ARBA 16

ACTA ROMANICA BASILIENSIA
junio 2005

Tobias Brandenberger & Beatrice Schmid (eds.)

Actas del IV Encuentro hispano-suizo de filólogos noveles

(Basilea, 5 y 6 de noviembre de 2004)

UNI
BASEL

Die **Acta Romanica Basiliensia** sind eine Publikation
des Romanischen Seminars der Universität Basel.

Es sind weitere Faszikel in iberoromanischer, italienischer und
französischer Sprach- und Literaturwissenschaft geplant.

ISSN 1022-6176
ISBN 3-907772-15-6

Weitere Exemplare sind zum Preis von SFr. 20.- erhältlich bei:
Romanisches Seminar der Universität Basel, ARBA,
Stapfelberg 7/9, CH 4051 Basel
Telefon #41.61.267 12 65 / Fax #41.61.267 12 86
E-mail: Eva.Askari@unibas.ch

ÍNDICE

Presentación y agradecimientos

«Si dices que no tengo ciencia,
mira el natural que tengo, los trabajos que he pasado,
las tierras que he visto, la experiencia de la que estoy cargado,
los muchos libros que he leído:
y con no más de cuatro años de estudio,
considera si puedo saber algo.»
(Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*)

La serie *Acta Romanica Basiliensia*, que desde hace varios años editan las distintas secciones del Romanisches Seminar de la Universidad de Basilea, se honra en acoger las actas del IV Encuentro de Filólogos Noveles, coloquio hispano-suizo ya tradicional, que pretende ser una plataforma para dar a conocer la labor de investigación de licenciandos y doctorandos y una ocasión para que se relacionen hispanistas jóvenes de ambos países.

Desde el año 2000 hemos venido realizando tres encuentros en las Universidades de Alcalá de Henares (2000), Granada y Córdoba (2001) y Valencia (2002), en colaboración con los Departamentos de Filología Española de las universidades anfitrionas. Fue para nosotros una gran satisfacción saludar, esta vez en nuestra universidad, a jóvenes filólogos de las universidades de Alcalá, de Granada y de Valencia, en ocasión de la cuarta edición del coloquio en noviembre de 2004. Este Encuentro de Filólogos Noveles fue, una vez más, una experiencia enriquecedora, tanto en lo que respecta a las relaciones humanas como en lo científico – y los textos aquí reunidos son una prueba de ello. Durante dos días, los hispanistas reunidos a orillas del Rin presentaron y discutieron los resultados de sus investigaciones, intercambiaron opiniones e impulsos y trabaron amistades.

Además de las comunicaciones presentadas en Basilea, incluimos en este fascículo otros tres trabajos recientes de filólogas noveles basilienses: el de Marta Álvarez, leído en las Jornadas Hispánicas en la Universidad de Friburgo (Suiza) el 26 de noviembre de 2004, y los de Manuela Cerezo y de María Michaelis, presentados en el Encuentro de Jóvenes Hispanistas en la Universidad de Castilla-La Mancha, en Ciudad Real, el 11 de abril de 2005.

Estas Actas, como las de los encuentros anteriores, pueden dar una idea del nivel de formación adquirido por esos jóvenes, de sus preocupaciones científicas y de su preparación filológica. La variedad de temas lingüísticos, literarios y filológicos y la diversidad de enfoques que se suceden en estas páginas, muestran la riqueza de la investigación de los jóvenes hispanistas en nuestras universidades y dan testimonio de un entusiasmo y un compromiso que nos importa seguir incentivando. No será, estamos seguros de ello, la última vez que se ofrecerán los frutos de este aliento en el marco de ARBA.

Llegados a este punto, sólo nos queda la agradable tarea de dar las gracias a quienes han colaborado con nosotros:

La realización del Encuentro no hubiera sido posible sin el generoso apoyo de la Embajada de España en Berna y la ayuda de nuestros colegas de las instituciones colaboradoras: Marta Haro de la Universidad de Valencia, Carlos Alvar del Centro de Estudios Cervantinos en Alcalá de Henares y la añorada Ana María Riaño de la Universidad de Granada, para la que queremos tener un recuerdo especial en estos momentos.

El trabajo de preparación de los materiales aquí publicados contó con el buen hacer y saber de Ángel Berenguer Amador, Yvette Bürki, Rosa Sánchez y Melanie Würth.

A todos ellos debemos nuestro agradecimiento.

Tobias Brandenberger *Beatrice Schmid*

Saludo de D. Guillermo Marín, Consejero de la Embajada de España en Berna

Es un honor para mí representar a la Embajada de España en la inauguración del IV Encuentro Internacional de Filólogos Noveles organizado por la Universidad de Basilea.

¿Quién se podría imaginar hace no tantos años que el camino del progreso de la filología hispánica pasaría por esta ciudad suiza? Pues bien, hoy ya casi no nos llama la atención que en este lugar fronterizo con Francia y Alemania se den cita, año tras año, un grupo de jóvenes estudiosos de literatura hispánica procedentes no solamente de España, sino de Suiza y de otros países diversos.

En el pasado, la reflexión sobre nuestras letras apenas salía de la piel de toro o del ámbito iberoamericano. Las raras excepciones a esta regla tenían su origen en el exilio forzado o voluntario de algunos de nuestros pensadores eximios. Hoy, sin embargo, todos somos nosotros: los españoles, los suizos, los bolivianos, los venezolanos... Y en Suiza nos sentimos como en casa. Algunos llaman globalización a este cruce de influencias y papeles.

Cualquiera que sea su nombre, es una suerte para la filología española poderse enriquecer con una mirada helvética, que sin duda va a ser distinta de todas las demás perspectivas. Cuando, además, la savia investigadora rebosa juventud, como es el caso, la huella de estos trabajos no puede ser más duradera.

El apoyo de la Embajada de España a este Encuentro cuenta con una justificación adicional que trasciende el mundo académico y que seguro que todos los presentes comparten. Se trata de la satisfacción que nos produce el interés que despierta en Suiza todo lo español, así como la ocasión que supone esta reunión internacional para estrechar aún más los vínculos que unen a suizos y españoles.

Por ello le estamos muy agradecidos a la Profesora Beatrice Schmid por esta oportunidad de seguir colaborando con el Seminario Románico

de la Universidad de Basilea. Este año, además, nos congratulamos muy especialmente por la magnífica noticia de saber que este Departamento está expandiéndose para dar satisfacción a la creciente demanda de estudios de lengua y cultura hispánicas.

Muchas gracias a todos.

Léquet haŹóhar: cuestiones de investigación en un texto aljamiado sefardí de carácter religioso

Avihay Abohav
Universidad de Granada

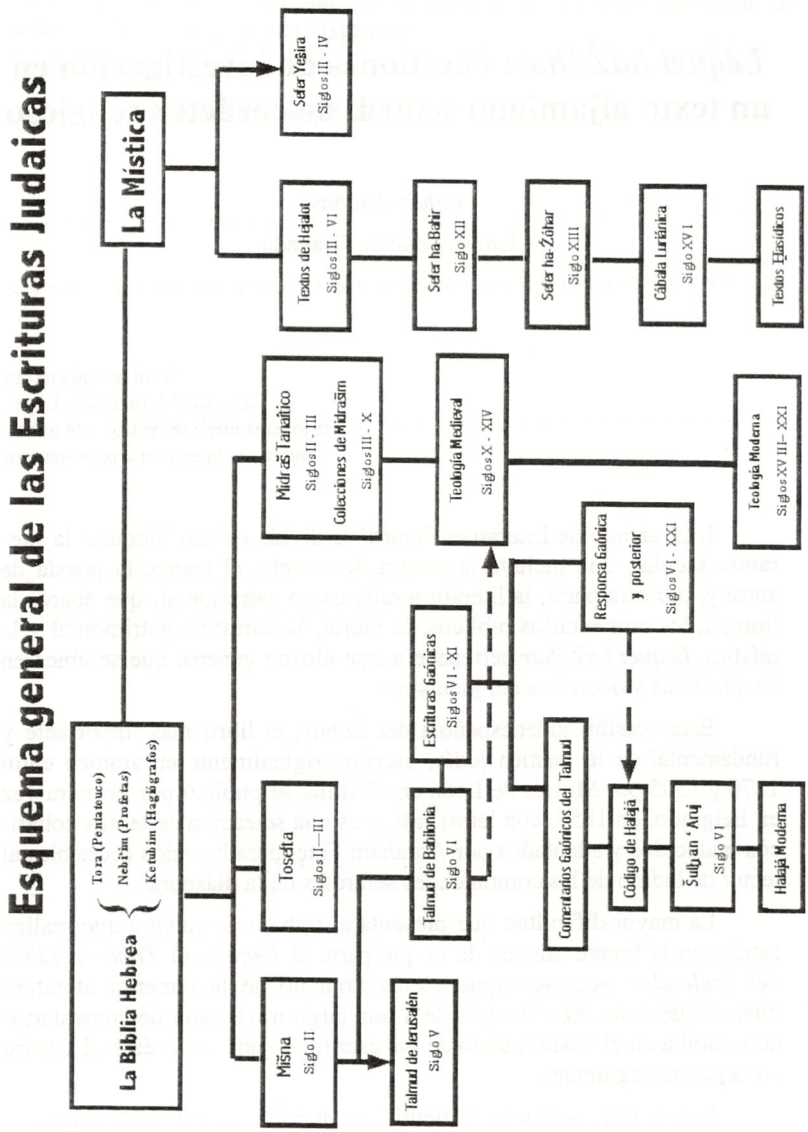
A mi querida tutora,
Dra. Ana María Riaño López,
bajo cuya tutela se realizó este trabajo
bendita sea tu memoria para siempre.

I. El campo de Literatura Sefardí se divide en dos bloques: la literatura secular, que incluye la prensa, la novela, el teatro, la poesía de autor y, por otra parte, la literatura religiosa o patrimonial, que abarca la liturgia, los comentarios bíblicos, la moral, la narrativa patrimonial y la mística. *Léquet haŹóhar* pertenece a este último género, que se ubica en las prácticas y doctrinas del judaísmo.

Esta versión judeoespañola del *Źóhar*, el libro más importante y fundamental de la mística judía, escrito originalmente en arameo entre 1270 y 1305 por Moisés de León en Castilla, se publicó por primera vez en Belgrado, en 1859, con letras raší, y es una selección de textos zoháricos traducidos y adaptados por Abraham Finçi para hacerlos accesibles al lector de ladino de las comunidades sefardíes de la diáspora.

La mayor dificultad que presenta el trabajo de edición que realizo estriba en la fuente aramea de la que parte el *Léquet*, el *Źóhar* o *Libro del Esplendor*, pues se requiere conocimiento de la inmensa literatura mística que a su vez corresponde a una larga trayectoria de comentarios de la Biblia en el vasto mundo de las escrituras judaicas (véase el cuadro en la página siguiente).

