este ámbito específico del dieciochismo español, que pone a disposición un material de trabajo muy útil para estudiantes y estudiosos del Siglo de las Luces. En un solo volumen se facilita el acceso a textos dispersos, varios de ellos de difícil acceso y algunos editados por primera vez, provistos de un aparato de notas explicativas

que propicia la lectura contextualizada de una literatura en parte aún por descubrir.

Davide Mombelli
Universidad de Alicante
davide.mombelli@ua.es

DOI: 10.15581/008.40.2.855

Fernández Cifuentes, Luis
1955: inventario y examen de disidencias.
Zaragoza: Prensas Universitarias, 2023.
516 pp. (ISBN: 978-84-1340-513-1)

El último libro de Luis Fernández Cifuentes declara en su título, como hace cuarenta años en su fundamental *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, el propósito y alcance de la investigación que lo alimenta. La anteposición del año 1955 y la inmediata acotación del asunto pone las cartas boca arriba desde el principio: la obra se propone realizar un *inventario*, sometido a examen, de las disidencias anteriores a febrero de 1956, cuando tuvo lugar el primer enfrentamiento abierto entre los estudiantes universitarios y el Régimen de Franco; esto es, examinar la génesis de aquel estallido, y no solo en el año anterior –si bien en 1955 se concentra el grueso de la investigación–, sino desde 1951.

Fernández Cifuentes organiza el libro en siete capítulos que sitúan su

foco en distintos aspectos y zonas del campo intelectual: «Los jóvenes destemplados», «La muerte del maestro», «Los existencialismos hacia 1955: el caso de *Les mandarins*», «El arte, la juventud, el imperio. La última bienal», «Arquitectura y disidencia», «El malestar en la cultura del cine» y «Literaturas». Mientras que los cuatro últimos abordan sectores de la producción cultural como el arte, la arquitectura, el cine y las letras, los tres primeros giran en torno a ejes aparentemente diversos: la juventud universitaria y el expansivo germen de disconformidad que fue creciendo en ella, la figura del *maestro* intelectual, el guía oracular que representó antes de la guerra Ortega y Gasset y que en buena medida encarnó Eugenio d'Ors tras la guerra, y, por último, la recepción del existencialismo como moda intelectual (filosófica y literaria) y, en particular, la de *Les Mandarins*, novela con la que Simone de Beauvoir ganó el premio Goncourt en 1954. Todos y cada uno de los capítulos demuestran un trabajo ímprobo de inmersión hemerográfica y bibliográfica que permite visualizar el escenario conceptual del momento y el campo de actividad intelectual que lo incluye, con conexiones cruzadas entre individuos, grupos, instituciones y organizaciones, entre iniciativas y órganos de expresión y difusión.

Estas calas en la disidencia antifranquista anterior a 1956 iluminan

unos procesos y movimientos que ya conocíamos en su mayor parte pero que, vistos unos junto a otros, adquieren el valor de una prefiguración, sacan a la luz el temblor sísmico que precedió la erupción ruidosa del antifranquismo a comienzos de 1956 y el subsiguiente Estado de excepción, el primero después de la guerra civil. Con aplastante documentación, el autor muestra cómo una serie de acontecimientos desde finales de 1954 fortalecieron la disconformidad en una juventud universitaria que ya se encontraba extraña al triunfalismo oficial y a los valores y estructuras del Movimiento, una juventud cuya mirada se dirigía ya más allá de las fronteras, Francia especialmente. Fernández Cifuentes no procede como un positivista que confía en que los datos hablen por sí mismos, sino que los utiliza –profusamente, hay que decirlo– para escudriñar su sentido. Así, la llegada al Ministerio de Educación de Joaquín Ruiz-Giménez en julio de 1951 sirve de término *a quo* del proceso y su destitución tras los disturbios de febrero de término *ad quem*. Durante ese lustro, la oposición juvenil se consolidó, gracias, entre otros factores, a la incompetencia del régimen para evaluar en todo su alcance lo que pudo juzgar como alborotos de menor cuantía. A pesar de las tensiones dentro del propio gobierno, Ruiz-Giménez pudo maniobrar, nombran-

do rectores de Salamanca y Madrid a dos falangistas *liberales* como Antonio Tovar y Pedro Laín Entralgo. Pero a Cifuentes no le interesa tanto la ejecutoria política del fundador de *Cuadernos para el diálogo* como el contexto liberalizador en cuyo interior se produjeron otros acontecimientos que sí son objeto de su análisis.

1953 fue el año del concordato con la Santa Sede y el acuerdo con Estados Unidos para el establecimiento de bases militares, pero también el del triunfo de Berlanga en Cannes con *Bienvenido, Mr. Marshall* y el nacimiento del festival de cine de San Sebastián o el de la publicación de *Los cipreses crecen en Dios*, que fijaba una versión sesgada y duradera del conflicto, o del poemario *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez. Aunque algunos de los hechos más decisivos no salieron en los periódicos (la renuncia del Partido Comunista a la lucha armada o el traslado a Madrid del estudiante de Derecho Enrique Múgica, agente provocador del PCE en la Universidad, organizador de los Encuentros entre la Poesía y la Universidad y promotor del Congreso de Escritores Jóvenes). El libro vuelve sobre estos hechos con testimonios espigados, casi siempre, de fuentes coetáneas, muchas procedentes de una prensa en la que –observa Cifuentes– con frecuencia podía eludirse la censura, pero también se vale

de testimonios posteriores y de buena parte de la bibliografía académica, con la que, sin embargo, apenas entra en diálogo crítico.

No cabe duda de que el lustro que precedió al estallido del 56 estuvo plagado de actividades y acontecimientos cuyas consecuencias anunciaban un estado latente de disconformidad entre la juventud universitaria e intelectual. Muchos de ellos son contemplados en el libro a la luz de la repercusión que tuvieron y del valor simbólico que entrañaron (Conversaciones cinematográficas de Salamanca, la III Bienal Hispanoamericana de Arte). Un hecho fundamental como la muerte de Ortega el 18 de octubre es analizado a través de las «noticias y reportajes» a que dio lugar y se señala oportunamente que solo seis meses antes había fallecido Eugenio d'Ors, el pensador áulico de los *eones* y los ángeles. De pronto, el faro del liberalismo intelectual español, que tantas reticencias había ido alimentando desde los días de la guerra, se apagó y dejó de ser un decepcionante ejemplo de disidencia para entrar en el espacio menos incómodo de la memoria y la biblioteca. Cifuentes desarrolla la «muerte del maestro» en el capítulo 2, pero el notable monto de datos que acumula y juzga no abarca la totalidad de cuanto podría iluminar la conformación y los movimientos de la disidencia antifranquista porque se echa

muy de menos la repercusión que el hecho tuvo en el exilio. Es cierto que se cita a José Ferrater Mora y María Zambrano, pero a través de los artículos que ambos publicaron en la revista *Ínsula*, lo que hace más llamativa la ausencia de otras valoraciones, como las publicadas en la revista *Sur* de Buenos Aires, dirigida por Victoria Ocampo, buena amiga de Ortega, o en los parisinos *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, donde escribieron tanto Ferrater como Zambrano. Y no olvidemos que estas revistas y otras que apenas se citan en el libro, fueron leídas por quienes tenían que hacerlo, las minorías en cuyas manos estuvo la posibilidad de orientar una resistencia eficaz contra la dictadura.

Una de esas minorías se echa de menos en el capítulo 4 sobre el arte, que ciertamente está centrado en la III Bienal, pero cuyo eje es la «juventud disidente del arte abstracto» representada por Tàpies y Millares. Hubiera sido pertinente traer a colación, a modo de precedente, la iniciativa, a finales de los años cuarenta, de un grupo de artistas, poetas y críticos de reunirse en Santillana del Mar en defensa del arte moderno. La que llamaron «escuela de Altamira» conoció dos encuentros, en 1949 y 1950, de los que salieron sendas publicaciones, y puso de manifiesto la voluntad de enlazar con la modernidad interna-

cional (el promotor fue el pintor Matthias Goeritz, y participaron su compatriota Willi Baumeister y el arquitecto Alberto Sartoris) y anterior a la guerra (varios miembros de ADLAN concurren a la cita, como el escultor Ángel Ferrant o el crítico Sebastià Gasch, y también, a distancia, Guillermo de Torre), lo que era una forma indiscutible de disidencia *estética* y de oposición a la cultura oficial. Lo ocurrido en la III Bial de 1956 requiere remontarse a Dau al Set y su entorno, a la revista que estuvo apareciendo hasta 1956, a los escritores neovanguardistas próximos como Juan Eduardo Cirlot y Joan Brossa, e incluso a algún *factótum* ineludible en aquellos años como Rafael Santos Torroella, perfecta bisagra entre el grupo catalán y Altamira, pero también mediador con algunos exiliados.

También se echa en falta la figura de Luis Martín-Santos en varios momentos y no solo porque en marzo de 1956 sufriera su primera detención dentro de la campaña policial reactiva tras los disturbios de febrero sino también por su presencia en varios de los círculos como la tertulia de Gambrinus o los lectores de Heidegger (lo fue, en reuniones de lectura con Emilio Lledó) y defensores de la doctrina sartreana del compromiso. La línea Jaspers, Heidegger, Sartre (con Kierkegaard por delante y Unamuno en medio) representaba entonces una imagen de

continuidad de una filosofía de la existencia que había tenido su reflejo literario en Rilke o Kafka, como exponía el libro de Otto Bollnow traducido en 1954 por Fernando Vela, titulado precisamente *Filosofía de la existencia*. Solo un año después, el joven psiquiatra y escritor (ya lo era: aquel mismo año escribió la novela inédita *El saco*) publicó su tesis doctoral *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental* donde podía reconocerse la huella del existencialismo. De hecho, ya en 1950, había publicado un artículo sobre «El psicoanálisis existencial de Jean-Paul Sartre» que mostraba hasta qué punto la filosofía sartreana había penetrado en su concepción de la vida humana individual y colectiva. Y fue por aquellos años cuando elaboró el armazón conceptual del ensayo *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*, publicado póstumamente en 1964, en cuyas páginas las afirmaciones sobre la responsabilidad conciernen tanto a la producción literaria como al ejercicio psiquiátrico. Martín-Santos hubiera podido ilustrar bien la contradictoria relación de dependencia y repelencia de los jóvenes del 56 respecto a Ortega, hubiera bastado recordar la demoledora parodia de la conferencia de Ortega en *Tiempo de silencio*. Y no hubiera estado de más situarlo en relación muy estrecha con Enrique Múgica, ambos convencidos de que la lucha contra el franquismo no debía

verse entorpecida por la rivalidad entre el PC de este y el PSOE de aquel.

El capítulo 7, sobre las «Literaturas», hubiera sido el lugar en el que referirse a Martín-Santos, al escándalo del premio de novela Pío Baroja (que le fue arrebatado por razones políticas) o al realismo comprometido subyacente en *Tiempo de silencio*, contra el que reaccionó Benet, puesto que se citan opiniones de este posteriores a *Una meditación*. Incluso se hubiera podido traer a colación la estética del «bajorealismo» que concibieron Benet y Martín-Santos en torno a 1950 y dentro de la que ambos trabajaron hasta 1955, aunque de ello hemos tenido noticia demasiado reciente a través de la publicación del libro a cuatro manos *El amanecer podrido* (2020). También hubiera sido de interés explorar lo que tuvieron de gestos opositivos algunos premios de novela como el Café Gijón o el Séxamo de novela corta. O las polémicas que se desataron entre paladines de una novela «nacional-popular», por decirlo como el Juan Goytisolo anterior a su conversión a la audacia formal, y algún viejo testigo de la literatura moderna como Guillermo de Torre, por cierto promotor desde la editorial Losada de la traducción al español de *¿Qué es la literatura?* de Jean-Paul Sartre.