Hay múltiples objetivos científicos que me he propuesto lograr en el desarrollo de mi tesis doctoral. Ante todo, ofrecer por primera vez una edición crítica de *Léquet haŹóhar*, una amplia selección del *Źóhar* en judeoespañol. Se puede añadir que tampoco se ha realizado un trabajo

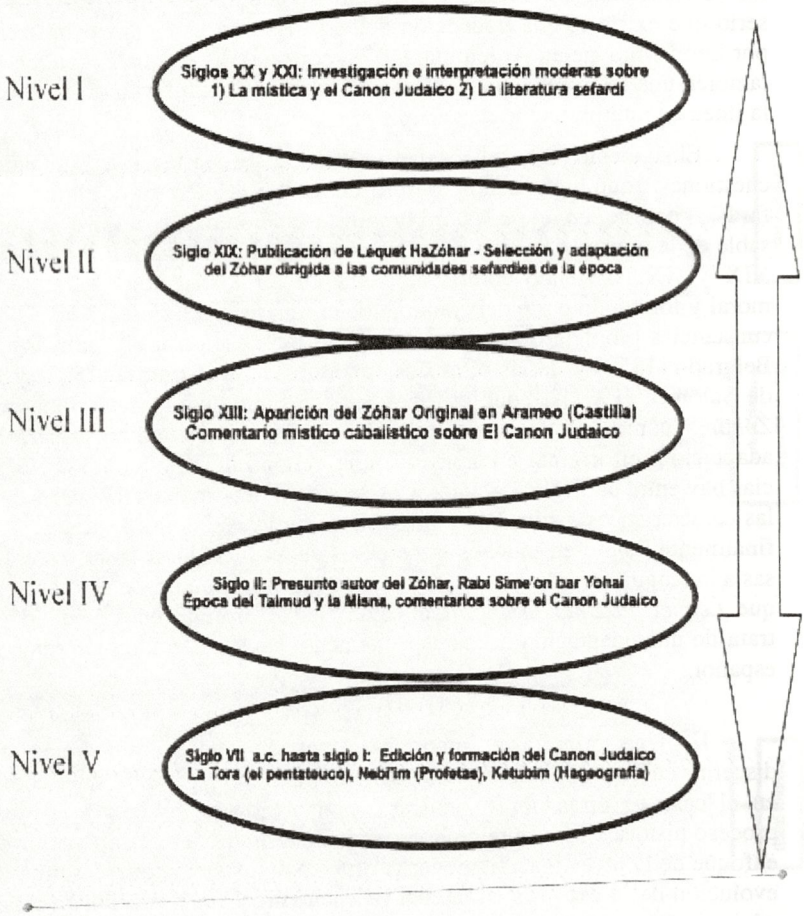

Esquema general de las Escrituras Judaicas
La Biblia Hebrea
Tora (Pentateuco)
Neb'ïm (Profetas)
Ketubim (Hagiógrafos)
La Mística
Sefer Yeçira
Siglos III - IV
Textos de Hejalot
Siglos III - VI
Sefer ha-Bahir
Siglo XII
Sefer ha-Zóhar
Siglo XIII
Cábala Luriánica
Siglo XVI
Textos Jasídicos
Midrāš Tanaítico
Siglos II - III
Colecciones de Midrašim
Siglos III - X
Teología Medieval
Siglos X - XIV
Teología Moderna
Siglos XVIII - XXI
Tosefta
Siglos II—III
Mišna
Siglo II
Talmud de Babilonia
Siglo VI
Talmud de Jerusalén
Siglo V
Escrituras Gaónicas
Siglos VI - XI
Respuesta Gaónica
y posterior
Siglos VI - XXI
Comentarios Gaónicos del Talmud
Código de Halajá
Šulḥan 'Aruj
Siglo VI
Halajá Moderna

científico y serio en España sobre el *Źóhar* y que aparecieron dos antologías muy breves, una de Ariel Benzion (1980) y otra de Marcos-Ricardo Bar Natán (1986); en ninguna de las dos se citan las fuentes o las versiones del *Źóhar* que han tomado como fuente. El trabajo más serio que existe es una traducción del *Źóhar* sobre el Pentateuco, hecha por Leon Dujovne en Argentina, (1978, editorial Sigal) que es realmente también una interpretación, pero sin referencia al manuscrito original o a la línea de interpretación que adopta el traductor.

El siguiente objetivo consistirá en hallar respuestas a las siguientes cuestiones: ¿qué lugar ocupa el libro dentro de la literatura religiosa sefardí?; ¿podría *Léquet haŹóhar* cumplir la función de ser el libro responsable de la transmisión mística en las comunidades sefardíes de los siglos XIX y XX, sirviendo como complemento de la literatura sefardí de moral y formando parte del conjunto de enseñanzas religiosas?; ¿qué circunstancias propiciaron la impresión y la publicación de la edición de Belgrado (1859) y de las otras dos versiones, la de Esmirna (1877) y la de Salónica (1905)?; ¿qué criterios adoptó Finçi para la selección del *Źóhar* y cómo enfocó su presentación?; ¿qué versión utilizó él para la adaptación (el original en arameo o una versión hebrea) y qué diferencias hay entre el original arameo y la versión judeoespañola?; ¿cuáles son las características estilísticas y lingüísticas de las versiones sefardíes? Y, finalmente, como en muchos otros casos de traducción de obras religiosas a la lengua sefardí, cabría preguntarse hasta qué punto podemos decir que *Léquet haŹóhar* es una traducción fiel al original en arameo o se trata de una adaptación hecha especialmente para los lectores del judeoespañol.

II. Una primera e importante cuestión consiste en tratar de discernir cuáles son los enfoques de interpretación de un texto que, como en el caso de otras obras judaicas, se encuentra en el umbral de un proceso histórico incesante de interpretación. Para poder definir mejor el enfoque de la investigación moderna ofrezco un esquema que describe la evolución de la exégesis en la cual se encuentra *Léquet haŹóhar* (véase página siguiente).

III. La segunda cuestión, después de aclarar cuál es la perspectiva de la investigación moderna, es la del *corpus*. ¿Cómo y según qué criterios habría que fijar los artículos que compongan el *corpus*? *Léquet haŹóhar* contiene 248 artículos, escritos de manera condensada en letra raší, que ocupan 184 hojas. En principio, se deberían elegir los artículos más representativos para la transcripción, la interpretación y la edición


Nivel I
Siglos XX y XXI: Investigación e interpretación moderas sobre 1) La mística y el Canon Judaico 2) La literatura sefardí
Nivel II
Siglo XIX: Publicación de Léquet HaZóhar - Selección y adaptación del Zóhar dirigida a las comunidades sefardíes de la época
Nivel III
Siglo XIII: Aparición del Zóhar Original en Arameo (Castilla) Comentario místico cabalístico sobre El Canon Judaico
Nivel IV
Siglo II: Presunto autor del Zóhar, Rabí Sime'on bar Yohai Época del Talmud y la Misna, comentarios sobre el Canon Judaico
Nivel V
Siglo VII a.c. hasta siglo I: Edición y formación del Canon Judaico La Tora (el pentateuco), Nebi'im (Profetas), Ketubim (Hagiografía)

crítica. Para resumir las consideraciones que constituyen una representación óptima he contemplado los siguientes criterios:

1. La contribución al entendimiento general de la tipología temática en *Léquet haŹóhar*. Es decir, hay que elegir cada artículo en la medida en que contribuye a exponer uno de los elementos del microcosmos zohárico, o varios de ellos (por ejemplo: Dios y la divinidad, Satanás y los ángeles, el hombre y la mujer, las reglas de moral, la función de los sabios, etc.).

2. La innovación y la profundidad de la interpretación zohárica: ¿presenta el artículo zohárico original una interpretación innovadora respecto a la halajá judía, o contempla un tema conocido y discutido? En este caso, ¿la adaptación judeoespañola pierde su originalidad o enfoca su mensaje de forma distinta para el lector sefardí?

3. La cantidad, la innovación y la representación de la sociedad judeoespañola en la interpretación añadida por el adaptador Abraham Finçi. En muchos artículos Finçi incorpora sus conclusiones interpretativas en longitud variable y con referencias a la sociedad y a la situación moral de su tiempo. Estos artículos nos ayudan a examinar la sociedad sefardí de su época, identificar a quién dirige él su obra y por qué, y distinguir entre su propia interpretación, adaptada a las circunstancias de su tiempo, y el artículo original en arameo.

4. La abundancia de fuentes e interpretaciones referentes a los artículos. El *Źóhar* tiene un lugar tan importante dentro de la Cábala, que durante generaciones se produjo un sinfín de interpretaciones. De ellas, había que elegir las más destacadas como fuentes de comparación. Una consideración importante al elegir un artículo es la cantidad y la calidad de fuentes que contiene, de modo que, dentro de una interpretación personal, se podrían utilizar las fuentes al máximo y profundizar en ellas.

5. La aportación del artículo a los aspectos lingüísticos y gramaticales del judeoespañol, refranes, creación literaria original en judeoespañol, respecto a otros tipos de libros de moral o mística.

6. La longitud frente al contenido y a la innovación. Elegir los artículos que representan todo el abanico de posibilidades en *Léquet haŹóhar*, desde los más breves hasta los más largos, en la medida en que su contenido contribuye al entendimiento del microcosmos zohárico sefardí en su totalidad.

7. El nivel interpretativo de la Biblia. Hay cuatro niveles de interpretación exegética de la Biblia, llamados «el huerto del misticismo», o en abreviatura PARDÉS (literalmente 'huerto'): P: Peshat, el

significado simple, a veces la interpretación literal; R: Rémeź, la interpretación basada en atisbos, insinuaciones y pistas que ofrece el texto de las fuentes; D: Darush, la derivación interpretativa mediante analogías y metáforas; S: Sod, la interpretación cabalística, secreta, que implica utilización de conocimiento oculto. El *Léquet haŽóhar* contiene los cuatro niveles de interpretación, que deberán ser representados uno a uno.

IV. Para terminar esta exposición, presento como ejemplo la transcripción del artículo número 91, uno de los más cortos (fols. 67a-b) y propongo su interpretación según la tipología temática del mundo zohárico y dentro del contexto del microcosmos sefardí.

El artículo se refiere a los versículos 27 y 28 de *Éxodo* 34: «Dios dijo a Moisés: Escríbete estas palabras, pues en función de estas palabras hago el pacto contigo y con Israel. Estuvo allí con Dios 40 días y 40 noches sin comer ni beber y escribió sobre las tablas las palabras del pacto, los Diez Mandamientos».

Así dice:

/67a TANÚ raḇanán [arm.'enseñaron nuestros sabios'] una veź tuvieron demenester el mundo luvia. Vino r' El'aźar, asetenció 40 ta'aniyot [hb.'ayunos'] y_non hubo luvia. Hiźo tefilá [hb.'oración'] y_non vino la luvia. Se alevantó r' 'Aquibá en_la tebá [hb.'tarima']. Dĭjo mašib harúaḥ [hb.'el que trae en viento'] en la 'amidá [hb.'de pie', la sección principal del rezo diario] y asopló el aire. Dĭjo morid hagešem [hb. 'el que hace caer la lluvia'], enpezó la luvia. Se aflacó su dá'at [hb.'pensamiento'] de r' El'aźar. Lo vido raḇí 'Aquibá a r' El'aźar que_le peśo el hecho, como que_él non era rauy [hb.'capaz'] para que_se responda y r' 'Aquibá fue más rauy. Se levantó r' 'Aquibá delantre la ĝente y_dĭjo: «Vos diré a vośotros mašal [hb.'parábola'] a_que la cośa asemeja: r' El'aźar asemeja a_un amigo muy querido del rey. Viene aquel amigo onde el rey a_demandarle una rogativa y, siendo el rey lo_quere muncho y_le plaćió muncho su venida al palacio, non le responde la rogativa en_su punto en tal que_se englenee [del tc. 'entretenga'] el amigo y_que non se esparta de_él presto; y yo asemejo a un esclavo del rey que demanda una cośa delantre el rey y non gusta el rey que entre en_la puerta del palacio, y non quere dicho que_non quere englenear con él. ¿Qué haće el rey? Diće que se le_dé la demanda presto que_non me enfastíe. Ansí r' El'aźar es el amigo querido del rey, y gusta el rey que_venga su amigo cada día a_el palacio, y_que non se aparte de_él, y yo so como esclavo que_non gusta el rey que_entre en la puerta del palacio». Estonces reposó su dá'at de r' El'aźar. Le_dĭjo 'Aquibá: «Ven y_te diré cośa una que_me dĭjeron baḥalom ['en sueño'], que_me dĭjeron

(מאמר 91 דט"ו ע"ח מחי"כ)

תנו רבנן אונס בת סובירון דימיניסטיר אל מונדו לובייה. בינו ר'
אלעזר אסיטינסיין 40 תעניות אינון אוכו לובייאה. אינו תפלה
אינון בינו לה לובייאה. מי אליבאנטו ר' עקיבא אינלה אינכה. דיבו
מסיב הרוח אינלה עמידה אי אסופלו אל אירי. דיבו מוריד הנפש
אינסיפו לה לובייאה. מי אסלאקו סו דעת די ר' אלעזר. לו בידו רבי
עקיבא אה ר' אלעזר קילי סיגו אל אינו. קומו קיאיל נון אירה ראוי
פאדה קימי דיספונדה אי ר' עקיבא סוחי מאם ראוי. מי איבאנטו ר'
עקיבא דילאנטרי לה בינטי אידיבו: בום דירי אבוזטרום משל אקי לה
קחה אסימיזה. ר' אלעזר אסימיזה אאון אמינו מוי קידידו דיל ריי
בייני אקיל אמינו אונדי אל ריי אדימאנדאדלי אונה רונאטיבה. אי
סיינדו אל ריי לזקירי מונגו אילי פלאזיין מונגו סו בינידה א פאלאסיין
נון לי ריספונדי לה רונאטיבה אינסו פונטו אין סאל קימי אינגניאה
אל אמינו איקי נון מי איספארטה דיאיל פריסטו. אי יין אסימיזו אה
און איסקלאבו דיל ריי קי דימאנדה אונה קוזה דילאנטרי אל ריי אי
נון גוסטה אל ריי קי אינטדי אינלה פוחירטה דיל פאלאסיין. אי נון
קירי דיבו קינון קירי אינגניאר קון אל. קי אזי אל ריי דאי קימי
לידי לה דימאנדה פריסטו קינון מי אינפאסיי. אנסי ר' אלעזר אים
אל אמינו קידידו דיל ריי אי גוסטה אל ריי קיבינגה סו אמינו קאדה
דייאה אאל פאלאסיין. איקי נון מי אסאדטי דיאיל. אי יין סו קומו
איסקלאבו קינון גוסטה אל ריי קיאינטרי אין לה פוחירטה דיל פאלאסיין
איסטונסים ריפוו סו דעת די ר' אלעזר. לידיבו עקיבא בין איסי דירי
קוזה אונה קימי דיבירון בחלוס. קימי דיבירון איסטי פסוק איסו נון
אגאם תפלה פור אל פוחיבלו אל איסטי בי רוגים פור אילייום. אימי
אים אנסי פירקי ליפוו אין אוזום די ר' אלעזר. פורקי לה בינטי נון
לו פאדיאן איסטו ע"כ:

Fol. 67a.

este pasuc [*Jr* 7,16]: Y tú non hagas tefilá por el pueblo el este ni rogues por ellos». Y_si es ansí, ¿por qué le_peśo en ojos de r' El'aźar? Porque la ĝente non lo sabían esto, 'a"k [hb. ' ad kan 'hasta aquí'].

/67B De_aquí que_tome el honbre enĵemplo cuánto cale que_sea baĵo de espritu, que_mire quén era r' 'Akibá, que ya es sabido qué carar [tur,'cantidad'] de cencia en ley y grandeźa alcanzó. Y torna diĵo que_es como un esclavo del rey para que_se afalague r' El'aźar, y_non como algunos que_se topan agora, que lo_que non tenemos mos contimos ubifrat [hb. 'y especialmente'] si acertó afílú [hb.'incluso'] bemicre [hb.'en caso'] que_si le cunplió su demanda, más grande que_él non hay. El Šy"t [abrev. hb. Šem yitbaraj 'El Nombre, bendito sea'] que mos volte muestro corazón y vestirmos con vestidos de_la humildanza, amen.

V. La única relación aparente de este cuento zohárico con el versículo bíblico citado más arriba es el número 40: los 40 días y noches que pasó Moisés en el monte Sinaí y los cuarenta ayunos que hace R. El'aźar para atraer la lluvia.

La edad de 40 años representa en el judaísmo la madurez del hombre, a partir de la cual puede iniciarse en los estudios cabalísticos, pues es cuando, según los sabios, se ha alcanzado el equilibrio mental, físico y emocional. Precisamente, el pueblo de Israel tuvo que pasar 40 años en el desierto para que desapareciera la generación que salió de Egipto y se formara una nueva de personas libres y maduras. Así pues, la estancia de Moisés en el Sinaí con Dios refleja la ascensión espiritual llamada «ma'asé merkabá», que culmina con la iluminación del profeta.

R. El'aźar no consigue atraer la lluvia porque su nivel espiritual no ha alcanzado aún el grado requerido. R. 'Aquibá, por el contrario, lo logra de inmediato, sin ofrecer ayuno ni ninguna otra acción especial, tan sólo diciendo el rezo que corresponde a aquella oración del día. Podría afirmarse, entonces, que el rezo cotidiano es como el proceso de ascensión espiritual, y que con una verdadera intención, en hebreo *kavaná* (que corresponde en la cábala al concepto de meditación) se consigue tal elevación.

Así, en nuestro relato, la moraleja de la parábola de R. 'Aquibá para R. El'aźar es la siguiente: mientras uno se ve como amigo de Dios (Rey) y le visita (medita) sólo en ocasiones especiales, no se le concede su petición; pero, si uno se ve como esclavo (humilde) que reside permanentemente en el palacio, sin esperar nada, se le otorga su petición de inmediato.

Esta parábola se la cuenta R. 'Aquibá a R. El'aźar ante toda la gente, para que su honor herido quede restituido. Luego, de forma privada, le muestra el camino correcto.

En el último párrafo del artículo el adaptador, Abraham Finçi, aporta una dimensión más al dibujar el microcosmo sefardí tal como él lo concibe. Sabiendo lo profundo que es el mensaje de la parábola, critica tanto a R. El'aźar como a la sociedad de su tiempo, carente de sabios como R. 'Aquibá. Los dos elementos más significativos del artículo: humildad y lluvia, podrían formular el siguiente deseo: que la humildad caiga sobre nosotros como la lluvia y nos inunde por dentro y por fuera.

Bibliografía

Albarral Albarral, Purificación: «Un pasaje del *Léquet ha-Zóhar*», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XXXVII – XXXVIII (1988-89 =1991), Págs. 3-13.

Ardittti, David Yehuda: *Šibḥé raḇí Šim'on bar Yoḥay*, Salónica 1889.

Asa, Abraham (tra.): *Letras de Raḇí Aquibá* (hb. *Otiyot de-raḇí Aquiba*, siglo VIII), Constantinopla 1729 y 1824, Esmirna 1868.

Baer, Yizhak: *Historia de los Judíos en la España Cristiana*, Barcelona, Riopiedras, 1981.

Bar Natán, Marcos-Ricardo: *Antología del Zóhar*, Madrid, Arca de Sabiduría, 1986.

Benzion, Ariel: *El Zóhar. Revelaciones del "Libro del Esplendor" (Selección)*. Barcelona, 1980.

Ben Yesha, Dr. Israel, *«Hacia Dios por la kábala»*, Editorial de Juan, S.L., Hospitalet, 1990.

Días-Mas, Paloma: *Los sefardíes. Historia, lengua y Cultura*, Barcelona, Riopiedras, 1986.

Dujovne, León: *El Zohar*, Buenos Aires, Editorial Sigal, 1978.

Finçi, Abraham (tra.): *Séfer Léquet haŹóhar*, Belgrado 1859, Salónica 1867 y Esmirna 1877.

Franck, Adolphe: *La Kabbala. La filosofía Religiosa de los Hebreos*, Barcelona, Humanitas, 1990.

Gaffarel, Jaccobo: *Profundos misterios de la Cábala*, Editorial 7 Ḡ, Barcelona, 1981.

Gutwirth, Israel: *Cábala y mística judía: sus grandes progresos*, Acervo Cultural editores, Buenos Aires, 1983.

Idel, Moshe & McGinn, Bernard (Ed): *Mystical Union and Monotheistic Faith*, New York and London, 1990.

Kaplan, Aryeh: *Sefer Yetzira. El libro de la creación*, Madrid, Mirach, 1994.

Papus, Dr. G. Encausse: *La Cábala: Una tradición secreta de occidente*, Ed.Humanistas, Barcelona, 1982.

Pardo, Ḥayim Eliyahu: *Šibḥé HaArí*, Constantinopla 1766.

Riaño López, Ana M.: *Un relato del Šibḥé HaArí en Judeoespañol: la historia de la diablesa y el muchacho": en E. Lorenzao Sanz (coord.), Proyección Histórica de España en sus Tres Culturas: Castilla y León, América y del Mediterráneo*, Valladolid, 1993, vol II, Págs. 535-541.

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

Safran, Alexandre: *Sabiduría de la Cábala*, Barcelona, Riopiedras, 1988.

Safran, Alexandre: *La Cábala*, Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona,1976.

Scholem, Gershom: *Kabbalah*, Jersusalén, 1974.

Scholem, Gershom: *Origins of the Kabbalah*, Princeton, 1986.

Álvaro Cunqueiro, el sueño de un historiador

Marta Álvarez
Universidad de Basilea

En cualquiera de las obras de Álvaro Cunqueiro domina la tensión entre ficción y realidad, fundamento de cualquier debate sobre novela histórica o sobre relación entre historia y ficción. Celia Fernández Prieto, en su libro *Historia y novela: Poética de la novela histórica* (2003) excluye la narrativa del mindoniense del género histórico. La autora intenta establecer una definición de dicho género, en el que no tendrían cabida «las novelas que sitúan su diégesis en un pasado legendario o mítico» (2003: 177), con las que identifica las novelas de nuestro autor. No pretendo entrar en un debate genérico, que tampoco beneficiaría a la obra de Cunqueiro, y sin embargo, el título de nuestra comunicación parece ya contradecir la exclusión de Fernández Prieto.

Desde sus inicios novelísticos Cunqueiro coquetea si no con lo que podríamos considerar novela histórica en un sentido estricto, sí con géneros limítrofes. Desde *Merlín e familia*, publicada en 1953, donde Felipe de Amancia, el pequeño paje de Merlín, escribe sus memorias en el momento en que se encuentra ya viejo y fatigado, hasta *El año del cometa*, la última novela de Cunqueiro, publicada en 1974, que se acerca en ocasiones a la crónica.