Es imposible alcanzar la exhaustividad en el análisis histórico de un fe-

nómeno determinado, pero si se acota temporalmente con la precisión y acierto con que lo ha hecho Fernández Cifuentes debería resultar más fácil acercarse a ella, en especial cuando el fenómeno examinado también está bien definido: la disidencia antifranquista que condujo al choque de febrero del 56. La investigación que presenta este libro es admirable, un ejemplo de los resultados que puede arrojar la ardua tarea de volver a las hemerotecas (ahora digitales muchas por fortuna), pero no alcanza a ser un «inventario», a menos que aceptemos que se trata de un inventario parcial, del mismo modo que el «examen de disidencias» lo es solo de algunas de ellas, lo que no deja de ser buena noticia para la futura investigación.

Domingo Ródenas de Moya
Universitat Pompeu Fabra
domingo.rodenas@upf.edu

DOI: 10.15581/008.40.2.859

Iglesias Recuero, Silvia, coord.
Pragmática histórica del español: formas de tratamiento, actos de habla y construcción del diálogo. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2022. 283 pp. (ISBN: 978-84-472-2251-3)

Este libro recoge colaboraciones de especialistas en la pragmática histórica distribuidos en cuatro partes:

«Cambio lingüístico y filosofía de la lingüística», «Pragmática de los tratamientos», «Actos de habla y cortesía» y «La construcción literaria del diálogo conversacional». Abre el volumen la introducción de Silvia Iglesias, donde, además de presentar cada uno de los trabajos, llama la atención sobre los retos metodológicos relacionados con la validez y fiabilidad de los datos que representan el objeto de la lingüística histórica.

El primer capítulo, de Araceli López Serena, «El problema del cambio lingüístico como problema filosófico», consiste en una reflexión metateórica sobre el cambio lingüístico enmarcada en la filosofía de la ciencia lingüística. La autora determina el lugar que la filosofía de la ciencia lingüística ocupa entre los demás tipos de saberes, esclarece cómo se diferencia de la filosofía del lenguaje, y defiende su carácter descriptivo-prescriptivo. Asimismo, López Serena explica los principios de la filosofía de la ciencia hermenéutica como, por ejemplo, la diferenciación entre ciencias naturales y ciencias humanas o la descripción explicativa y finalista de fenómenos lingüísticos pasados. También se ofrece una síntesis del pensamiento coseriano acerca del cambio lingüístico como problema filosófico. Finalmente, para demostrar cómo los fundamentos teóricos descritos subyacen en la investigación

del cambio lingüístico, se analizan los trabajos de tres especialistas de la historia del español.

El segundo, «Derroteros y rumbos en los estudios sobre la historia del español en América: de la lengua a las comunidades comunicativas», de Virginia Bertolotti, trata la génesis de la lengua española en América desde un punto de vista comunicativo-cultural. Después de realizar un repaso crítico de las hipótesis que se hayan ido postulando a partir del siglo pasado sobre el nacimiento del español en América, Bertolotti propone un modelo explicativo de diez hechos y diez factores que los investigadores del campo deberían tener en cuenta en sus análisis. La tesis central consiste en que es imprescindible poner en el primer plano de la investigación a los hablantes, vistos como seres culturales y comunicacionales, y tener presente su realidad lingüística, cultural, geográfica, temporal y social. Con este acercamiento, la autora analiza las formas de tratamiento *vos*, *su merced* y *vosotros* en el contexto americano.

El tercer capítulo, «El pronombre informal *usted* en la historia del español», de María Teresa García-Godoy, tiene por objetivo arrojar luz a la historia del *ustedeo* en Centroamérica, donde el pronombre *usted* abarca la función del tratamiento formal e informal. La investigadora hace una revisión crítica de la bibliografía sobre

el tema y realiza una síntesis de los estudios dedicados al cambio *vuestra merced* > *usted*, que subyace en la historia del ustedeo. Asimismo, propone replantear la clasificación binaria de los pronombres de tratamiento –*tú/vos* para máxima informalidad frente a *usted* para máxima formalidad–, ya que, según la autora, pudo existir un uso semiformal de *usted*. Finalmente, García-Godoy califica de precarias las pocas retrodataciones del *usted* informal como divergencia dialectal centroamericana.

La cuarta contribución, de Daniel M. Sáez Rivera, «Formas de tratamiento en la novela ecuatoriana de los siglos XIX y XX: un estudio de pragmática regional histórica», realiza una descripción de las áreas dialectales y pragmáticas de Ecuador y expone un análisis de las formas de tratamiento pronominales *vos*, *vosotros*, *vos* reverencial y *su merced*, y de tratamientos nominales como *doctor*. Para ello, se basa en un corpus de novelas y cuentos de autores ecuatorianos. Sáez Rivera propone trabajar con los textos literarios, ya que eso nos permite incluir en la investigación de la historia de la lengua las diferentes tradiciones discursivas.

Eugenio Bustos Gisbert, autor del quinto capítulo, «Tratamientos nominales y pronominales y tradiciones discursivas: *La demanda del Santo Grial*», presenta un estudio contrasti-

vo de las formas de tratamiento y las condiciones de su uso en la traducción de la novela de caballerías *La demanda del Santo Grial*, y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Bustos se interesa por la historia de la configuración de los paradigmas de voseo y tuteo americano, y explora las existentes hipótesis al respecto. En su análisis, el investigador ha tenido en cuenta una amplia gama de criterios como las situaciones comunicativas, el tipo del acto de habla, la relación entre los personajes o las tradiciones discursivas.

La sexta aportación, «La cortesía verbal en textos medievales españoles: universalidad, historicidad y tradicionalidad», es de Angela Schrott. Su trabajo gira en torno a la interacción entre las reglas universales que subyacen en todas las lenguas y la variación histórica de fenómenos lingüísticos que se transmiten de generación a generación: las tradiciones idiomáticas y discursivas. En concreto, Schrott realiza un estudio diacrónico de dos tradiciones discursivas relacionadas con la cortesía, a saber, la pregunta directiva y la pregunta intensificada, que funcionan como actos directivos y que hacen uso de la opcionalidad. Por último, la autora realiza una propuesta teórica: incluir en los principios universales de la cortesía las máximas del Principio de Cooperación de Grice.

En «Buenos deseos regalados: el agradecimiento en español clásico», de Lorena Núñez Pinero se analizan las rutinas comunicativas de agradecimiento en un corpus literario de obras dramáticas y narrativas del Siglo de Oro. El análisis revela que el agradecimiento en el español clásico se expresa mediante construcciones desiderativas con contenido proposicional. La autora realiza una descripción de las situaciones en las que estas expresiones operan como estrategias de cortesía, los objetivos a los que se dirigen los agradecimientos y las propiedades semánticas de las construcciones desiderativas.

El título del octavo capítulo, de Silvia Iglesias Recuero, es «Peticiones con *merced* y *servir* en el español áureo o el estilo cortesano de la cortesía lingüística». Después de revisar las características socioculturales de la sociedad cortesana de la época áurea, la investigadora realiza un estudio de la evolución histórica de las peticiones *haced merced*, *sea servido* y *sírvase de* + infinitivo, construcciones de cortesía empleadas en las cortes del Antiguo Régimen. Iglesias Recuero defiende el enfoque sociocultural desde el cual, como sugiere, deberían abordarse las investigaciones de la pragmática histórica, y advierte de la inadecuación del modelo teórico de Brown y Levinson para estudios de cortesía en tiempos pretéritos.

Cierra el volumen el trabajo titulado «Entre género y tradición discursiva: la estructura de la conversación en el diálogo teatral del Siglo de Oro de la Edad Moderna», de Santiago del Rey Quesada, cuyo objetivo es reconstruir los fenómenos de la lengua conversacional del siglo XVI. Para ello, el investigador compara las traducciones al castellano de las obras teatrales de Plauto y Terencio de dos épocas diferentes: el Siglo de Oro y la Edad Moderna. Los resultados de su análisis revelan los cambios diacrónicos que se han producido en las siguientes técnicas de construcción del diálogo: el empleo del marcador discursivo *pues*; el uso de las fórmulas de inicio de turno; y otras estrategias dialógicas.

Magdalena Rosková
Universitat de Barcelona
magdalenaroskova@gmail.com

DOI: 10.15581/008.40.2.862

London, John, y Gabriel Sansano, eds. *Acting Funny on the Catalan Stage. El teatre còmic en català (1900-2016)*. Oxford: Peter Lang, 2022. 303 pp. (ISBN: 978-1787073227)

Los profesores John London (Queen Mary University) y Gabriel Sansano (Universitat d'Alacant) son los responsables de la edición de este volu-

men 11 de la colección *Iberian and Latin American Studies: The Arts, Literature and Identity*. Su elocuente cubierta, en la que el cómico Xavi Castillo aparece con un desatascador en la frente, nos sitúa ya en la atmósfera básica del humor: el pez fuera del agua (sigo aquí a J. Vorhaus: *Cómo orquestar una comedia*. Barcelona: Alba, 2015), lo desencajado, lo subversivo, lo inesperado, lo irreverente.

En sus palabras de presentación, los editores plantean la pertinencia de una publicación centrada en el humor, pero gestada en el contexto de la pandemia y la guerra. A mi juicio, es precisamente la temática del libro la que lo hace imprescindible. En estos tiempos inciertos, de tintes distópicos, en los que se entrecruzan el miedo de un futuro (ya presente) visto como amenaza y una multiplicación de lo biempensante destinados a sostener la *Happycracia* (F. Martorell: *Contra la distopía: la cara B de un género de masas*. València: La Caja Books, 2021), el humor es bálsamo para nuestro aguante; espacio liminal en tensión y constante renegociación ante la censura y el recorte de la libertad de expresión. Al tópico del teatro como espejo de la naturaleza convendría aplicarle, pues, las apreciaciones de Vorhaus y Henri Bergson. El primero insiste en que «la comedia es verdad y es dolor» (22); el segundo (*La risa: ensayo sobre la signi-*

ficación de lo cómico, 1899), en que la comedia anestesia el corazón, lo que nos invita a establecer distancia con lo observado. Quizás esta anestesia permita que todo, hasta la muerte, sea susceptible, por necesario, de filtrarse por el tamiz lúcido, si bien doloroso, de lo cómico.

Las contribuciones de *Acting Funny on the Catalan Stage*, escritas en inglés o catalán, se ordenan en tres secciones. Una primera (influencia y recepción de lo cómico) está integrada por los trabajos de David George, «Comic and Catalan?: The *Commedia dell'Arte* in Catalonia in the Twentieth and Twenty-First Centuries»; Maria Moreno i Domènech, «*Primera història d'Esther* i *La corte del rey Asuero*»; Enric Gallén, «Dario Fo a Catalunya: el cas de *Mort accidental d'un anarquista*» y Héctor Mellinas, «Humor i absurd: escenes brosiannes». Una segunda (las estrategias humorísticas empleadas en la escritura) reúne las aportaciones de Rhiannon Mcglade, «Beyond Carpent: Humour in the Plays of Josep Escobar»; John London, «Comedy in French Catalonia: Adventures in Mockery and Self-Mockery» e Isabel Marcillas-Piquer, «Strategies for Comedy in Plays by Contemporary Catalan Women». La última parte se centra en las técnicas de interpretación. Sección ésta muy sugerente, pues la escenificación es —lo dijo Bergson— elemento potencia-

dor de la risa: su dimensión social. Con todo, entre las distintas características del humor en el teatro catalán destacan la herencia de los códigos de la Comedia dell'Arte, la imbricación popular y su proyección militante y contestaria. Un humor, en general, poco condescendiente.

Conviene recorrer la introducción de London y Sansano («Studying Catalan Theatrical Comedy») donde se preguntan por la existencia de un humor catalán particular, de su papel en la construcción identitaria de un pueblo y si esto implica unas dinámicas específicas. A esta hipótesis adjuntan un repaso por la bibliografía de referencia y por la presencia de lo cómico en el teatro catalán. Su acercamiento a los fundamentos del humor desvela un manejo riguroso de fuentes bibliográficas que atienden a campos muy diversos: filosofía, sociología, antropología, lingüística, psicología, etc. De lo señalado podemos recuperar las siguientes teorías: la de la superioridad, la liberación y la incongruencia; también la de la polarización que, en realidad, responde a los choques de contextos o ley de los opuestos cómicos (Vorhaus). Cuanto más opuestos sean los elementos enfrentados y cuanto más dislocada sea la situación con respecto a lo esperable más cómico será el resultado. Esta ley explica, por ejemplo, gran parte de la risibilidad de la Comedia dell'Arte, pues la

mayoría de sus máscaras nacen de la oposición cómica que encierran en sí mismos los propios personajes: el rico es avaro, el letrado es ignorante, el militar es cobarde. Y lo son de forma exagerada, rasgo necesario en la comedia.

En cuanto al recorrido histórico de lo cómico en el teatro catalán previo al marco temporal del libro, los editores recuerdan el ejercicio de juglares y bufones –figura relevante en las producciones de la Comedia dell'Arte, de Dario Fo, Els joglars o las enseñanzas de Lecoq–, el desarrollo del entremés, dos comedias barrocas específicas, muestras seguramente de otras hoy perdidas –*La famosa comèdia de la gala està en son punt* (1630), anónima, y *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia*, de Francesc Fontanella (ca. 1646)–, el cultivo de los géneros cómicos breves durante el XVIII y su paso del ámbito popular a los circuitos profesionales; se detienen en la producción del XIX y la relevancia satírica de Frederic Soler (Serafi Pitarra) o en el teatro político. En este último, son frecuentes las producciones de urgencia de, por ejemplo, el dramaturgo y actor Joseph Robrenyo, sobre todo en los años del Trienio Liberal. Son propuestas donde destacan el recurso a la burla y la parodia de los sectores más conservadores (21). London y Sansano identifican un cambio de tono en

las producciones cómicas durante la segunda mitad del XIX, en particular, tras la Restauración, a la vez que las más irreverentes se circunscriben al ámbito del Paralelo, donde lo musical cobra un mayor protagonismo.

Regresemos a la tercera parte del libro, la centrada en la interpretación. La impecable contribución de Núria Santamaria nos acerca a la trayectoria artística de Joaquim Moreno i Delgado. Estamos ante una carrera entre siglos, que dialoga entre los espacios y propuestas populares y los de la burguesía acomodada. Su capacidad para el humor se explica, entre otras cualidades, por su vis cómica y su físico especial; asunto que, siguiendo a Bergson, es objeto risible. El de Moreno i Delgado parece entroncar con el paradigma del cómico nacional por excelencia: Cosme Pérez, el actor barroco que se transformó en la máscara Juan Rana. El paralelismo entre la asimilación máscara-personaje-actor en escena, en otros ámbitos públicos y en el privado es significativa. En este sentido, y dentro del humor catalán, encontramos otros ejemplos que, a pesar de no haber sido tratados de forma específica en esta monografía, responden a una manera pareja de construirse como modelo cómico-escénico. Me refiero, son solo unos ejemplos, a las trayectorias de actrices y actores como Rosa Maria Sardà, Mary Santpere o Xesc Forteza.

De otro lado, la investigación de Simon Breden detalla la trayectoria de Els Joglars tomando como eje a Albert Boadella. Así, recordamos la evolución técnica de la compañía y cómo se incorpora progresivamente la palabra a la eficacia universal del gesto. Puesto que beben de fuentes hermanadas, los trabajos de Sergi López y Toni Alba, estudiados por Martí Fons, se explican por la efectiva elocuencia de este último que se multiplica, de forma mecánica –de nuevo Bergson–, con la proliferación de los distintos «yo» u «otros» que estos trabajos presentan en escena.

Por último, la irreverente forma humorística de Xavi Castillo responde, con exageración, a la propia exageración consustancial de los sujetos parodiados. En el análisis de los montajes que hace Gabriel Sansano identificamos, de forma directa o por derivación, los mecanismos básicos y clásicos de lo que nos hace reír: el *quid pro quo*, el disfraz, el cruce de contextos, lo políticamente incorrecto, la respuesta inadecuada. En fin, la eficacia de su humor es incuestionable desde el momento en que se censura el cartel de *L'estrany viatge*. Si no se hubiera robado tanto –por exageración– no nos reiríamos tanto –también por exageración–. Recordemos: «La comedia es verdad y es dolor»; y, por ello, *El teatre còmic en català (1900-2016)* presenta un conjunto de

estudios imprescindibles para conocer parte de la realidad contemporánea de la escena catalana y en catalán.

Guadalupe Soria Tomás
 Universidad Carlos III de Madrid
 Grupo Histrio (UC3M)
 gstomas@hum.uc3m.es

DOI: 10.15581/008.40.2.866

Lorente Medina, Antonio, ed.
 Fernán González de Eslava. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Clásicos Hispanoamericanos. Madrid: UNED, 2023. 853 pp. (ISBN: 978-84-362-7867-5)

A sus notables investigaciones sobre Fernán González de Eslava («El teatro contrarreformista de Hernán González de Eslava», 2018, «Algunas precisiones sobre la vida y obra de Fernán González de Eslava», 2019; «A vueltas con los coloquios espirituales y sacramentales de Fernán González de Eslava», 2020), añade ahora el profesor Lorente Medina esta espléndida edición de los *Coloquios espirituales y sacramentales*, edición que a mi juicio puede considerarse definitiva, a reservas de que el propio Lorente u otros estudiosos completen algunos detalles o precisen algunas matizaciones, como apunta en el prólogo. Con el cimiento de los textos firmemente establecidos y sabiamente anotados cualquier estudio

posterior dispondrá de un punto de partida privilegiado y necesario.

El extenso volumen se compone, como corresponde a la estructura canónica del género, de un estudio introductorio, los textos dramáticos y el aparato de notas que los acompaña, a pie de página. Como señala Lorente «el desconocimiento de datos biográficos del autor, clamoroso a estas alturas, ha provocado que la crítica se haya deslizado hacia derroteros conjeturales, [...] en vez de indagar los archivos [...] Urge, por tanto, una aproximación crítica que reoriente los estudios eslavianos» (19-20). Tarea fundamental que se cumple con solvente precisión en las páginas introductorias, inauguradas con una especie de amplio pórtico (20-84) que fija la perspectiva crítica y rehace la biografía del escritor apelando a los documentos y datos fehacientes y desechando especulaciones arbitrarias que habían venido marcando en buena parte las reconstrucciones críticas anteriores.

Este capítulo esencial ofrece una meticulosa revisión de los datos conocidos, apoyándose en los documentos disponibles y rehuendo las invenciones gratuitas. Manifiesta que no hay testimonios sobre los posibles estudios de Eslava en colegios jesuítcos (ni no jesuítcos), y niega, con acierto, que las menciones a la «Iglesia militante» sean una huella de la

Compañía de Jesús. En efecto, el concepto de Iglesia militante es generalizado, y no tiene relevancia para suponer una especial conexión con los jesuitas. Subraya igualmente que todo el bagaje cultural del poeta es español y ortodoxo, y que su esquema dramático «es una mezcla del ideado por Lope de Rueda y del teatro de Sánchez de Badajoz» (31), frente a ciertas posturas empeñadas en valorar los temas veterotestamentarios como rasgo de un criptojudío supuestamente embarcado a la vez en un «proceso protonacional» (como defiende Post en una deriva fantasiosa lastrada por un sesgo cognitivo que se reitera con cierta frecuencia posmoderna) sin ningún fundamento textual, según demuestra Lorente, que fija impecablemente las verdaderas coordenadas del personaje y de su obra. El exhaustivo conocimiento que el editor posee de la obra de Eslava y de su contexto histórico y cultural le permite vincular sistemáticamente la obra dramática concernida con sucesos de la sociedad en la que se mueven el autor y su público, e iluminar las circunstancias de las piezas, como el famoso conflicto en torno a la imposición de la alcabala en un entremés representado con el coloquio III, o los detalles de las tomas de posesión de algunos virreyes y los relativos a la epidemia de cocoliste de 1576, tema del coloquio XIV. El repaso biográfico y temático asu-

me en conclusión la perspectiva contrarreformista de Eslava, que hace de su teatro doctrinal un instrumento de defensa de la ortodoxia, un ataque a la herejía y al criptojudaísmo que preocupó en Nueva España en ciertos momentos, una defensa de la Inmaculada Concepción y de la práctica sacramental, etc.

El capítulo 2, «El título de su obra teatral, su transmisión y cronología posible» (84-166), es un meticuloso comentario de las circunstancias de cada pieza y un escrupuloso análisis de todas las pistas con valor para la datación de los coloquios, editados por el amigo de Eslava, Fernando Vello de Bustamante, a quien Lorente atribuye la responsabilidad de la denominación genérica y las aclaraciones circunstanciales de algunos coloquios (88, 96). El cuidado en la lectura de las piezas permite también denunciar algunos problemas de transmisión, lagunas o errores, no siempre salvables, pero que conviene siempre tener en cuenta. Destaca en esta sección la propuesta de ordenación cronológica, apoyada siempre en datos valorados con inteligencia y sindéresis, según las circunstancias de unas piezas escritas en todos los casos para celebrar una ocasión concreta o por encargo de autoridades e instituciones (109). La lista cronológica de las páginas 109-110 hace pensar, dicho sea de paso, si no hubiera sido aconsejable a la hora de

la edición ordenar los textos según sus fechas en vez de mantener la de la príncipe. No es lugar de reproducir o glosar el proceso complejo y ejemplar que conduce a la datación que se propone, pero su lectura es vivamente recomendable si se quieren comprender las circunstancias y propósitos de estas composiciones.

«Un teatro contrarreformista» (cap. 3, 166-96) resume los temas característicos que reflejan un momento de especial preocupación por la ortodoxia, con vigilancia de los libros que se permite imprimir y distribuir, reivindicación del papel de la Iglesia, importancia de los sacramentos, funciones de la Gracia..., asuntos muy relacionados casi siempre con preocupaciones concretas, lo que hace del teatro de Eslava un corpus de alta vocación pragmática. Completa la introducción un repaso más breve sobre aspectos de la lengua, relacionados también con los criterios del tratamiento del texto, en los que no hay nada relevante que reparar.

Una observación sobre la multiplicidad de argots lingüísticos –mejor quizá llamarlos lenguajes sectoriales–, que en la obra de Eslava recorren en sus aplicaciones alegóricas los ámbitos de lo industrial, jurídico, agrícola o ganadero, marino, cetrero, de la esgrima... (177-78) anuncia la dificultad de la anotación, que exige del editor un conocimiento amplio de esos lengua-

jes, y además el dominio de los motivos y expresiones procedentes de la Biblia y doctrina religiosa, de los materiales folklóricos de la cultura oral (canciones tradicionales, a menudo glosadas en los coloquios, refranero, romancero), del mundo de la cultura clásica, del universo de los emblemas y finalmente de las circunstancias históricas de la Nueva España de la época. Solo la extrema competencia de Lorente hace posible que su aparato de notas resuelva en su práctica totalidad las cuestiones que pueden plantear los coloquios a un lector moderno.