Es cierto que muchas de las siete novelas que componen el ciclo novelístico cunqueiriano se sitúan en un pasado legendario o mítico. Un pasado que sería histórico si no fuera literario, el de la Grecia de Ulises y Orestes, el del Oriente de Sinbad[1]. En ocasiones la indeterminación es total y el uso del anacronismo, presente en todos los textos, hace más evidente la intención de implantar una atemporalidad que refleja una obsesión total por el tema del tiempo.

Kurt Spang (1998: 51) comienza sus reflexiones acerca de la novela histórica de la siguiente manera:

---

[1] Cunqueiro escribe con *n* el nombre del famoso marinero.

> «La preocupación por el tiempo entre todos los hombres y también entre los artistas, [...] y la irrecuperabilidad del tiempo que convierte la vida humana en una vertiginosa carrera hacia un futuro incierto son dos poderosos estímulos del afán de dominar y ordenar el maremagnum del pasado, de abrir horizontes de futuro y de transgredir así de alguna forma la ineludible irreversibilidad del tiempo».

De todos los protagonistas de las novelas cunqueirianas podríamos decir no que corren hacia un futuro incierto, sino hacia una segura degradación, disfrazada de melancolía en las páginas de la primera novela (al menos hasta que lo grotesco se hace dueño del texto) y que va en aumento hasta ser desplazada por la desolación.

En la búsqueda de una identidad se destruyen los personajes cunqueirianos, en una búsqueda que se ve interrumpida por esa imposibilidad de «transgredir la ineludible irreversibilidad del tiempo», de la que habla Kurt Spang. El texto hará lo posible por compensar la frustración de los personajes. La obsesión temporal no es evidente únicamente en un nivel diegético, la estructura circular, las repeticiones intratextuales y otros recursos discursivos, hacen que lleguemos a creer en la superación de la dimensión temporal.

Me he referido hasta ahora a las novelas cunqueirianas en general, y va siendo hora de centrarme en la que me interesa especialmente en esta comunicación, *Vida y fugas de Fanto Fantini*, de 1972[2]. ¿Por qué elegir precisamente ésta de entre las siete novelas del autor gallego? En primer lugar porque se trata de una de las novelas que, por ahora, menor atención ha recibido de la crítica y del público. Y también por un afán de ortodoxia y clasicismo, ya que la penúltima novela de Cunqueiro es, junto con *Las crónicas del Sochantre*, la que más se acerca a lo que entendemos por novela histórica; puede que incluso Fernández Prieto estuviera de acuerdo conmigo, viendo que en las dos encontramos los rasgos que enuncia como constituyentes de género.

> «El primero, el más evidente y característico es la coexistencia en su mundo ficcional de personajes, acontecimientos y lugares inventados con personajes, acontecimientos, y lugares procedentes de la historiografía [...]
>
> El segundo es la localización de la diégesis (del universo espacio-temporal en que se desarrolla la acción) en un pasado histórico concreto, datado, y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característico de la época [...]
>
> El tercer rasgo genérico [...] consiste en la distancia temporal abierta

---

[2] Citaré por la edición de Destino, de 1991.

entre el pasado en que se desarrollan los sucesos narrados y en que actúan los personajes, y el presente del lector implícito (y de los lectores reales)» (Fernández Prieto 2003: 177-178).

E insisto en que, aunque cada vez más parezca contradecirme, no me interesa encasillar la obra de Álvaro Cunqueiro en un género concreto, sino poner en evidencia cómo utiliza los códigos de dicho género en función de las exigencias de su poética particular.

Creo ahora necesario recordar que en las novelas cunqueirianas lo que podemos considerar el cuerpo de la novela está siempre enmarcado por prólogos, epílogos y apéndices de toda clase, siendo el resultado un texto cuya unidad evidente ha ocupado durante años a la crítica. Nuestra novela es una de las más fragmentadas, hasta el punto de que la vida del condottiero supone sólo un poco más de la mitad de un texto en el que se incluyen, además de las primeras palabras del autor y la vida del capitán, los retratos de otros personajes, hasta cinco, un apéndice y el ya tradicional en las novelas cunqueirianas, índice onomástico.

A diferencia de textos anteriores, en los que la presencia de una voz autorial se encarga de romper el pacto ficcional con el lector, el prólogo que antecede a la historia del condottiero multiplica los esfuerzos por demostrar la referencialidad de lo contado, presentado como el resultado de arduos trabajos de investigación:

> «Son muchas, pero dispersas, las noticias que nos han quedado de la vida y aventuras del capitán Fanto Fantini della Gherardesca [...] Pero muchas de estas noticias que decimos, de la vida y aventuras del condottiero se contradicen con frecuencia, y solamente un paciente trabajo de investigación y de crítica, realizado durante varios años por el autor de este libro, le ha permitido establecer el tiempo y lugar de las varias etapas de la biografía fantiniana» (p. 9).

La recreación del Quattrocento y del Cinquecento italianos responderá a una técnica común en Cunqueiro, sabemos que éste cree en el poder evocador de los nombres que por sí solos tienen tanto o más peso que cualquier descripción detallada. Abundan además los momentos en que el narrador nos sitúa espacial y geográficamente con toda exactitud, ya desde la introducción y a lo largo de toda la novela:

> «[...] Fanto Fantini de la Gherardesca, nacido en Borgo San Sepolcro, en abril del año de gracia de 1450. Borgo San Sepolcro, en la Umbría septentrional, es también la ciudad natal de fra Luca Pacioli y de maestro Piero della Francesca» (p. 9).

El autor de dicho trabajo de investigación se muestra igual de preciso para señalar las inseguridades constantes a la hora de abordar la biografía de Fanto. El reconocer dichas inseguridades aumenta la impresión

de autenticidad del trabajo científico, así como la inclusión en el mismo de notas a pie de página. El tono doctoral y la insistencia en la referencialidad de lo tratado hace que la sorpresa sea mayor al introducirse el elemento fantástico. Ya en la nota en la primera página podemos leer:

> «en el mes de febrero de 1509, el perro "Remo" solicita de la Cofradía de San Ramón Nonato de Huérfanos Pobres, de la ciudad de Pisa, "un cajón con escudilla en el patio alto del Santo Hospicio, en lugar soleado"... En el invierno del mismo año, le es concedida a "Remo" una manta para que se proteja del frío, y el perro suplica que, si es posible, la manta sea negra» (pp. 9-10).

Si esta nota sugiere una capacidad de comunicación del perro del condottiero que va más allá de lo comprendido en nuestra imagen de realidad, lo mismo sucede con su caballo Lionfante, que pronuncia discursos que influyen en el mismísimo Shakespeare. Está claro que al llegar a este punto las expectativas del lector de encontrarse con la biografía tan científicamente documentada se ven defraudadas, y se instaura un nuevo pacto de lectura que apoya el narrador al reiterar su intención de ajustarse a la realidad de los hechos. A medida que la lectura fantástica se impone, se intensifican las llamadas al lector, a quien se invita, por ejemplo, a leer el discurso de Otelo ante el senado de Venecia, en el que sorprenden ciertas pausas que corresponderían a los relinchos de Lionfante al pronunciar el discurso original que habría servido a Shakespeare de modelo. No tengo noticia de si alguno de los lectores del texto ha hecho la prueba que propone nuestro erudito fantiniano de leer tal discurso intercalando un relincho entre frase y frase y transformando la frase final en «el relincho propio de caballo sículo en celo –especialmente al aproximársele yegua longobarda rubia» (p. 11).

Del género histórico pues pasamos al fantástico, impregnado del típico humor cunqueiriano y que se verá confirmado en la narración de las fugas del capitán. Vemos así justificadas las palabras de Rexina Rodríguez Vega, que atribuye a nuestro autor: «unha poética concibida como crisol de subxéneros, como parodia activa reflexionando sobre a historia literaria» (Rodríguez Vega 1997: 46). La cita de Shakespeare inaugura la principal relación intertextual de la novela, estudiada por la autora gallega, quien la emparenta con las técnicas borgianas por la imposibilidad que presenta. Si Shakespeare se basa en el discurso de Lionfante para escribir su Otelo, los personajes de nuestro texto actúan imitando a los protagonistas del drama shakespeareano, en un imposible juego de espejos del que no queda más que destacar el extremado, el descarado ludismo tan del gusto de Cunqueiro.

Soy consciente de que sigo en el prólogo sin atreverme a entrar en la novela, y no me atrevo, la riqueza de las estrategias narrativas y discur-

sivas desplegadas y la pluri-isotopía propia del texto cunqueiriano no se adaptan a la extensión de este trabajo.

Tras la aventura esperpéntica que supone *Un hombre que se parecía a Orestes*, la penúltima novela de Cunqueiro abre el camino a la síntesis de la novela cunqueiriana que será *El año del Cometa*. En un juego intertextual entre las dos novelas, o más bien intratextual, si consideramos las novelas de Cunqueiro como un macrotexto, al igual que hace González Millán, uno de los mejores comentadores de la obra de Cunqueiro[3], se anuncia ya en el *Fanto* la última novela, que tal vez no es más que la famosa disertación sobre los cometas que prepara otro de los personajes de *Vida y fugas de Fanto Fantini*, el clérigo goloso que sufre de hambres físicas y espirituales, que termina devorándose a sí mismo en busca de argumentos para su disertación. La novela nos dice que sólo en sueños puede recomponer la argumentación *versus cometae*, como en sueños intentará Paulos, el protagonista de la última novela, cambiar la historia universal reuniendo al rey David, a Julio César y a Arturo, rey pasado, presente y futuro de la narrativa de Cunqueiro.

Recordaremos a Fanto como otro personaje cunqueiriano que sufrió de la falta de tiempo para alcanzar la unidad identitaria tan deseada, los apéndices al texto muestran que la fama se la proporcionará. El bello capitán experto en fugas permanece en esas páginas como eco y modelo, perfecta imagen de la trascendencia del tiempo destructor que pretenden ser las novelas del mindoniense.

Bibliografía

CUNQUEIRO, Álvaro (1991), *Vida y fugas de Fanto Fantini*. Barcelona: Destino.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003, 2ª edición), *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.

GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán (1991), *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*. Vigo: Galaxia.

RODRÍGUEZ VEGA, Rexina (1997), *Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación*. Vigo: Edicións Laiovento.

SPANG, Kurt (1998, 2ª edición), «Apuntes para una definición de la novela histórica», en: SPANG, K./ ARELLANO, I./ MATA, C, eds. (1998, 2ªed.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA.

---

[3] Ver especialmente su libro *Álvaro Cunqueiro: Os artificios da fabulación* (1991).

La relación entre imagen y texto en anuncios publicitarios impresos

Manuela Cerezo
Universidad de Basilea

1. Introducción

Esta comunicación se basa en un trabajo redactado en el seminario «Aspectos escogidos del discurso publicitario», que se impartió en el semestre de verano 2004. En dicho trabajo analicé, desde el marco teórico de la gramática textual y de la gramática de la imagen, en un corpus de 21 anuncios, algunos aspectos sobre la relación entre el texto verbal y el texto icónico, es decir la imagen. Punto de partida para dicho estudio fue el hecho de que la mayoría de los trabajos en este campo se concentra o en el componente textual verbal o en el componente icónico, descuidando la relación que existe entre ambos. Mi intención era analizar los dos elementos interrelacionados, pues creo que la experiencia cotidiana que tenemos con este tipo de texto nos muestra que para establecer un mensaje resulta imprescindible estudiar los vínculos entre los elementos icónicos y verbales del texto.

En esta ocasión analizaré, a partir de una breve exposición de las nociones básicas de cohesión y coherencia y de presupuestos teóricos sobre la función del texto verbal e icónico, el anuncio del agua mineral NESTLÉ AQUAREL. Trataré primero el texto verbal, pasaré a la imagen y para terminar, comentaré el anuncio entero.

2. El texto verbal

2.1 La coherencia

Una de las preocupaciones principales de la gramática textual son las conexiones verbales y semánticas transfrásticas; en este sentido interesa analizar cuáles son las condiciones de la textualidad o coherencia. Como propone Janich (2001: 134), para el anuncio publicitario impreso es mejor

tratar de distinguir unidades de análisis que tienen como base el enunciado, o sea, no una unidad sintáctica sino más bien una de sentido. Como sabemos, tal unidad de sentido no necesariamente coincide con una frase gramatical. La *coherencia*, es decir, la conexión interna entre las frases o las unidades de sentido que hacen que un texto se conciba como una unidad textual o comunicativa, se muestra en una serie de fenómenos gramaticales, formales y cognitivos. Pero debe tenerse en cuenta, como señala por ejemplo Bernárdez (1995: 131), que un texto puede ser coherente sin ser cohesivo y un texto cohesivo no siempre es coherente.

Como ejemplo de los fenómenos gramaticales y léxicos para establecer la coherencia, trataré la *cohesión*.

2.2 La cohesión

Como *cohesión* entendemos el enlace entre los enunciados (o entre los elementos lingüísticos) en la superficie textual establecida mediante mecanismos gramaticales y sintácticos (Janich 2001: 134). Se pueden distinguir diferentes mecanismos:

2.2.1. Referencia o reiteración explícita[1]

Varias expresiones en un texto se refieren al mismo objeto de referencia que puede ser una persona, un objeto en general, un hecho, un acto o una circunstancia. El mantenimiento del referente se realiza principalmente mediante repeticiones o sustituciones:

a. repeticiones exactas o parciales

> Ejemplo: **Comparte** la vida. **Comparte** Nestlé Aquarel. **Compartir** Nestlé Aquarel es **compartir** salud. Porque el agua es el elemento primordial de la vida. Y para garantizarte su máxima pureza y naturalidad, Nestlé Aquarel nace exclusivamente en manantiales protegidos.

b. sustitución por sinónimos o cuasi sinónimos (palabras, sintagmas, oraciones)

c. deixis textual (anáfora y catáfora)

> Ejemplo (catáfora): Comparte la vida. Comparte Nestlé Aquarel. Compartir Nestlé Aquarel es compartir salud. Porque el agua es el elemento primordial de la vida. Y para garantizarte **su** máxima pureza y naturalidad, **Nestlé Aquarel** nace exclusivamente en manantiales protegidos.

---

[1] Brinker 2001: 27 y ss.; Calsamiglia/Tusón 1999: 231; Janich 2001: 135.

2.2.2. Referencia o reiteración implícita

No existe correferencia entre la expresión que denomina al objeto de referencia y la expresión que se refiere a esa expresión que denomina al objeto en la sucesión del texto. Entre las dos expresiones existe una

a. contigüidad lógica[2]

Ejemplos: un problema – la solución; una pregunta – la respuesta.

b. contigüidad ontológica

Ejemplos: un elefante – la trompa; un niño – la madre.

c. contigüidad cultural

Ejemplos: una ciudad – la estación; una iglesia – la torre[3]

De manera semejante a dichas relaciones existen también[4]:

d. sustitución por metáfora o metonimia

e. sustitución por calificaciones valorativas

Ejemplos: terremoto – catástrofe; accidente – desgracia; aborto – asesinato.

f. sustitución por proformas léxicas.

Las proformas léxicas son palabras muy generales que pueden reemplazar a otras más precisas. Son expresiones como *hacer*, *cosa*, *persona*, *tema*, *lugar* o *hecho*.

2.2.3. Recurrencia estructural

La recurrencia estructural recoge todas las reiteraciones estructurales que son fundamentales para establecer la coherencia del texto, tales como la recurrencia de tiempos y modos verbales, repeticiones de construcciones sintácticas u otras como la rima o la aliteración (Janich 2001: 135).

Ejemplo: Comparte la vida. Comparte Nestlé Aquarel. Compartir Nestlé Aquarel **es** compartir salud. Porque el agua **es** el elemento primordial de la vida. Y para garantizarte su máxima pureza y naturalidad, Nestlé Aquarel **nace** exclusivamente en manantiales protegidos.

---

[2] A este grupo pertenece también lo que Calsamiglia/Tusón (1999: 231) denominan como sustitución por antónimos.

[3] Brinker 2001: 36ss. En cierto modo la contigüidad cultural funciona como la sustitución por hipónimo o hiperónimo (Calsamiglia/Tusón 1999: 231).

[4] Cf. Calsamiglia/Tusón 1999: 231-232.

2.2.4. Mecanismos de conexión

Los mecanismos de conexión establecen una relación entre los enunciados de manera lógico-gramatical, ayudando de este modo a estructurar el texto. Elementos de conexión son por ejemplo partículas conjuntivas transfrásticas como *pero*, *porque* o *por eso*, adverbiales como *asimismo* o *además*. También la puntuación (los dos puntos por ejemplo) sirve como elemento cohesionador (Janich 2001: 135-136).

> Ejemplo: Comparte la vida. Comparte Nestlé Aquarel. Compartir Nestlé Aquarel es compartir salud. **Porque** el agua es el elemento primordial de la vida. Y para garantizarte su máxima pureza y naturalidad, Nestlé Aquarel nace exclusivamente en manantiales protegidos.

2.3. La función del texto verbal

El análisis de la función enfoca el anuncio publicitario desde la perspectiva de la situación comunicativa, por cierto bastante compleja, en la que se sitúa el anuncio.

La función principal de un texto refiere a la función para la cual el texto ha sido producido, es decir se define a partir del propósito para el cual el texto ha sido creado, del objetivo que persigue (Rolf 2000: 422). En otras palabras, la función textual designa aquella intención del emisor que el receptor o lector debería captar. Obviamente, la función textual no siempre coincide con la "verdadera intención" del productor del texto, muchas veces escondida o camuflada con gran sutileza. Así por ejemplo, si bien un artículo periodístico en general se rige por una función informativa, puede pasar que el periodista por sí mismo persiga una intención persuasiva con su informe. Del mismo modo, la función textual no equivale siempre al efecto que produce el texto en el receptor. Es más: en comparación con la función textual, el efecto textual no está convencionalizado por parte de una comunidad (Brinker 2001: 95s).

Brinker (2001: 107s) modifica la tipología de ilocuciones searleana y propone un modelo con cinco funciones textuales: *función informativa* (explicaciones, descripciones), *apelativa* (anuncio publicitario, petición), *directiva* (contratos, instrucciones de uso), *fática* (excusas, cartas de pésame) y *declarativa* (testamento, sentencia).

En cuanto al anuncio publicitario, como bien señala Brinker (2001: 116), la función apelativa se manifiesta mayormente de manera indirecta, raramente mediante verbos performativos como *aconsejar* o *recomendar* o acudiendo a formas imperativas. No debe pasarse por alto que dicha función no se limita únicamente al efecto de persuadir al lector a que compre el artículo anunciado. Aparte de la fuerza persuasiva (que segura-

mente se sobrepone a los otros actos posibles) hay procedimientos fáticos e informativos: el anuncio tiene la función de informar al lector de la existencia y de las características del producto y, muchas veces, a primera vista el anuncio parece tener una fuerza ilocutiva informativa que se sobrepone a la fuerza ilocutiva persuasiva o apelativa. Pero precisamente éste es un mecanismo que nos muestra la sutileza persuasiva del anuncio publicitario, pues normalmente la información presentada es una de índole positiva, que lleva al lector a valorizar el producto como algo positivo y, finalmente, a comprarlo. Este tipo de persuasión se ve apoyada en ciertos elementos del texto con valor polifuncional: al mismo tiempo que informan, sirven para persuadir (Janich 2001: 79).

Por otra parte, Cook (2001: 10) señala con razón que la definición popular de publicidad, restringiendo este tipo textual a su fuerza ilocutiva persuasiva de hacer comprar algo, resulta hoy en día muchas veces simplificadora y reduccionista. Hay una cantidad de anuncios institucionales que, lejos de querer llevar al lector a la adquisición del producto, quieren más bien advertir o animar a cambiar el comportamiento del lector (por ejemplo en campañas que quieren elevar la seguridad del tráfico diario en las autopistas). Otros, aparte de su función persuasiva, tienen también una función de entretenimiento, de distracción y, no en último término, estética. Preguntémonos, por ejemplo, qué pasa con los anuncios de productos que están fuera de circulación en el mercado o de aquellos que el lector contempla con deleite a pesar de no pertenecer al público-meta (podría ser el caso de anuncios de cigarrillos o de armas apreciados por un no-fumador y un niño respectivamente). Por último he de recalcar que no debemos olvidar que el término *función* también se podría explicar desde la perspectiva del lector, es decir, tratar de hablar de la función que tiene el texto para el lector, que no necesariamente coincide con la función que quiere lograr el productor del anuncio (cf. Cook 2001: 9-10).

3. El texto icónico

3.1 Coherencia en la imagen

La coherencia en la imagen publicitaria está estrechamente ligada a los principios de composición de la imagen. Siguiendo a Kress/Van Leeuwen (1996: 212), se pueden establecer tres grandes grupos de procedimientos o principios que cubren la mayoría de los aspectos de la imagen que interesan analizar[5]: el valor de la información y la manera cómo se

[5] Kress/Van Leeuwen (1996) aplican su concepto a todo tipo de imagenes; yo me

distribuyen los elementos con función informativa en la composición del anuncio (*information value*), el análisis de los elementos que sobresalen en la imagen (*salience*) y el grado y el tipo de conexión entre los distintos elementos visuales que contribuyen a la cohesión del texto (*framing*). Todos estos mecanismos sirven para establecer coherencia mediante la imagen. Los tres principios compositivos son adecuados para el análisis de textos que se rigen por más de un código (en nuestro caso el código icónico y el verbal escrito), y, en especial, si queremos analizar la relación entre ambos. Son criterios que se pueden referir tanto a la imagen misma como a la composición, es decir, al conjunto textual-verbal.