Respecto a dicha anotación cumple elogiar no solo su perfección, sino su concisión. El editor no se demora en divagaciones eruditas que no hacen al caso, sino que de manera breve y eficaz proporciona las claves y las explicaciones oportunas. Muchos ejemplos que suman la sabiduría a la sobriedad –que estriba sin duda en la autoridad del especialista que domina su campo– se podrían aducir en todos los terrenos enumerados (291, lenguaje de esgrima; 349-52, serie de citas latinas de procedencia litúrgica y bíblica; 395, sobre la uña de la gran bestia; 424, 526, 527, intertextualidad bíblica; 426, detalles locales, médicos de la Universidad de México, que explican las menciones del texto; 494, prácticas impositivas; 518, doctrina religiosa; 584, datos locales sobre la fetidez de la laguna de México, y medidas munici-

pales; 787, creencias de zoología fantástica y emblemática; todo el lenguaje de la esgrima del coloquio décimo de la esgrima espiritual, excelentemente anotado) y cientos de notas más que se hallan solo al alcance de un profundo conocedor de la materia.

En estos cientos de sapientes aclaraciones que hacen la lectura de Eslava más útil y deleitosa, y desde luego más competente de lo que hubiera sido posible a la generalidad de los lectores, no sabríamos apenas ofrecer alguna mínima aportación. Como agradecimiento a la labor de Lorente, se podrían proponer un par de sugerencias.

Para el cuentecillo, en el prólogo al lector (237), del sustituto del condenado a muerte, que se presenta como ejemplo de amistad, anota Lorente con buen tino que tiene aspecto de cuento popular, aunque no halla la fuente en que se basó Vello Bustamante. Yo tampoco he hallado la fuente de la versión de este prólogo, que a la habitual añade una coda según la cual al regresar el amigo más tarde del plazo ajustado, el fiador aduce que él debe ser ejecutado, pues el amigo ausente que prometió regresar, aunque lo ha hecho, ha llegado un día tarde. La versión «canónica» cuenta que el amigo regresa a tiempo de liberar a su fiador, y que el tirano que había condenado a muerte a aquel, admirado de la lealtad y amistad de ambos perdona al condenado.

Es anécdota atribuida a Dionisio de Siracusa y a los amigos Damón y Finτίας, que narra Valerio Máximo en el libro IV de *Hechos y dichos memorables*, entre los ejemplos de amistad entre extranjeros, y que pasa a repertorios populares de cuentecillos, como el *Deleite de la discreción*, de Bernardino Fernández de Velasco, ya en el XVIII.

En el pasaje «¿Quién podrá ser atentado / si la soberbia le toca?» (389) creo que *atentado* más que «tentado» como se propone en la nota sea «cuerdo, maduro, prudente», como define el *Diccionario de autoridades*, cosa difícil, en efecto, para el tocado de soberbia. El *tostón* que lleva en su flecha al Mundo (395) no sé muy bien lo que pueda ser. Lorente anota «arma arrojadiza», vara tostada en la punta, pero el contexto («Puse en la flecha un tostón / porque es la preciada uña / para el mal de corazón») me hace sospechar si ese tostón no será la moneda así llamada, que desde el punto de vista del Mundo es atractiva para el mal de corazón de los codiciosos, y que Mundo colocaría en la punta de su flecha como arma irresistible.

El ángel patudo (476) es, ciertamente, la persona que está lejos de tener las buenas cualidades que algunos le atribuyen, pero *Autoridades* añade un dato que me parece relevante: «Dícese con alusión al diablo, a quien suelen llamar así» (como hace Cosme en *La dama duende* de Calderón), y en

el contexto del coloquio este sentido más preciso de ‘diablo’ parece mejor.

En la página 723 sería interesante anotar la creencia de que los reyes tienen «dos ángeles de guarda» (v. 480). Mendo, en *Príncipe perfecto y ministros ajustados* (León de Francia, 1662; ed. facsímil en Grandas de Salime, José Luis Carnota editor, 2004, 86) dice: «Tan a cargo de Dios están los reyes que aun de su vida es protector con especial cuidado [...] Asisten a cada uno dos ángeles de la guarda». Por el contexto, el arcabuz de vidrio que se precia de saber manejar la Murmuración (770), más que a una referencia a ciertos arcabuces contruidos con algún componente de vidrio, me inclinaría a considerarlo metáfora burlesca del frasco, vaso o jarro vidriado para beber vino («para tirar media docena de tiros, aunque sea con arcabuz de vidrio, sé poner la puntería»), porque acto seguido dice Remoquete: «En esto de alzar el codo con la traza [¿sería mejor *taza*?] pocas le harán ventaja».

Cuando escribí mis artículos sobre el animal carhunco de la *Soledad* primera de Góngora (*Criticón* 120-21 [2014]: 201-33; *Criticón* 130 [2017]: 5-13) se me escapó el notable texto del coloquio XVI de Eslava, relativo al jergológico de la Templanza con «el animal que llaman carhunco, que tiene la piedra preciosa en la frente y cúbrelo con una cortina natural que tiene» (801), que recupero ahora en la edi-

ción de Lorente. Solo quedaría precisar que esta mención es temprana, en efecto, pero no temprana «a lo divino», sino temprana en términos absolutos, pues este animal no pertenece a «una larga tradición clásica y medieval» (nota 358) sino que parece claro que nace en Indias y en Indias se desarrolla fundamentalmente, aunque pronto se extiende por otros textos de los que me ocupó en los citados trabajos. Señalaba en el primero de ellos: «El primer testimonio que hallo del animal, con su nombre correspondiente, está en Fernández de Oviedo (1478-1557), *Historia general y natural de las Indias*, lib. 20, cap. 9», publicado en 1547; el segundo sería este de Eslava, que Lorente fecha en 1578. El fabuloso animal prolifera en una «tradición apócrifa» –desconocida para el mundo antiguo y medieval–, situada en el marco de las «maravillas de las Indias», como confirma de manera indirecta la posterior expansión del motivo, «predominantemente –aunque no de modo exclusivo– en zonas americanas. Si estoy en lo cierto, la relativa novedad del motivo explica que los eruditos comentaristas de Góngora todavía no tuvieran noticia de él, ya que se habría difundido de manera algo aleatoria, y en esa difusión no habría llegado todavía a conocimiento de los Díaz de Rivas, Pellicer, Salcedo Coronel, etc.». Esto escribía en 2014 (213) y el texto de Eslava confirma lo

que apuntaba en mis comentarios del animal tenebroso de Góngora.

El conjunto de la edición, como creo haber puesto de relieve, constituye, en suma, un admirable trabajo que pocos estudiosos habrían sido capaces de llevar a cabo con la solvencia de Lorente, a quien González de Eslava, la literatura virreinal y los lectores interesados deben agradecer una nueva aportación, seguramente la más importante hasta la fecha de su extenso historial investigador. Con no menor beneficio se lucra la colección en que se integra, que coloca así su nivel en una altura máxima. La obra de González de Eslava y el panorama de la literatura virreinal están de enhorabuena.

Ignacio Arellano

Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO)

Universidad de Navarra
iarellano@unav.es

DOI: 10.15581/008.40.2.871

Martínez Torrejón, José Miguel, ed.

Bartolomé de Las Casas. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra, 2023. 295 pp. (ISBN: 978-84-376-4685-5)

La relación de José Miguel Martínez Torrejón con el texto de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* lleva décadas y contó con su primer

testimonio en la edición que publicó en las prensas de la Universidad de Alicante en 2006, la cual vio siete años después la luz en la colección de clásicos de la Real Academia Española (2013). Reeditada varias veces, no había contado aún con una edición de bolsillo y con la envergadura de una difusión geográfica como la que asegura la colección Letras Hispánicas. En ella venía reeditándose la edición que preparó André Saint-Lu en 1982. Ahora, esta edición a cargo de Martínez Torrejón representa un avance notable en el conocimiento del texto lascasiano y rompe una lanza por la lectura de una obra de la que muchos hablan (repitiendo ideas fosilizadas) y pocos han leído con la debida atención. Tal es el noble propósito de esta edición que el mismo Martínez Torrejón denomina «refundida», ya que recoge, revisados y sintetizados, los méritos de aquellas ediciones que empezó a publicar desde 2006.

La introducción al volumen expone, con la mayor eficacia posible en un centenar de páginas, los rasgos principales de la obra y brinda los parámetros para comprenderla a cabalidad. Para empezar, sostiene el editor, la *Brevísima relación* no es un texto historiográfico (como sí aspiraba a serlo la *Historia de las Indias* de Las Casas) y, más importante aún, se compuso durante una década (1542-1552), tiempo en el que pueden de-

tectarse al menos tres fases de la redacción. La *Brevísima* se comprende bien hacia 1540, cuando Las Casas se encuentra en España y busca ser escuchado por el rey y sus consejeros, de allí que sea la autoridad de la Corona su lector imaginado. El texto interpela al monarca y a quienes pueden detener las crueldades denunciadas constantemente y los hace responsables (echando mano de la filosofía política vigente) de los males que ocurrirían tan lejos que era fácil hacer oídos sordos o hacer como que no se veía lo que para Las Casas es patente: la *destrucción* o ‘despoblamiento’ (tal es el sentido de la palabra en el título) que está ocurriendo en el Nuevo Mundo a causa de la violencia desmedida de los conquistadores. En términos retóricos, la *Brevísima* es un texto suasorio, en la medida en que configura un llamado a la acción, un efecto que se habría reflejado en las Leyes Nuevas de 1542, las cuales regulaban el trabajo indígena y las encomiendas, con lo que mellaban el poder de los conquistadores.

La *Brevísima* publicada en 1552 es, entonces, un texto que Las Casas había venido trabajando y comunicando mucho tiempo atrás. Ello también explica, en parte, su rígida estructura: capítulos cortos, casi como cuadros, en los que se ocupa de distintas regiones que han sido exploradas, conquistadas y arrasadas a sangre y fuego, en

orden cronológico, por los codiciosos empresarios que son los caudillos a menudo definidos como «tiranos» en el texto. La *Brevísima* puede resultar repetitiva en su relato y hasta cansina en su estructura, pero eso no quiere decir que sea falaz. Inteligentemente, para mover los sentimientos del lector, Las Casas concentra e intensifica los episodios más atroces, con lo que convence por acumulación. Como sostiene Martínez Torrejón, el dominico cuenta verdades, aunque se guarda detalles o matices que podrían deslucir su propuesta. En alguna ocasión exagera, pero —lo advierte el editor— se trata de una práctica común tanto entre detractores como panegiristas de los hechos de la conquista en los textos de entonces (sea por desinformación o con fines retóricos). En muchos casos, los ejemplos de atrocidades que se cuentan provienen de textos dispuestos a ensalzar la conquista (como las *Cartas* de Hernán Cortés o la *Historia* de Fernández de Oviedo, entre los más destacados), solo que Las Casas, hábilmente, narra el hecho bajo otro prisma, el suyo, exclusivamente enfocado en la defensa de los indígenas (retratados como buenos salvajes siempre) y, por decoro, no da nombres propios de conquistadores, aunque cualquier sujeto informado en asuntos indianos de entonces identificaría a los señalados sin gran dificultad.