3.1.1. La repartición de información (*information value*)

Según la repartición de la información en la imagen publicitaria distinguimos dos tipos:

a. El elemento con mayor importancia de la composición o de la imagen está situado en el centro. Hay diferentes variantes de este tipo: por ejemplo el tríptico clásico, es decir, la división de la imagen en tres partes, donde el elemento más importante se encuentra en la parte central. También se puede referir simplemente a la relación de centro–margen en el anuncio o a un elemento importante cohesivo entre dos elementos más que le rodean.

b. No hay ningún elemento en el centro de la composición, la información está polarizada horizontal o verticalmente. Kress/Van Leeuwen relacionan la polarización de la información de manera vertical con lo ya conocido por un lado, y lo nuevo, algunas veces provocativo o problemático, por el otro (*given–new*). Lo conocido se encuentra en muchas imágenes en el lado izquierdo, lo nuevo en la parte de la derecha (Kress/ Van Leeuwen 1996: 187). La polarización horizontal está relacionada con la dimensión de lo ideal y lo real (*ideal–real*): en la parte superior de la imagen o de la composición se encuentra lo ideal, es decir, lo que puede ser, lo que esperamos, mientras que en la parte inferior está situado lo real (Kress/Van Leeuwen 1996: 193). La relación *ideal–real* en una imagen publicitaria se muestra por ejemplo en una imagen que en la parte superior del anuncio representa lo ideal, es decir la promesa de un producto o lo que uno podría llegar a ser utilizándolo, mientras que una segunda imagen en la parte inferior se enseña el producto, lo "real" como es el caso del anuncio de NESTLÉ AQUAREL (cf. *infra*).

---

refiero a imágenes publicitarias, ya que es el tema de la comunicación.

3.1.2. Elementos resaltantes (*salience*)

Con *salience* Kress/Van Leeuwen (1996: 212) denominan el grado con que un elemento salta a la vista por su tamaño, su colocación en el fondo o en el primer plano de la imagen, el color, la intensidad del color, la nitidez de los objetos, la ilustración de un ser humano o un símbolo cultural. A esta categoría pertenecen asimismo el grado de dinámica o estática de la imagen y su grado de abstracción (Janich 2001: 66). El grado con el cual los diferentes elementos de la imagen llaman la atención está estrechamente ligado a una jerarquía de importancia de los elementos. En función del producto promocionado y según la estrategia publicitaria se intenta enfocar más lo ya conocido o lo nuevo, lo "real", es decir, la calidad y la autenticidad del producto, o lo "ideal", lo que lleva la promesa de cumplirse si se emplea el producto publicitado (cf. *supra*).

3.1.3. Conexiones (*framing*)

El *framing* abarca el espectro de conexión máxima a conexión mínima entre los elementos en un sentido más estricto. Esta conexión o desconexión se manifiesta por la presencia o ausencia de líneas separadoras o vectores que vinculan los elementos, el tamaño del espacio que queda entre los elementos y la continuidad o similaridad en la coloración.

El grado de conexión influye también en la comunicación de naturaleza simbólica de la que forma parte la comunicación publicitaria. La mirada de los personajes dirigida directamente al lector implícito del anuncio tiene como objetivo involucrarle más en la comunicación, creando de esta manera una proximidad ficticia, mientras que la mirada no dirigida al lector no tiene este mismo efecto. Otro aspecto que afecta la sensación de distancia o proximidad es la cantidad dibujada o fotografiada del cuerpo de una persona. El retrato que dirige la mirada al lector (la denominada imagen demandante o solicitante) crea intimidad y proximidad, mientras que la fotografía o el dibujo de una persona de pies a cabeza (*medium longshot*) establece más bien distancia (Kress/Van Leeuwen 1996: 130).

3.2 Aproximación funcional

En la mayoría de los casos, la imagen de un anuncio publicitario se contempla y se percibe primero y con más intensidad que el texto verbal (Felser 2001: 379). En este sentido, la imagen cumple una función fática primordial. Esto se debe, entre otros aspectos, al carácter simultáneo de la imagen: en comparación con el texto verbal que se produce y percibe de manera lineal. Normalmente percibimos los elementos de la imagen simultáneamente, si bien nuestra atención no recae en todos los elementos con

la misma intensidad (Kroeber-Riel 1993: 67). Resumiendo, se podría decir que la imagen transmite más información en menos tiempo, información que el receptor, por su parte, asimila de manera más intuitiva que la proporcionada por el elemento textual. Esta inmediatez explica otra función esencial de la imagen en la publicidad: la transmisión de valores emocionales. Relacionado con esta función está también el hecho de que las emociones positivas ayudan a memorizar mejor el anuncio y a fomentar una opinión positiva del mismo y, en consecuencia, hacia el producto o la marca en general (Felser 2001: 379)[6]. Como el texto verbal, la imagen tiene una función informativa: no recibimos solamente información más compleja sobre el producto (según el tipo de imagen, cf. *infra*), sino también información básica, como por ejemplo el aspecto del producto o su embalaje.

Las funciones principales de la imagen se pueden resumir como sigue: activar el contacto con el destinatario, informar y producir o provocar emociones (Kroeber-Riel 1993: 12). Además, la imagen es especialmente apropiada –en mayor medida que el texto verbal– para crear el espacio de una realidad ficticia, propia del género publicitario, de ostentar la función de índice, orientada a provocar en el receptor-intérprete un proceso inferencial (Adam/Bonhomme 2001: 245).

Otro tipo de imagen serían las internas o cognitivas del receptor (*Gedächtnisbilder*, según Kroeber-Riel 1993: 40ss), que asocian la marca o la empresa con una imagen precisa, resultado de una campaña publicitaria permanente como el Cowboy de MARLBORO o la vaca lila del chocolate MILKA (Kroeber-Riel 1993: 193ss).

Bajo *función* se entiende asimismo el objetivo que tienen los distintos tipos de imágenes en el anuncio mismo. Siguiendo a Janich (2001: 62ss), se pueden distinguir tres tipos: La imagen clave (*key-visual*) es la imagen del producto con carácter informativo. La imagen complemento (*catch-visual*), de índole fática, es lo que rodea a la representación del producto, como sucede en un anuncio de coche en el que una mujer joven atractiva está situada al lado del mismo. La imagen detalle (*focus-visual*) muestra una característica importante del producto. Este tipo es muy frecuente en anuncios de cosmética, donde la imagen detalle, generalmente apartada de la imagen principal del anuncio, explica el efecto de una crema con gráficos o dibujos estilizados de la estructura de la piel humana.

---

[6] Como señalan Adam/Bonhomme (2001: 245), también la publicidad de choque, como la conocemos de la campaña de Benetton en los años 90, juega con la anti-seducción y las emociones, y esto de la misma manera como lo hace la publicidad "positiva".

Nuestro ejemplo de NESTLE AQUAREL es una especie de imagen mixta: La escena con el padre y la hija tiene un valor fático y emocional muy fuerte y lo podemos clasificar como imagen de complemento. La botella en el primer plano corresponde claramente a la imagen clave, aunque se encuentra dentro de la misma escena y forma parte de la misma imagen (véase el capítulo siguiente).

En muchos casos, la imagen publicitaria ostenta una función argumentativa que suele pasar desapercibida a primera vista, es decir, desarrolla un potencial manipulativo similar al del texto verbal, pero de manera más sutil. Si pensamos en las posibilidades de retoque debidas a la evolución de los medios informáticos, nos damos cuenta de que la relación entre la representación de lo que consideramos nuestra realidad y la realidad misma se encuentra cambiada considerablemente, por lo que siempre resulta importante distinguir entre el nivel del objeto y el nivel de la representación.

4. Coherencia y cohesión en el texto icónico-verbal

No debemos olvidar que solamente un anuncio que forma una unidad textual coherente en su conjunto icónico-verbal se retiene de manera óptima en la memoria del lector-destinatario y es el que efectivamente puede cumplir una de sus funciones principales: la de persuadir al lector-destinatario de tal manera que le lleve a atribuir valores positivos al producto y termine comprándolo.

La *cohesión* en el nivel icónico-verbal une los elementos en la superficie textual del anuncio. En la relación imagen-texto la constituyen todos los procedimientos con los cuales la imagen refuerza o explicita la información verbal. Son por ejemplo flechas dibujadas o vectores (la mirada de una persona a un elemento textual o la disposición de líneas en dirección al texto) que establecen una relación entre el texto verbal e icónico (Kress/Van Leeuwen 1996: 216). También pueden ser repeticiones en el nivel gráfico, tales como formas o colores que actúan por tanto como procedimientos cohesivos. Pero no necesariamente siempre tienen que ser recursos gráficos. Otro método es el uso de marcadores deícticos textuales que se refieren a un elemento en la imagen, la proximidad de los elementos textuales e icónicos (Sandig 2000: 7-10) o la repetición del nombre de la marca como elemento que abre y cierra el anuncio.

Otra posibilidad para cohesionar el texto verbal e icónico consiste en el uso consciente de la puntuación. La puntuación no solamente estructura el texto verbal sino que puede servir como elemento de transición entre el texto verbal y el icónico. Sobre todo los dos puntos pueden ayudar a reforzar marcadores catafóricos textuales, visualizando así el objeto de

referencia en la imagen (Janich 2001: 183). Un efecto similar lo produce el uso del guión o de los tres puntos que suelen ser empleados en historietas insertas en anuncios publicitarios. Algunas veces se encuentran también en el eslogan o en el *headline* haciendo referencia a un objeto que se visualiza en el texto icónico. Otra posibilidad sería la cohesión mediante la tipografía: con el uso de versales se alcanza el mismo efecto.

La coherencia de un anuncio se establece en el nivel temático y semántico. La coherencia se establece añadiendo información, por ejemplo usando *redes isotópicas*. Una *isotopía* es una especie de cadena de elementos que tienen una relación asociativa en común. La coherencia se da cuando hay una repetición de una serie de rasgos semánticos que están relacionados en torno a un determinado eje semántico y que conforma el anuncio como un todo unitario y coherente. Las redes isotópicas sirven a largo plazo, introduciendo en el anuncio ciertas asociaciones, para establecer un prestigio del producto y para despertar deseos e intereses respecto al mismo por parte del lector-destinatario. Muchas veces, las isotopías que se actualizan en un anuncio son *isotopías tópicas* dentro de un concepto humano universal como por ejemplo la religión, la multiculturalidad, la amistad, la tradición o el erotismo.

5. El anuncio de NESTLÉ AQUAREL

Un principio básico para relacionar el texto verbal con la imagen en materia de textualidad es la repetición. Esta repetición se manifiesta, por una parte, en la superficie textual del anuncio y, por otra, en el nivel del contenido, es decir, en el nivel semántico. En el texto verbal del anuncio de NESTLÉ AQUAREL resalta la ya mencionada repetición de las palabras *compartir* y *NESTLÉ AQUAREL* que tienen correspondencia en la imagen. Gráficamente son el color azul de las letras del texto, el azul de la etiqueta de la botella y el azul del pantalón de la niña. El árbol de la etiqueta, que parece ser una mezcla de manantial y árbol, se repite con los dos árboles de la fotografía. Además hay una repetición de formas: en el primer plano se ve una botella abierta sobre una manta con dos vasos, uno de ellos un poco menos lleno que el otro. En el fondo vemos la imagen de un padre jugando con su hija cerca de un árbol, lo que desde el punto de vista de la disposición de los elementos corresponde a la escena del primer plano: la hija equivale al vaso menos lleno, el padre al segundo vaso, la botella al árbol (además reforzado por el diseño de las hojas en el envase).