En suma, Las Casas hiperboliza, a veces confunde o mezcla (producto de las fuentes que emplea, a veces orales), pero no miente (al menos no adrede). Conviene resaltarlo, porque Martínez Torrejón dedica casi la mitad de su estudio introductorio a la recepción de la obra, en la que la veracidad del autor ha sido puesta en cuestión periódicamente. Bajo el título «Ediciones, traducciones y (no) lecturas», esta sección es sumamente rica en datos sobre cómo se ha interpretado la obra, tanto en su época, como a lo largo de los siglos y, sobre todo, cómo ha sido utilizada por sectores o bandos de lo más variopintos (lo mismo peninsulares, criollos, pensadores extranjeros, intelectuales, testigos de primera vista, indigenistas, etc.) para defender agendas de lo más disímiles, hasta el punto de que hay quien no parece haberla leído, pero por la fama del autor, toma distancia de él (como parece ocurrir con Bernal Díaz del Castillo).

En lo que respecta a la edición propiamente dicha, está antecedida de una detallada historia editorial y un análisis de testimonios, impresos y manuscritos, con su respectiva propuesta de *stemma*. Martínez Torrejón edita el texto de la *princeps* (Sevilla, 1552) y subsana errores con otros testimonios de la época. Debido a las características de la colección, solo recoge variantes que considera significa-

tivas a pie de página. Las notas explicativas son también puntuales, pero cabales: se esclarecen los constantes latinismos de Las Casas (como el adverbio «especialmente», en el sentido de ‘en especie, en imagen o representación’, que pasaría desapercibido en una primera lectura, 171), se desenreda la, a veces, compleja sintaxis del texto (para la cual se ha tenido que replantear toda la puntuación del impreso) y se ofrecen cápsulas de historia, geografía y cultura acerca de los nuevos territorios. En esta misma senda, se modernizan los grupos consonánticos latinos que utiliza Las Casas por su educación humanista (tanto en el impreso como en sus propios manuscritos), con excepciones basadas en la singularidad de su estilo. Mención aparte merecen las notas que identifican las fuentes de las muchas atrocidades narradas; es en ellas donde se encuentra uno de los mayores méritos de la edición de Martínez Torrejón, en aras de, según palabras del editor, «tomar mejor el pulso a la *Brevísima* en su relación con la historia, al margen de prejuicios y conveniencias» (109). Nuevamente, las características editoriales de Letras Hispánicas le han exigido la mayor brevedad posible, sin fallar a la verdad histórica, de allí que para quien desee mayores referencias y documentación al respecto todavía es de consulta imprescindible la edición de la RAE (la misma que contiene

el aparato completo de variantes, que no se recoge aquí), aunque su circulación ha sido limitada. Por eso mismo, esta edición de bolsillo en una colección popular y prestigiosa, que asegura una distribución global, de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* es un acontecimiento y, como quería su autor, un llamado a la acción. En este caso, a leer un texto cuidadosamente editado y con el aparato de notas suficiente para evaluarlo en el contexto de la ingente producción de testimonios (obras históricas, cartas, informes, juicios de residencia, etc.) sobre las Indias. Es el mejor servicio que se puede hacer al conocimiento de la conquista y la polémica de ideas y posiciones políticas que suscitó en España durante el siglo XVI.

Fernando Rodríguez Mansilla
Hobart and William Smith Colleges
mansilla@hws.edu

DOI: 10.15581/008.40.2.874

Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo, ed.
El Teatro Español de Madrid: la historia (1583-2023). Madrid: Cátedra, 2023.
464 pp. (ISBN: 978-84-376-4663-6)

En conmemoración de los cuatrocientos cuarenta años de historia del Teatro Español, se puso en marcha un proyecto de investigación financiado por el Ayuntamiento de Madrid. Esta

iniciativa se traduce en un exhaustivo análisis de carácter histórico, artístico y cultural, que culmina con la publicación de este volumen. Un libro que permite al público descubrir, desde dentro, la evolución que ha experimentado este templo del espectáculo, conocido por ser el teatro en activo, con programación ininterrumpida, más longevo de Europa.

Eduardo Pérez-Rasilla se ha encargado de coordinar esta iniciativa que, con la dirección artística de Natalia Menéndez, el proyecto museográfico de Aurora Herrera Gómez y un equipo de investigadores en la materia, ha dado forma a esta investigación que también dispone de una exposición física en el propio teatro. El grupo cuenta con investigadores de gran experiencia, pero también con profesionales que comienzan su camino en este terreno y aportan una mirada novedosa. Del mismo modo, aunque todos los capítulos cuentan con el Teatro Español como punto neurálgico, las líneas de investigación que dan forma al estudio también beben de distintas disciplinas, que se entremezclan con exactitud en una unidad completa.

El volumen presenta una cuidada metodología de investigación, con un análisis bibliográfico exhaustivo que incluye una recopilación de piezas mediáticas, de archivos de fondos especializados y una galería de figuras a disposición del lector para ilustrar los

datos. De este modo, el libro integra un espacio de información especializada ordenado en trece capítulos según un orden cronológico. No obstante, lejos de pretender constituir un manual teórico al uso, el objetivo que este proyecto persigue es que el texto resulte atractivo y constituya una lectura accesible para cualquier persona interesada en conocer la historia del Teatro Español. De igual forma, el lenguaje pretende ser entendible y cercano, por lo que los autores han procurado emplear un discurso divulgativo para exponer los resultados de sus respectivas investigaciones.

La estructura interna presenta un carácter también ecléctico, pero que en este caso permanece unificado. Así, si bien el lector podría leer los capítulos por separado o en desorden cronológico sin el menor problema, lo cierto es que en una lectura completa puede percibirse continuidad entre los capítulos, que se unen en un mismo hilo conductor, con información que enriquece la construcción del discurso central: la historia del Teatro español.

La publicación comienza con una conversación entre Pérez-Rasilla y Natalia Menéndez, que funciona como una declaración de intenciones. En los dos primeros capítulos, Francisco Sáez y Fernando Doménech establecen el camino hacia la consolidación del teatro profesional en España

tras la revolución económica, que se produjo durante la Edad Moderna, y sus primeros pasos en el Corral de comedias del Príncipe, un edificio que constituyó el antecedente del que sería el Coliseo del Príncipe y después el Teatro del Príncipe. En ellos se hace especial hincapié en las influencias artísticas, por ejemplo, la del teatro a la italiana, que conllevó cambios a nivel arquitectónico y conceptual en los espacios dedicados a las representaciones. También se abordan algunas disposiciones formales, como el equipo y la estructura que presentaba una compañía «de título» del siglo XVIII, con papeles fijos para sus miembros, que debían adecuarse a determinadas categorías como damas, galanes, barbas o graciosos, entre otros.

El tercer y el cuarto capítulo nos aproximan al siglo XIX: Guadalupe Soria se centra en la primera mitad del siglo, donde destaca la figura de los actores y su preparación en disciplinas como esgrima, baile y música para formarse; resalta también su evolución hacia una perspectiva más individual, alejada de las categorizaciones previas y de carácter más general. En un marco caracterizado por las reformas políticas, que afectaban de forma directa a los teatros y a su gestión, la Guerra de Independencia consolidó un nuevo plano a nivel sociocultural, que también repercutió a nivel artístico. Además, en el año

1849 el Teatro del Príncipe se convirtió en Teatro Nacional y pasó a denominarse Teatro Español. Ana Isabel Ballesteros esclarece la segunda mitad del siglo, donde podremos encontrar un análisis sobre los valores estéticos, éticos y temáticos del momento; sobre las distintas funciones que ocupaban las carteleras y sobre la acogida que propuestas escénicas y dramaturgos como Zorrilla, entre otros, recibieron en el momento de su estreno.

En el quinto capítulo Ana Alma M. García dedica un espacio a los acontecimientos que se dan dentro del teatro o, como ella los denomina: «entre bambalinas». Se trata de un apartado con múltiples citas y acceso a documentos oficiales y cartas personales, que permiten observar cómo se producían los acontecimientos en su contexto.

A lo largo del sexto, séptimo y octavo capítulos asistimos a la situación extraordinaria del Teatro Español durante la Guerra Civil, la España franquista y la Transición. Así, de la mano de Víctor García veremos cómo el papel de este espacio cultural continuó siendo relevante durante la guerra. Entre otros cometidos, como medio de propaganda y con fines pedagógicos. Berta Muñoz analiza el cambio efectuado en los últimos años del franquismo, conocidos por su paulatina apertura internacional e ideológica y que cuenta con diversas

reformas. Esta evolución culminaría con el fin de la dictadura y la entrada en el proceso democrático que marcó la Transición. Un proceso en el que José Ramón Fernández explica cómo el Teatro Español renació de sus propias cenizas en un sentido literal, debido al incendio ocurrido en el edificio en octubre de 1975. Suceso tras el que pasarían cuatro años hasta que el teatro pudiera volver a acoger estrenos. Además, establece un repaso por las últimas tendencias creativas desde esa fecha hasta la actualidad.

El noveno, décimo y undécimo capítulos destacan la vertiente arquitectónica de la investigación. En primer lugar, Carlos Villarreal explica la relación entre el encuentro cultural y el edificio desde un punto de vista urbano, con un repaso por las distintas apariencias y contextualizaciones que han caracterizado a esta institución, con una mención especial a las Naves del Español en Matadero. Antonio Castro analiza en profundidad los incendios que se han acontecido, haciendo especial hincapié en las causas, las consecuencias y el proceso de reconstrucción, gracias a escritos de carácter histórico. Verónica Ripoll ofrece un recorrido histórico-aneecdótico por las inmediaciones del Teatro Español, mediante el que nos transporta al plano urbano y nos permite conocer en mayor profundidad el entorno del edificio.

En el siguiente capítulo Pérez-Rasilla repasa las críticas de los estrenos efectuados en el Español, partiendo de la prensa. Quizá este capítulo aporte, sobre todo, espíritu crítico al lector, que puede comprobar que incluso obras que hoy son consideradas grandes clásicos fueron puestas en duda y, por el contrario, obras que en su momento gozaron de una gran acogida terminaron en el olvido. El capítulo final enlaza con esta última idea: Noelia Burgaleta reflexiona sobre los aspectos eternos y efímeros que caracterizan a este teatro.

Natasha Stefan García
 Universidad Carlos III (Madrid)
 100348647@alumnos.uc3m.es

DOI: 10.15581/008.40.2.877

Pro, Juan, Hugo García y Emilio J. Gallardo-Saborido

Utopías hispanas: historia y antología.
 Granada: Comares, 2022. 486 pp.
 (ISBN: 978-84-1369-498-6)

El realismo que, durante el último siglo y medio, le ha sido atribuido a la literatura española como rasgo definitorio no ha sido óbice para que, desde los últimos cincuenta años, se hayan ido rescatando abundantes ejemplos de la rica capacidad imaginativa de las letras españolas. Tal ha sido el caso de la ficción utópica: des-

de que en 1975 se descubriese la *Sinapia*, la primera utopía española, en un manuscrito del siglo XVIII, la nómina de utopías ilustradas ha ascendido a la treintena (número que habría que reevaluar, pues parece desprenderse más del optimismo interpretativo que del rigor filológico). Fuera del XVIII, los hallazgos no han sido menos significativos. De la primera mitad del siglo XVI español data la segunda utopía europea en seguir detalladamente el modelo inaugurado por Tomás Moro solo dos décadas antes. Juan Maldonado, destacado humanista e introductor de la obra de Erasmo en España, escribe su *Sueño* siguiendo el precedente ciceroniano del *Somnium Scipionis* para, a través de un viaje lunar, componer una acerva crítica de la avaricia terrestre.

Reclamar como parte de nuestra historia literaria este texto, originalmente escrito en latín, permite insertar a España en el tronco común de ese humanismo renacentista de alieno paneuropeo que dominó todo el siglo XVI. Impulso abarcador que, en el caso ibérico, tuvo que ser, además, trasatlántico, pues utópicos fueron también los pueblos-hospitales que Vasco de Quiroga, el obispo de Michoacán, fundó sobre los presupuestos del comunitarismo cristiano (labor que, por cierto, alternó con la lectura y traducción de la *Utopía* de Moro). La utopía parece guiada por

un impulso transformador que la hace traspasar las fronteras de lo literario, facilitando su aparición en espacios tan diversos como proyectos políticos, planes urbanísticos o tratados económicos. No habrá de extrañarnos que, cuando el término *utopía* pase al lenguaje común y se recoja en el diccionario de 1884, este comience a aplicarse adjetivamente a prácticas de todo tipo.

Otro cambio más opera el siglo XIX sobre la utopía. Lo que hasta ese momento había sido una sucesión de proyectos elitistas que dimanaban de los sectores poderosos de la sociedad, con el cambio de siglo se convierte también en un instrumento de reflexión y transformación popular, alimentando un optimismo que no se verá truncado hasta el siglo siguiente. En los siglos XX y XXI, la utopía cede terreno a la distopía, pero no pierde, sin embargo, uno de sus valores intrínsecos: su presencia o ausencia en un momento determinado marca un cambio de ciclo histórico, cumpliendo las funciones de un termómetro social.

Con las anteriores observaciones, y otras muchas no menos pertinentes, introducen Juan Pro, Hugo García y Emilio Gallardo-Saborido su *Utopías hispanas: historia y antología*, donde ofrecen una visión histórica y panhispánica del pensamiento utópico desde sus primeros pasos renacentistas

hasta sus últimas configuraciones. Los capítulos del libro ofrecen cada uno una cala en un periodo concreto del utopismo hispano: tras una breve introducción que delinea las líneas generales del ciclo histórico correspondiente, cada capítulo despliega un amplio abanico de fragmentos de utopías, contextualizados dentro del conjunto de las obras a las que pertenecen.

A lo largo de los dos primeros capítulos, Pro recorre la evolución del utopismo hispano entre 1521 y 1870 en su devenir conjunto a ambos lados del Atlántico. Además de los ejemplos que ya he citado, destaca, por su radical modernidad y no menos radical atrevimiento, *Desengaños de la corte, y mujeres valerosas* (1664), de María Guevara. Plantea esta una utopía en la que la corrupción de la corte se soluciona por la entrada de mujeres en órganos de gobierno. En el segundo capítulo, un texto de Rosa Marina, *La mujer y la sociedad* (1857), aboga por la emancipación femenina, pues «la mujer que con su trabajo adquiere honra y dinero, no se prostituye, ni se casa sino con aquel a quien ama y de quien es amada». Mientras tanto, en América se está configurando el gran proyecto utópico panamericano, como el que Sarmiento defiende en *Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata* (1850): la fundación de «los Estados Unidos de

América del Sud», territorio que tendría como capital la isla Martín García, rebautizada Argirópolis. Estas líneas utópicas las continuará Emilio Gallardo-Saborido en el cuarto capítulo con textos de José Martí, José Enrique Rodó o José Vasconcelos, quien pronostica el nacimiento en Universópolis de una quinta raza superior y última. Lejos queda ya la Argirópolis de Sarmiento.

Para el tercer capítulo Hugo García selecciona textos que dan cuenta de la difícil encrucijada que fue el periodo de entresiglos español. Notable es la ucronía que ofrece Ramón y Cajal: un viajero temporal visita una sociedad radicalmente transformada por la ciencia que ha conseguido vacunarse contra la emoción. La condena que se hace del amor sería aterradora, si no fuese tan divertida: «Hoy sabemos que el deliquio amoroso es puro efecto de presiones en los líquidos seminales, que los besos son simples cambios de bacterias (las que viven en los labios y boca), que el suspiro es aire inspirado». Utópico fue también el proyecto educativo de regeneración rural que planteó Eugenio d'Ors y que García introduce en el quinto capítulo; intento, por cierto, fracasado, consecuencia del éxodo rural masivo de los años cuarenta.

En América Latina, el de posguerra es un periodo articulado en dos ejes dicotómicos: el que se mueve en-

tre utopía y distopía, y el que enfrenta revolución con contrarrevolución. Utopía revolucionaria es la que María Zambrano construye sobre Puerto Rico, y con la que Gallardo da comienzo al último capítulo. Para Zambrano, la imaginería utópica actúa como paliativo del dolor del exilio: «La isla nos parece ser el residuo de algo, el rastro de un mundo mejor, de una perdida inocencia». Sin embargo, los años sesenta testimonian el auge contrarrevolucionario y la propuesta antiutópica de Borges, al llevar al límite la idea de no-lugar, nadiifica el espacio utópico y lo destruye.

Para dar cabida a todos estos textos tan dispares entre sí (y muchos más), los editores de *Utopías hispanas* han tenido que adoptar, como ellos mismos reconocen, una acepción dilatada del término *utopía*. Una decisión que, al difuminar las líneas entre *utopismo* y *utopía*, podría llegar a exponerse a los reparos de la crítica filológica más estricta, pues correría, en el peor de los casos, el riesgo de expropiar a la utopía de sus rasgos genéricos particulares. Si todo texto de reforma (o revolución) optimista es utópico ¿qué significa, entonces, *utopía*? Ahora bien, no son estas las preguntas que acucian a los editores, más interesados en otras distintas: ¿ha existido el utopismo en la cultura hispana? Y si ha existido ¿qué líneas ha seguido? Preguntas amplias que re-

quieren respuestas más amplias aún en las que, irónicamente, se da también cabida al negador de la utopía española: Fernando Savater. Las otras preguntas, las filológicas, deben responderse a partir de aquí. Baste, por ahora, la observación de Francisco de Quevedo, quien, intentando explicar el significado de *Utopía*, dijo de Moro que «vivió en tiempo, y en Reino, que le fue forzoso, para reprender el gobierno que padecía, fingir el conveniente».

Francisco Fernández López
Universidad de Oviedo
francisco.fer.lp@gmail.com

DOI: 10.15581/008.40.2.880

Ródenas de Moya, Domingo

El orden del azar: Guillermo de Torre entre los Borges. Biblioteca de la memoria. Barcelona: Anagrama, 2023. 579 pp. (ISBN: 978-84-339-0511-6)

He concluido la lectura de *El orden del azar* de algún modo abrumado por la riqueza del panorama ofrecido: con el minucioso recuento de las actividades de Guillermo de Torre como pretexto, Domingo Ródenas ha recuperado buena parte de la vida cultural española y argentina desde finales de la segunda década hasta entrados los años cuarenta del siglo XX, aprovechando secciones que abren, inte-

rrumpen y concluyen el relato para recuperar otros episodios, casi siempre posteriores al límite temporal que he señalado, desde una perspectiva que permite observar en su totalidad la vida y la obra del biografiado. Escritores, libros, revistas, periódicos, manifiestos, propuestas literarias y artísticas de relevancia muy variada desfilan por estas páginas, en abundancia que demuestra la pretensión lograda de no omitir detalles de la exhaustiva información disponible tras muchos años de investigación incansable. Prefiero no incurrir en la injusticia de mencionar aquí algunos nombres o títulos en perjuicio de los incontables que resultarían inevitablemente preteridos, de modo que me limitaré a dejar constancia de lo que he creído encontrar en el curso de la lectura.

Desde su peripezia juvenil, pródigo en dislates, el poeta de *Hélices* y el crítico de *Literaturas europeas de vanguardia* animaban a la revisión del ultraísmo y de otras manifestaciones de la vanguardia «histórica». Ródenas ha conseguido ofrecer en *El orden del azar* una obra de referencia inevitable para quien quiera acercarse al periodo que alentó aquellas inquietudes y a cuanto ellas significaron en España y en su contexto europeo, en buena medida recuperado en función de las relaciones que Torre, en su incesante actividad de información y difusión, supo establecer con escritores de di-

versas latitudes, entonces con su epicentro en París. De paso, se ha llevado a cabo una excelente reconstrucción de la cultura española de esos años, también en sus manifestaciones artísticas (la pintura sobre todo), como exigían los intereses del protagonista. Los escritores, desde luego, han recibido especial atención, y por el relato desfilan figuras mayores, menores y aun insignificantes, con las polémicas y rencillas que animaron el ambiente, a veces más interesantes que la literatura.

El otro periodo profusamente narrado en *El orden del azar* es el que Torre vivió en España durante el periodo inquietante de la Segunda República, cuando el crítico de arte y de literatura parece haber alcanzado su madurez definitiva, tal vez desperdiciada en buena medida al dispersarse en notas y artículos destinados a compartir la condición efímera de los números de las revistas y periódicos en los que aparecían. Ródenas consigue otra vez dar a los afanes de modernización de su personaje un contexto más amplio que el de una España siempre anquilosada, también la republicana y sobre todo en Madrid, pues Barcelona y hasta Santa Cruz de Tenerife mostraban síntomas de estar más cerca de la modernidad que seguía representando París. Además, resultan de gran interés la captación de las tensiones políticas crecientes,

nacionales e internacionales, y luego el pormenorizado recuerdo de las experiencias de la guerra civil, que Torre consiguió eludir huyendo del tormentoso ambiente madrileño para detenerse por un tiempo en Francia y reencontrar Buenos Aires acompañado de su esposa, Norah Borges, y de su primer hijo.

Como el subtítulo del volumen también anuncia, la biografía propuesta presta una tal vez inevitable atención a las relaciones de Torre con Norah y con su hermano Jorge Luis. Fueron sus relaciones con ella las que lo llevaron hasta Buenos Aires y al matrimonio, y las que ahora han exigido un acercamiento parcial pero de gran interés al medio cultural argentino, acercamiento realizado con minuciosa intensidad a la primera etapa de Torre en Buenos Aires, la que se extendió desde 1927 hasta 1932, convenientemente insertada en el proceso temporal de la biografía, y también, para cerrar el proceso y el volumen, a los primeros años del prolongado periodo que desde 1937 hasta su muerte tuvieron para el biografiado el sabor amargo del exilio, a pesar de los viajes que a partir de 1951 lo reencontraron con España. En un periodo y en el otro la actividad artística de Norah pudo ser un aliciente más para el insistente interés de Torre en la pintura, y en ambos sorprende su capacidad para insertar

su actividad en el ambiente cultural de Buenos Aires, hasta convertirse tras el paréntesis en España, primero al dirigir la Colección Austral de la Editorial Espasa-Calpe y luego con su trabajo en la Editorial Losada, en uno de los grandes protagonistas de la edición en el mundo hispánico.

Ródenas ha alternado los capítulos de su relato con otras páginas de carácter más ensayístico o literario (sus títulos y el tipo de letra subrayan esa pretensión), de algún modo concebidas como contrapunto retrospectivo, desde los últimos días de Torre o desde otros posteriores como el de su sepelio en la Recoleta o el del reencuentro de Norah con sus antiguas cartas de amor, para desde ellos recuperar del pasado y encarecer la relevancia de las actividades y de los escritos del protagonista. Por lo demás, en esas páginas se acentúa la tendencia a la ficción que toda biografía entraña en su misma condición narrativa. Ródenas, enfrentado a la tarea de reconstruir la vida de quien había derivado de «niño insolente y resabiado» a «hombre impertinente y arisco», ha encomendado el relato a un narrador propenso a imaginar lo que sus personajes hubieran podido sentir o pensar en circunstancias concretas, así como a emitir juicios sobre ellos y sus actos, generalmente en perjuicio de quienes no apreciaron debidamente las aportaciones de Torre, o se

aprovecharon de ellas obligándolo a hacerse perdonar su precocidad y su talento ya desde los tiempos remotos en que Rafael Cansinos Assens le robó la invención el ultraísmo.