La palabra *vida* se repite dos veces en el texto verbal, y en el plano de la imagen hay una correspondencia semántica, pues se construye una isotopía que gira alrededor de todo lo que está relacionado con la vida de manera positiva. El anuncio enseña una escena idílica de todos los días en

En: *Mía*, núm. 927 (20-6-04), pág. 14.

un jardín privado. Un padre (aparentemente sano y feliz) juega con su hija que también parece sana y contenta. No hay ningún elemento que irrita, todo lo contrario: estamos ante una imagen muy positiva. La construcción paratáctica del texto verbal convierte el *headline* («Comparte la vida. Comparte NESTLÉ AQUAREL») y la primera frase del cuerpo del texto en algo como una fórmula lógica: Comparte la vida = Comparte NESTLÉ AQUAREL. Compartir NESTLÉ AQUAREL = compartir salud.

En síntesis: el consumo de esta agua es una opción para obtener salud física. En medio de esta escena se encuentra la botella, es decir: NESTLÉ AQUAREL forma parte de la vida de cada uno. Además, el texto se dirige en forma apelativa al lector-destinatario, tuteándole. Compartir la vida diaria equivale, pues, a compartir la vida con NESTLÉ AQUAREL, que se presenta así como fiel compañero en nuestra rutina diaria.

El texto verbal, además, dice que el agua es el «elemento primordial» de la vida, lo que en la imagen se concreta con la presencia de los cuatro elementos: la tierra que está representada por la hierba, la botella de agua que representa el agua, el cielo que se refiere al aire y el color rojo de la manta que por asociación alude al fuego. Pero, sin duda, predomina el agua. La posición espacial de la botella en el anuncio corresponde ampliamente a las costumbres de lectura de un lector-destinatario medio, las líneas del seto, de la manta y el vector que forman los pies del padre guían la mirada hacia la etiqueta. La botella es lo primero que se percibe. El ángulo de la fotografía fortalece esta impresión: el agua se convierte verdaderamente en la "base" de la vida y aparece en dimensiones que sobrepasan el tamaño de una botella normal de agua mineral. No parece sorprendente que el árbol grande esté situado justo sobre el vaso de agua, pues en realidad se ha convertido en el "producto" del agua. La botella tiene valor de lo real, es decir: según la polarización horizontal de la página, lo que se encuentra en la mitad inferior se refiere al producto real tal cual (cf Kress/Van Leeuwen 1996: 193). La escena del padre y la hija en la parte superior del anuncio se refiere a lo *ideal,* a las promesas del producto, en suma, a lo que se podría cumplir de ser usado por el consumidor. Por eso también es una imagen más borrosa. Además la fotografía en *medium longshot* (cf. *supra*) sugiere más bien distancia que proximidad, lo que refuerza el propósito de presentar una escena lejana, idealizada: nos encontramos en medio de un espacio que nos muestra la realidad ficticia publicitaria.

El agua se convierte en un objeto de preciosidad exclusiva y de exquisita calidad digno de protección, lo cual en este anuncio se relaciona directamente con el precioso don de la salud física del ser humano. Se recurre a una caracterización del producto con palabras que normalmente se utilizan para productos de lujo, que en su mayoría son prescindibles para

la vida humana: *garantizarte máxima pureza, exclusivamente, protegido.* Esta idea de 'proteger' el producto de influencias dañinas se actualiza en la imagen por una parte mediante el seto que protege el jardín de lo que está fuera, por otra, a través de la figura del padre que protege a la hija, pero también por el árbol, que parece proteger la escena entera (y en especial la botella abierta).

Concluyamos entonces: ¿Por qué hay que comprar NESTLÉ AQUAREL? La respuesta y el mensaje final del anuncio son bastante simples y se podrían formular como sigue: porque el agua NESTLÉ AQUAREL es un lujo imprescindible de alta calidad para cada ser humano para vivir una vida sana de todos los días.

5. Conclusión

En esta comunicación me he propuesto tratar algunos aspectos sobre la relación entre el componente textual-verbal e icónico en anuncios impresos españoles para lo que me he servido del anuncio de NESTLÉ AQUAREL. He mostrado que las nociones de coherencia y sobre todo de cohesión, provenientes de la gramática textual pueden ser de utilidad a la hora de enfrentarnos al análisis de un texto icónico-verbal como lo es el anuncio publicitario. El ejemplo analizado en esta ocasión –exponente de uno de los tantos estudiados en otro trabajo de mayor extensión– me llevan a confirmar mi intuición como lectora: independientemente de la función que tienen los dos componentes en el anuncio, es precisamente la combinación de imagen y texto la que conduce a la obtención de un mensaje coherente.

De todas formas hay que tener en cuenta que la realidad publicitaria en el día a día lo tiene más difícil. En un tiempo medio de contemplación de un anuncio de escasos dos segundos, que es lo que el receptor-destinatario suele dedicar a un anuncio, capta un 31% de la información ofrecida. El esfuerzo que hay que hacer para poder captar la atención del futuro consumidor de un producto es enorme, por ello el publicista suele saturar el anuncio con la mayor cantidad de asociaciones posibles, con la esperanza de que el público destinatario desentrañe al menos alguna(s). En general, estos procesos muy complejos de relacionar el texto verbal con la imagen que acabo de presentar, si se llevan a cabo, ocurren en poco tiempo y mayormente más bien en un nivel emocional.

6. Bibliografía citada

ADAM, Jean-Michel / BONHOMME, Marc (2000), *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión*. Madrid: Cátedra.

BERNÁRDEZ, Enrique (1995), *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Cátedra.

BRINKER, Klaus (2001[5]), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Erich Schmidt.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena / TUSÓN VALLS, Amparo (1999), *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.

COOK, Guy (2001[2]), *The Discourse of Advertising*. London / New York: Routledge.

FELSER, Georg (2001[2]), *Werbe- und Konsumentenpsychologie*. Heidelberg / Berlin: Spektrum Akademischer Verlag.

JANICH, Nina (2001[2]), *Werbesprache. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr.

KRESS, Gunther / VAN LEEUWEN, Theo (1996), *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London / New York: Routledge.

KROEBER-RIEL, Werner (1993), *Bildkommunikation. Imagerystrategien für die Werbung*. München: Franz Vahlen Verlag.

ROLF, Eckard (2000), «Textuelle Grundfunktionen», en: BRINKER, Klaus et al.: *Text- und Gesprächslinguistik (Linguistics of Text and Conversation). Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Tomo I. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 422-435.

SANDIG, Barbara (2001), «Textmerkmale und Sprach-Bild-Texte», en: FIX, Ulla / WELLMANN, Hans (eds.): *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 3-30.

Nuevas posibilidades en el estudio de la literatura medieval: el Servidor PARNASEO

Antonio Doñas Beleña & Héctor Hernández Gassó
Universidad de Valencia

Ya nadie pone en duda que las hasta hace poco llamadas *nuevas tecnologías* son una herramienta indispensable en el trabajo del investigador, sea cual sea la materia a la que se dedique. En el caso concreto de las Humanidades, el uso de la Red y sus aplicaciones tecnológicas ha experimentado un notable auge que ha dado lugar en los últimos años a la aparición de lo que algunos han denominado *Informática Humanística* o *Informática Textual*[1]. Las posibilidades que esta nueva disciplina brinda al estudioso son inmensas: bibliotecas telemáticas, que permiten al usuario la consulta interactiva de ediciones críticas, estén o no publicadas en formato convencional o el acceso rápido y eficiente a versiones digitalizadas de numerosos testimonios conservados en bibliotecas de todo el mundo; disponibilidad inmediata de múltiples artículos y obras científicas; exhaustivos listados bibliográficos sobre temas generales o particulares; completas bases de datos actualizables periódicamente, etc. Sin embargo, parece que estos recursos todavía no han sido explotados suficientemente en el ámbito de la literatura española. El motivo de estas carencias es fundamentalmente la endémica falta de recursos destinados a la investigación en Humanidades por parte de las Administraciones Públicas, unida en muchas ocasiones a cierto desinterés de una parte de la comunidad científica. A esto se suma dentro de nuestro colectivo un grado de formación técnica a veces insuficiente para la gestión de este tipo de recursos informáticos.

Existe, sin embargo, un importante grupo de servidores web dirigidos por prestigiosos investigadores, en cuyas páginas podemos encontrar

---

[1] Cf. José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *Filología románica en Internet. I. Los textos*, Madrid, Castalia, 2002; «La *Informática Humanística*: notas volanderas desde el ámbito hispánico», *Incipit*, XXIII (2003), pp. 91–114 y «Filología románica en Internet. I. Los textos. Primera addenda (enero 2002–enero 2003)», *Revista de Literatura Medieval*, XV.1 (2003), pp. 81–124.

herramientas muy valiosas para el estudio de la literatura española; entre las más meritorias de estas contribuciones podríamos citar como repertorios textuales la ya veterana *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, que presenta una gran cantidad de textos digitalizados de todas las épocas, el *Centro Virtual Cervantes*, dependiente del Instituto Cervantes, o la colección *Cibertextos*[2]. En cuanto a bases de datos, destacan especialmente el *Corpus del Español*, elaborado a partir de los proyectos Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, el ADMYTE y los textos del Hispanic Seminar of Medieval Studies de Madison, los proyectos CORDE (Corpus Diacrónico del Español) y CREA (Corpus de Referencia del Español Actual), de la Real Academia Española, y la base de datos *Clarisel*[3], sobre literatura de caballerías, de la Universidad de Zaragoza.

Todos estos proyectos apuntan a un objetivo común: ofrecer de manera gratuita al investigador y al público en general tanto ediciones rigurosas de textos representativos de nuestra literatura como dotar al usuario de todas aquellas herramientas necesarias para un conocimiento más profundo de estas obras (bibliografía actualizada, boletines bibliográficos específicos, bases de datos, estudios de reconocidos expertos, etc.). Esta misma intención es la que llevó al profesor José Luis Canet Vallés, profesor titular del departamento de Filología Española de la Universitat de València, a poner en marcha en el año 1996 el servidor web LEMIR (Literatura Española Medieval y del Renacimiento), cuyo objetivo era poner a disposición del investigador un espacio de información de cómoda y rápida consulta. Junto a José Luis Canet, un grupo de profesores de la Universidad de Valencia (Rafael Beltrán Llavador, Marta Haro Cortés, Evangelina Rodríguez Cuadros y Josep Lluís Sirera Turó) decidieron también embarcarse en este proyecto y crear dentro del servidor páginas web dedicadas al campo de investigación en el que desarrollan su actividad. Dos años después se pidió un proyecto de investigación al Ministerio de Educación y Cultura, y LEMIR pasa a llamarse *PARNASEO: Servidor Web de Literatura Española*[4]. Desde entonces, la ayuda económica del Ministerio ha permitido el crecimiento tecnológico del servidor y la incorporación de becarios en tareas de colaboración con los profesores responsables.

Asimismo cabe destacar que todas las páginas alojadas en el Servidor PARNASEO disponen de su propio número ISSN, con lo cual estas páginas tienen el mismo estatus que las revistas científicas convencio-

---

[2] Las direcciones *web* son, respectivamente: http://www.cervantesvirtual.com; http://cvc.cervantes.es/obref/clasicos; http://aaswebsv.aas.duke.edu/cibertextos/index.html.

[3] http://www.corpusdelespanol.org; http://www.rae.es; http://clarisel.unizar.es.