Esa actitud suele manifestarse con especial intensidad en lo que afecta a las relaciones del protagonista con ese otro personaje que responde al nombre de Jorge Luis Borges. De la documentación que sale a relucir se deduce que hubo diferencias entre ellos, pero nunca tan significativas como para hacer difícil la relación familiar que los unía. Aunque hasta en su escritura se deja a veces sentir su fascinación ante las ficciones de Borges —manifiesta al recoger los comentarios de Torre sobre *Historia universal de la infamia*, irreprimible al ocuparse él mismo de «Pierre Menard, autor del *Quijote*»—, el narrador ejerce aquí de cuñado resentido y aprovecha cualquier ocasión más o menos propicia para contrastar la grandeza de su héroe con las miserias del hermano político, quien ya en las primeras páginas de *El orden del azar* se ve obligado a revisar el pasado compartido como si reconociera lo injusto de sus desdenes hacia aquel. En contraste, queda patente la generosidad con la que Torre contribuyó a la difusión internacional de Borges, tras los pasos de Roger Caillois, el *traditore* de sus *Labyrinthes*, y —sin ignorar los efectos de Premio Internacional de los Edi-

tores compartido con Samuel Beckett— en el marco propicio de las actividades y los intereses del Congreso por la Libertad de la Cultura, aquel cuya financiación dejara en entredicho *The New York Times* en abril de 1966, como si la fama del escritor argentino hubiera sido en buena medida cosa del Pentágono. Encomiable en esa ocasión la labor de la CIA, orientando a los lectores hacia la lucidez y el buen gusto.

Teodosio Fernández
 Universidad Autónoma de Madrid
 teodosio.fernandez@uam.es

DOI: 10.15581/008.40.2.883

Sánchez Jiménez, Antonio, y Fernando Rodríguez Gallego, eds.

Félix Lope de Vega Carpio. *Rimas*. Madrid: Real Academia Española/Barcelona: Espasa, 2022. 956 pp. (ISBN: 9788467066913)

La Biblioteca Clásica de la RAE ofrece, en su volumen 49, una portentosa edición de las *Rimas* (Sevilla, 1604) de Lope de Vega —del texto definitivo una vez emancipado de *La hermosura de Angélica* y de la *Dragontea*— en sustitución de las *Rimas humanas y otros versos* que hacían el 52 de la Biblioteca Clásica de la editorial Crítica, de la cual la colección académica es heredera.

El volumen aparece publicado en un momento en que, consolidada ya la recuperación de la dramaturgia de Lope, han ido publicándose ediciones de buena parte de sus colecciones poéticas. El profesor Sánchez Jiménez se ha ocupado en este menester con especial empeño y nos ha procurado, asimismo, una acendrada biografía del fénix. Por su parte, el profesor Rodríguez-Gallego ha desarrollado una copiosa labor editorial de comedias de Lope durante la última década. Tras recorrer las 956 páginas del volumen puedo confirmar que cumple sus objetivos con precisión y brillantez: ofrece un texto poético pulido y oportunamente comentado por dos críticos que dominan a la perfección la anotación de textos y la literatura del periodo. Esta edición de las *Rimas*, junto con la publicada por Ignacio Arellano de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (2019), supone una profunda renovación del panorama de estudios de la obra poética de Lope.

El volumen consta de: presentación (vii-x), el texto poético con una anotación dedicada a explicitar su sentido literal a pie de página (1-394), dos apéndices —el prólogo a las dos centurias de sonetos aparecidas en 1602 y el texto del *Arte nuevo de hacer comedias*— que de alguna forma formaron parte de esta colección en las primeras ediciones (397-426), un exten-

so estudio sobre el poemario (427-534), el aparato crítico (535-624), notas complementarias al texto (625-836), bibliografía (837-912), índices de notas y primeros versos (913-44), tabla (945-54) y página de créditos (955-56).

El estudio «Lope de Vega y las *Rimas*» presenta el lugar que ocupa el poemario en la trayectoria de Lope (429-34), los hitos editoriales del poemario en vida del autor y su posición en el campo literario (434-39), la estética de las *Rimas* –el ideal de llaneza castellana legado por Garcilaso– (439-41), un análisis conjunto de los doscientos sonetos que destaca la influencia de Tasso (441-54), un comentario sobre las composiciones de la segunda parte (454-81) así como sobre los apéndices (481-84), una muy meritoria sección dedicada al análisis de los distintos testimonios y a la fijación textual –en la que destaca la exposición sobre la restitución del orden ideal concebido por Lope para los sonetos– (484-531) y, por último, una exposición de los criterios de edición (531-33). El estilo en el que está redactado aúna agilidad y hondura: franqueando a los lectores de forma sencilla una erudición acumulada tras años de trabajo.

Las notas al texto se organizan en dos niveles. Las notas a pie esclarecen la comprensión del sentido literal, mientras que las complementarias

ofrecen extensos comentarios críticos que puntualizan la exégesis y en las que se presenta una detenida revisión de la crítica previa, especialmente de anteriores ediciones. A estos dos niveles se añade una primera nota a pie en todos los poemas que resume su contenido y ofrece una interpretación sintética. El trabajo ofrecido por los editores supone un gran avance en la comprensión de las *Rimas*. En las escasas ocasiones en que los editores dudan acerca de la interpretación de un pasaje lo hacen constar señalando las hipótesis más razonables (por ejemplo, el segundo cuarteto del soneto 30, el soneto 200, o la nota al verso 132 del poema 209).

Sobre la anotación, conviene señalar la pequeña incomodidad que produce en las notas complementarias el hecho de que las referencias numéricas y los titulillos de las cabeceras correspondan a las páginas en las que los poemas figuran en lugar de a la numeración de los propios poemas, tal como encontrábamos en los números 13, 38 o 44 de la colección. El texto de los poemas se presenta modernizado adoptando un techo fonológico: respeta las peculiaridades fonológicas del texto mientras que adapta las peculiaridades ortográficas a la norma actual.

La confección formal y corrección del volumen es impecable, y evidencia la denodada revisión llevada a

cabo por los editores. Con todo, es inevitable que Titivillus deslice algunas insidiosas erratas. Por ejemplo, en la página viii de la presentación se señala equivocadamente que la impresión madrileña de *La hermosa de Angélica, con otras diversas rimas* del año 1602 apareció en Sevilla. Poco después, en nota al Prólogo (7, n. 41), se indica por error que Lope «reclama para los sonetos no solo las virtudes del estilo medio y de la lírica [...], sino [también] de la epopeya», cuando en dicho pasaje lo hace para los romances. En la nota 10-11 al soneto 50, página 68, encontramos una remisión errada al término *uno*, para el cual se apunta al verso 12 del poema cuando en realidad este se localiza en el 11. En la página 212 figura la secuencia sin sentido «de da». Se edita «Egiptos» en posición final de verso en lugar de «Egitos» en la página 350, lo cual compromete la rima. Hallamos una preposición duplicada: «de de», en la página 472. En una de las notas al prólogo de Arguijo a los sonetos de 1602, Apéndice I, se presenta un problema de puntuación que provoca otro de interpretación. Lope trata sobre las *imitaciones* o *traslaciones* poéticas de autoridades clásicas e introduce, en una pregunta retórica, una traducción de Ariosto de un pasa-

je de Virgilio (408-09). El pasaje no presenta signos de interrogación en la edición de 1602 (f. 250v). Pedraza incorporó los signos de apertura y cierre a esta pregunta de forma equivocada, pues desvinculó la cita del *Orlando* de la precedente de la *Eneida*: debería haber incorporado el cierre de la interrogación después de la cita ariostesca. Condicionados por la puntuación adoptada por Pedraza, los editores interpretan la palabra *traslación* en clave retórica, como metáfora, e indican en la nota 83 lo siguiente: «Lope parece usar aquí *traslación* en el sentido de ‘metáfora particularmente atrevida’». Estas pequeñas manchas no oscurecen los deslumbrantes resultados de la edición, ni pueden desmerecer la tarea llevada a cabo. Al fin y al cabo, se trata de *peccata minuta* en un soberbio volumen cercano a las mil páginas.

Esta nueva edición supone un regalo para todos los aficionados y estudiosos de la poesía del Siglo de Oro. Podemos decir que, gracias a ella, la «rota barquilla» del fénix de los ingenios ha llegado una vez más, contra su propia desesperanza, a buen puerto.

Martín Zulaica López
 Universidad Rey Juan Carlos
 martin.zulaica@urjc.es

SUMARIO VOLUMEN 40

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA
2024 / VOLUMEN 40
ISSN-e: 2174-0917

Guadalupe ARBONA ABASCAL La escritura creativa y el estímulo de la voz. El ejemplo del máster de la Universidad Complutense de Madrid	206-33
Óscar BARROSO FERNÁNDEZ El estoicismo en María Zambrano y su cotejo con la propuesta foucaultiana	59-83
Teresa BASTARDÍN Una aportación al estudio del léxico textil dieciochesco en inventarios de bienes gaditanos	697-721
Virginia CAPOTE DÍAZ <i>La vida fue hace mucho</i> : desastre medioambiental y ontología territorial del golfo de Urabá en la narrativa de Marita Lopera	722-45
Ana CASAS Mujer y campo literario: la representación de la escritora en los cuentos de Cristina Fernández Cubas	422-52
Ana CASAS y Aina PÉREZ FONTDEVILA Presentación: ¿Cómo ser escritora? (Auto)ficción y género en la narrativa y el drama contemporáneo	413-21
Mario DE LA TORRE-ESPINOSA Enunciación paratópica en las autoras autoficcionales dramáticas: el caso de Marina Otero y Bibiana Monje	481-502
Javier DE NAVASCUÉS MARTÍN Escribir una historia: una experiencia didáctica en tiempos de postpandemia	234-48
M.^a Ángeles GARCÍA ARANDA «In the vocabulary will be found all the words I have considered most necessary classified»: las nomenclaturas del español en Estados Unidos	746-83
Miguel Ángel GARCÍA GARCÍA <i>Poeta en Nueva York</i> y el socialismo humanista de Fernando de los Ríos	251-75
Iván GÓMEZ GARCÍA Cultura digital, autoficción, género y precariedad en <i>El entusiasmo</i> de Remedios Zafra	559-86
Azucena GONZÁLEZ BLANCO Presentación: Estudios postseculares, literatura y cuidado de sí	7-15
Azucena GONZÁLEZ BLANCO <i>Las moradas</i> : modos de lectura hospitalaria y vida habitante	105-26

Jenny HAASE «Carne del alma»: mística moderna, (nuevo) vitalismo y poética transsecular en Ernestina de Champourcin	127-54
Jonathan Locke HART Introduction: Creative Writing, Poetry, Translation, and Teaching	157-64
Jonathan Locke HART Creative Writing and Translation	181-205
Inmaculada HOYOS SÁNCHEZ Filología y hermenéutica: el arte de leer (bien) la espiritualidad según Nietzsche y Foucault	41-58
Gabriel INSAUSTI HERRERO-VELARDE Pío Baroja y <i>El caballero de Erlaiz</i> : claves de una novela	276-303
Javier LASPALAS La enseñanza y el aprendizaje en el <i>Tesoro de la lengua</i> de Sebastián de Covarrubias	592-619
Elena LEAL ABAD Aproximación a la conformación lingüística y discursiva del anuncio comercial impreso en el siglo XIX	784-818
Patricia LÓPEZ-GAY Ellas «toman el pulso de lo social»: autoría, emoción y política en la autoficción española contemporánea	503-32
Ángel Luis LUJÁN ATIENZA La materia retórica en el <i>Tesoro</i> de Covarrubias	620-40
Josefa MARTÍN GARCÍA Cuantificación de entidades y grados con prefijos	304-30
Ricardo PIÑERO MORAL Entre Zoopedia y Antrozología: el <i>Fisiólogo</i> atribuido a san Epifanio y el <i>Tesoro</i> de Covarrubias	641-62
Julio PRIETO El deseo de la «(bot)ella»: alcohol, autoficción y ética <i>queer</i> en <i>Black out</i> y <i>El affair Skeffington</i> de María Moreno	533-58
María do Cebreiro RÁBADE VILLAR Pensar la vida desde la teoría post-secular. Cinco propuestas	84-104
GUO Rong The Cultural Negotiation and Compromise: On the Chinese Translation of Jonathan Locke Hart's Two English Poems	165-80
Piotr SORBET Los préstamos de ida y vuelta en español	819-39
José R. VALLES-CALATRAVA Organización y funcionamiento del espacio narrativo en <i>Tirano Banderas</i> de Valle-Inclán	331-55

Gilberto Daniel VÁSQUEZ RODRÍGUEZ El juego autoficcional en el teatro de Diana M. de Paco	453-80
Sultana WAHNÓN La Biblia como literatura: lecturas postseculares	16-40
Rafael ZAFRA MOLINA Presentación: En torno al saber y las disciplinas en el <i>Tesoro</i> de Sebastián de Covarrubias	589-91
Martín ZULAICA LÓPEZ La astrología en el <i>Tesoro</i> de Sebastián de Covarrubias	663-93
Karolina ZYGMUNT ¿Por qué tiene sentido hablar de los sentidos?: el análisis de las experiencias sensoriales como perspectiva investigadora del relato de viaje	356-74
RESEÑAS DE LIBROS / BOOK REVIEWS	
Álvarez de Miranda, Pedro. <i>Medir las palabras</i> . Manuel Casado Velarde	840-42
Calvo Revilla, Ana. <i>Un deambular circular: estudio sobre la obra de Gonzalo Hidalgo Bayal</i> . Vicente Luis Mora	842-45
Choi, Imogen. <i>The Epic Mirror: Poetry, Conflict Ethics and Political Community in Colonial Peru</i> . Javier de Navascués	845-49
Cunha, Iria da, ed. <i>Lenguaje claro y tecnología en la Administración</i> . Joseluis González Urbiola	375-78
D'Agostino, Maria, ed. <i>Versos de Juan de la Vega</i> . Fernando Rodríguez Mansilla	378-81
De Llera, Luis, y María José Flores Requejo, eds. <i>Entre repúblicas (1873-1939): doce ensayos de historia intelectual</i> . Cristina Erquiaga Martínez	381-84
Del Pino, José Manuel, ed. <i>George Ticknor y la fundación del hispanismo en Estados Unidos</i> . Cristina Gimeno Calderero	849-52
Echevarría, Megan M., ed. <i>Rehumanizing the Language Curriculum</i> . Manel Lacorte	384-88
Establier Pérez, Helena, ed. <i>Damas del siglo ilustrado: la escritura de las mujeres españolas en el XVIII. Antología crítica de textos fundamentales</i> . Davide Mombelli	852-55
Fernández Cifuentes, Luis. <i>1955: inventario y examen de disidencias</i> . Domingo Ródenas de Moya	855-59
Iglesias Recuero, Silvia, coord. <i>Pragmática histórica del español: formas de tratamiento, actos de habla y construcción del diálogo</i> . Magdalena Rosková	859-62
Lacorte, Manel, y Agustín Reyes-Torres. <i>Didáctica del español como 2/L en el siglo XXI</i> . Anne Thinglum	388-90
London, John, y Gabriel Sansano, eds. <i>Acting Funny on the Catalan Stage. El teatre còmic en català (1900-2016)</i> . Guadalupe Soria Tomás	862-66

Lorente Medina, Antonio, ed. Fernán González de Eslava. <i>Coloquios espirituales y sacramentales</i> . Ignacio Arellano	866-71
Martínez Torrejón, José Miguel, ed. Bartolomé de Las Casas. <i>Brevísima relación de la destrucción de las Indias</i> . Fernando Rodríguez Mansilla	871-74
Pérez-Rasilla Bayo, Eduardo, ed. <i>El Teatro Español de Madrid: la historia (1583-2023)</i> . Natasha Stefan García	874-77
Pro, Juan, Hugo García y Emilio J. Gallardo-Saborido. <i>Utopías hispanas: historia y antología</i> . Francisco Fernández López	877-80
Ramírez Santacruz, Francisco, y Fernando Rodríguez Mansilla, eds. «Ni distancias que estorben, ni mares que impidan»: <i>globalización y la temprana modernidad hispánica</i> . Leonardo Velloso-Lyons	390-95
Ródenas de Moya, Domingo. <i>El orden del azar: Guillermo de Torre entre los Borges</i> . Teodosio Fernández	880-83
Sánchez Jiménez, Antonio, y Fernando Rodríguez Gallego, eds. Félix Lope de Vega Carpio. <i>Rimas</i> . Martín Zulaica López	883-85
Sandoval-León, Osvaldo, y Chrystian Zegarra, eds. <i>Partera de la historia: violencia en la literatura, «performance» y medios audiovisuales en Latinoamérica</i> . José Alfredo Contreras	395-98
Zugasti, Miguel, ed. Pedro Gobeo de Vitoria. <i>Naufragio y peregrinación</i> . Carmen Ruiz Barrionuevo	398-401

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original que aporte conclusiones novedosas con base en una metodología debidamente planteada y justificada. Se recomienda emplear el formato IMRyD u otro análogo. Solo se admitirán trabajos completamente inéditos que no estén siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 10 000 palabras o 60 000 caracteres (espacios incluidos), incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores harán llegar sus artículos a través de la PLATAFORMA DE RILCE (<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/index>) y deberán aportar imprescindiblemente:

Por un lado, título del trabajo (en **español e inglés**), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su correspondiente dirección postal completa (no la dirección personal del autor/a) y dirección electrónica profesional y orcid ID.

Por otro:

- Archivo en formato Word (en el que **no** debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor o autora).
- El texto del original, correctamente redactado en español. También podrán admitirse originales correctamente redactados en inglés.
- El título y un resumen de unas 150 palabras en español y en inglés. Este resumen deberá atenerse al esquema IMRyD u otro análogo.
- Cinco palabras clave en español y en inglés.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de **referencia abreviada** en texto y notas, y prepararán una **lista final de obras citadas** con todos los datos bibliográficos relevantes.

Consulten la versión completa de estas normas disponible en:

<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/about/submissions#authorGuidelines>

SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE *RILCE*

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por el Consejo de Redacción de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado.
2. El Consejo de Redacción envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos al Consejo, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. Sobre esos dictámenes, el Consejo de Redacción decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso. *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.
3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:
 - a. un informe tanto del artículo como de los resúmenes;
 - b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) según estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
 - c. una recomendación final: publicar o rechazar;
 - d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.
4. La fecha de aceptación por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.
5. Una declaración de buenas prácticas para el Consejo de Redacción, los autores y los evaluadores está disponible en la página web de la revista.

Toda la correspondencia diríjase a:

Servicio de Publicaciones

Universidad de Navarra. 31009 PAMPLONA. ESPAÑA

T. +34 948 425 600. F. +34 948 425 636

spublicaciones@unav.es

<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/index>

Envío de libros para reseña, y reseñas en América del Norte: Prof. Fernando Plata (Romance Languages. Colgate University. 13 Oak Drive. Hamilton. NY 13346-1398. EE.UU. Email: fplata@colgate.edu)

RILCE acepta pagos mediante:

- Tarjeta de crédito, indicando tipo de tarjeta (VISA o MASTERCARD), titular, número y fecha de caducidad.
- Transferencia bancaria a favor de «Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra», indicando el número de la factura.

Los datos de la cuenta bancaria son:

BANCO SANTANDER, Plaza del Castillo, 39. 31001 Pamplona, España

IBAN: ES04 0075 4610 1906 0000 8016

BIC: BSCHEM33

(Todas las transferencias bancarias realizadas deben indicar siempre el IBAN y el BIC)

- Pago domiciliado, indicando titular de la cuenta, número (20 dígitos) y datos del banco (nombre, sucursal y dirección). Esta modalidad de pago domiciliado es exclusiva para entidades bancarias españolas.

Precios

Suscripción digital individual: 45 €

Suscripción digital institucional: 65 €

Descuento de un 20 % para miembros de *Alumni Universidad de Navarra* y librerías.

RILCE está disponible en la Red para suscripciones e información en:

<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/index>

ANA CASAS MUJER Y CAMPO LITERARIO: LA REPRESENTACIÓN DE LA ESCRITORA EN LOS CUENTOS DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS	422-52
GILBERTO DANIEL VÁSQUEZ RODRÍGUEZ EL JUEGO AUTOFICCIONAL EN EL TEATRO DE DIANA M. DE PACO	453-80
MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA ENUNCIACIÓN PARATÓPICA EN LAS AUTORAS AUTOFICIONALES DRAMÁTICAS: EL CASO DE MARINA OTERO Y BIBIANA MONJE	481-502
PATRICIA LÓPEZ-GAY ELLAS «TOMAN EL PULSO DE LO SOCIAL»: AUTORÍA, EMOCIÓN Y POLÍTICA EN LA AUTOFICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA	503-32
JULIO PRIETO EL DESEO DE LA «(BOT)ELLA»: ALCOHOL, AUTOFICCIÓN Y ÉTICA <i>QUEER</i> EN <i>BLACK OUT</i> Y <i>EL AFFAIR SKEFFINGTON</i> DE MARÍA MORENO	533-58
IVÁN GÓMEZ GARCÍA CULTURA DIGITAL, AUTOFICCIÓN, GÉNERO Y PRECARIEDAD EN <i>EL ENTUSIASMO</i> DE REMEDIOS ZAFRA	559-86
JAVIER LASPALAS LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE EN EL <i>TESORO DE LA LENGUA</i> DE SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS	592-619
ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA LA MATERIA RETÓRICA EN EL <i>TESORO</i> DE COVARRUBIAS	620-40
RICARDO PIÑERO MORAL ENTRE ZOOPIEDIA Y ANTROZOOLOGÍA: EL <i>FISIÓLOGO</i> ATRIBUIDO A SAN EPIFANIO Y EL <i>TESORO</i> DE COVARRUBIAS	641-62
MARTÍN ZULAICA LÓPEZ LA ASTROLOGÍA EN EL <i>TESORO</i> DE SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS	663-93
TERESA BASTARDÍN UNA APORTACIÓN AL ESTUDIO DEL LÉXICO TEXTIL DIECIOCHESCO EN INVENTARIOS DE BIENES GADITANOS	697-721
VIRGINIA CAPOTE DÍAZ <i>LA VIDA FUE HACE MUCHO</i> : DESASTRE MEDIOAMBIENTAL Y ONTOLOGÍA TERRITORIAL DEL GOLFO DE URABÁ EN LA NARRATIVA DE MARITA LOPERA	722-45
M.ª ÁNGELES GARCÍA ARANDA «IN THE VOCABULARY WILL BE FOUND ALL THE WORDS I HAVE CONSIDERED MOST CLASSIFIED»: LAS NOMENCLATURAS DEL ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS	746-83
ELENA LEAL ABAD APROXIMACIÓN A LA CONFORMACIÓN LINGÜÍSTICA Y DISCURSIVA DEL ANUNCIO COMERCIAL IMPRESO EN EL SIGLO XIX	784-818
PIOTR SORBET LOS PRÉSTAMOS DE IDA Y VUELTA EN ESPAÑOL	819-39