[4] http://parnaseo.uv.es/.

nales. Sin embargo, y a diferencia de estas, el formato electrónico permite una difusión mucho mayor de los contenidos de PARNASEO, lo que, unido a su gran aceptación entre la comunidad científica, hace que este servidor reciba actualmente cerca de 300.000 visitas mensuales.

PARNASEO consta de cinco páginas independientes: *Ars Theatrica*, dirigida por Josep Lluís Sirera Turó y Evangelina Rodríguez Cuadros, que está dedicada al teatro español; en el seno de esta página nace *Stichomythia*, que se centra en el teatro español contemporáneo; *Tirant lo Blanch*, a cargo del profesor Rafael Beltrán Llavador, se ocupa de la literatura de caballerías; *Memorabilia: Boletín de Literatura Sapiencial Medieval*, a la que le prestaremos más adelante una atención especial, estudia la producción literaria sapiencial de la Edad Media y está dirigida y coordinada por la doctora Marta Haro Cortés; por último, la página dirigida por José Luis Canet Vallés, *LEMIR*, pasa a ser una de las secciones del Servidor PARNASEO dedicada fundamentalmente a ediciones y transcripciones de textos medievales y de los Siglos de Oro.

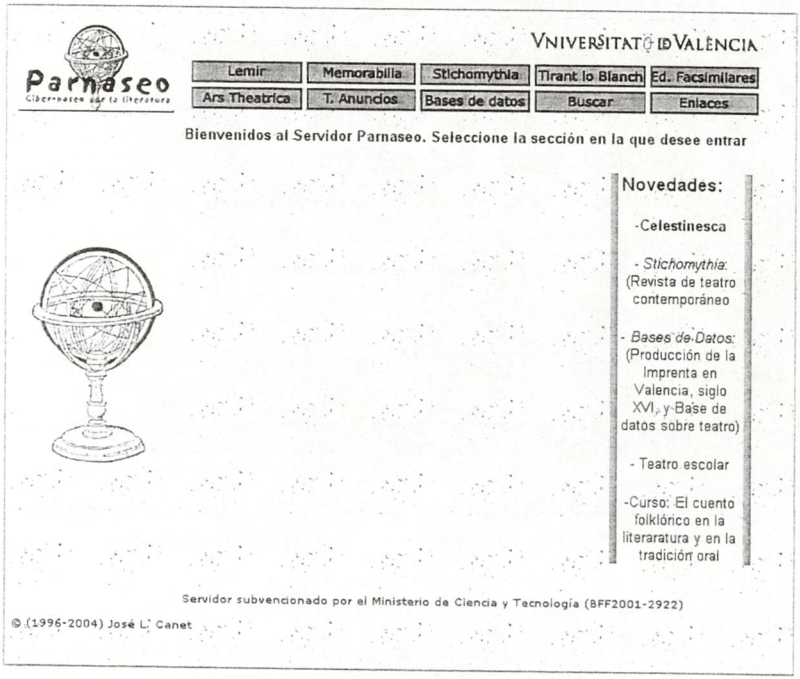
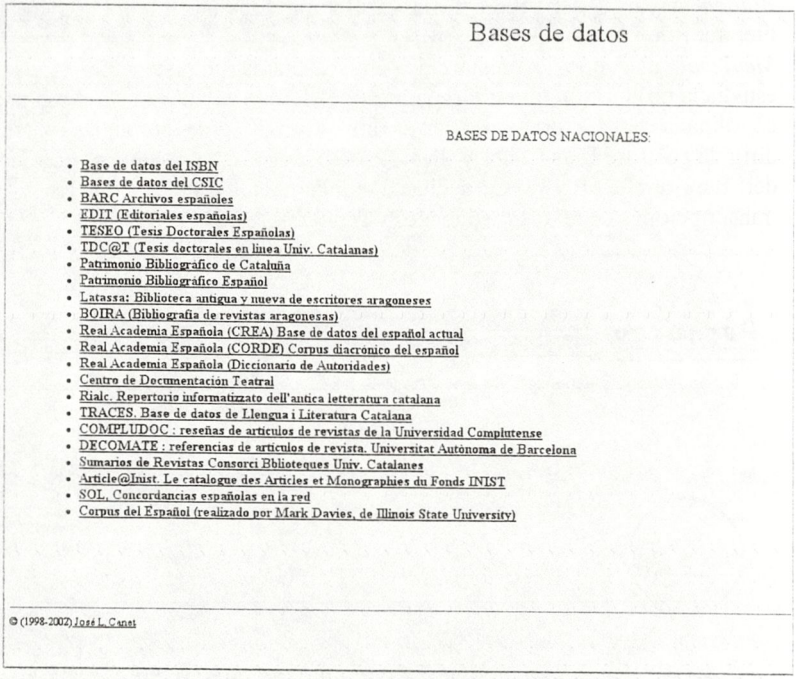


IMAGEN 1: Portada del Servidor PARNASEO

Como puede verse en la cabecera del servidor (imagen 1), además de las páginas electrónicas independientes, también se ofrecen al usuario

varias secciones instrumentales, de búsqueda o de consulta[5] y un espacio común a todo PARNASEO, y de enorme relevancia, el dedicado a las Bases de datos[6]. En este último apartado se reúnen, por un lado, las bases de datos propias de las diferentes páginas independientes que componen PARNASEO y, por otro lado, se enlaza con otras importantes bases de datos de acceso público relacionadas con la literatura española y la bibliografía, como el *Patrimonio Bibliográfico Español*, los ya citados *CORDE* y *CREA*, y *TESEO*[7].


Bases de datos

BASES DE DATOS NACIONALES:

- Base de datos del ISBN
- Bases de datos del CSIC
- BARC Archivos españoles
- EDIT (Editoriales españolas)
- TESEO (Tesis Doctorales Españolas)
- TDC@T (Tesis doctorales en línea Univ. Catalanas)
- Patrimonio Bibliográfico de Cataluña
- Patrimonio Bibliográfico Español
- Latassa: Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses
- BOIRA (Bibliografía de revistas aragonesas)
- Real Academia Española (CREA) Base de datos del español actual
- Real Academia Española (CORDE) Corpus diacrónico del español
- Real Academia Española (Diccionario de Autoridades)
- Centro de Documentación Teatral
- Rialc. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana
- TRACES. Base de datos de Llengua i Literatura Catalana
- COMPLUDOC : reseñas de artículos de revistas de la Universidad Complutense
- DECOMATE : referencias de artículos de revista. Universitat Autònoma de Barcelona
- Sumarios de Revistas Consorci Bblioteques Univ. Catalanes
- Article@Inist. Le catalogue des Articles et Monographies du Fonds INIST
- SOL, Concordancias españolas en la red
- Corpus del Español (realizado por Mark Davies, de Illinois State University)

© (1998-2002) José L. Canet

IMAGEN 2: Enlaces a bases de datos de acceso público

Las bases de datos propias de PARNASEO, una de las partes del servidor de más costosa elaboración y a las que más esfuerzo se dedica, se

---

[5] Un *Tablón de anuncios* (http://parnaseo.uv.es/Pro_g/FRAMES.HTM), la opción *Buscar*, tanto en PARNASEO como en *Google* (http://parnaseo.uv.es/Busqueda Parnaseo.htm) y una útil sección de *Enlaces* (http://parnaseo.uv.es/ Enlaces.htm).

[6] http://parnaseo.uv.es/Bases.htm.

[7] Las direcciones *web* son, respectivamente: http://www.mcu.es/ccpb/index.html; http://www.rae.es; http://www.mcu.es/TESEO/teseo.html.

han constituido en una útil herramienta de consulta que permite al estudioso una fácil, rápida y precisa búsqueda de aquellos datos que le interesen.

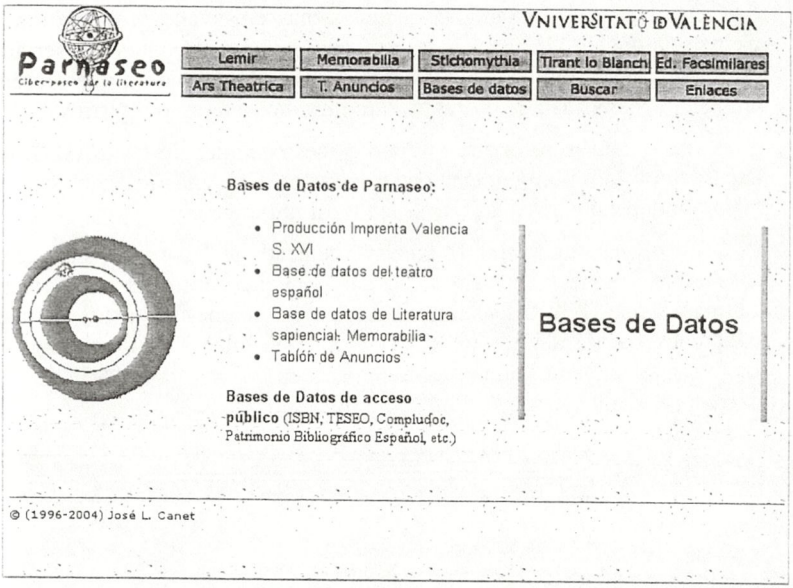


IMAGEN 3: Bases de datos de PARNASEO

En la actualidad el servidor cuenta con cuatro bases de datos: la primera de ellas, perteneciente a la página de LEMIR, se centra en la producción de la imprenta en Valencia en el siglo XVI. La consulta en esta base de datos se puede realizar de dos modos: en primer lugar, se puede consultar la lista completa de los 1.527 registros que la componen ordenados alfabéticamente por el nombre del autor; cada registro proporciona el nombre del autor, el título de la obra, el lugar de la impresión y el nombre del impresor, así como la localización del ejemplar y los compendios bibliográficos en los que se cita la obra, campos en los que, a su vez, se pueden realizar búsquedas.

La segunda base de datos que encontramos en este apartado, vinculada con la página *Ars Theatrica*, es la dedicada al teatro español y a la crítica teatral, y en ella se recogen unas 8.000 entradas que contienen libros, artículos, críticas, etc. La consulta puede realizarse por autor, título, época, tema, edición (original o crítica), y también por año o por texto.

La posibilidad de interacción con aquellos que consultan estas páginas y están interesados en enriquecerla se facilita con la opción de que el

internauta pueda introducir nuevos registros, que después son debidamente contrastados por los encargados de la página.

La siguiente base de datos, la de Literatura Sapiencial de la Edad Media, se comentará cuando analicemos más en detalle *Memorabilia*, la página a la que se vincula. La cuarta y última base de datos del servidor que encontramos aquí es la dedicada al Tablón de Anuncios, que presenta también la posibilidad de que el usuario introduzca nuevos registros.

Hasta aquí lo referente a las secciones *comunes* de PARNASEO; nos detendremos ahora brevemente en las características más reseñables de las páginas independientes a las que se aludía al principio.

En primer lugar, *Ars Theatrica*[8], dedicada al Teatro Español desde la Edad Media hasta la escena actual: contiene secciones sobre teatro contemporáneo, Teatro Escolar, una serie de ediciones de textos teatrales, fundamentalmente de los siglos XVI y XVII y enlaces con seminarios y congresos relacionados con estas materias.

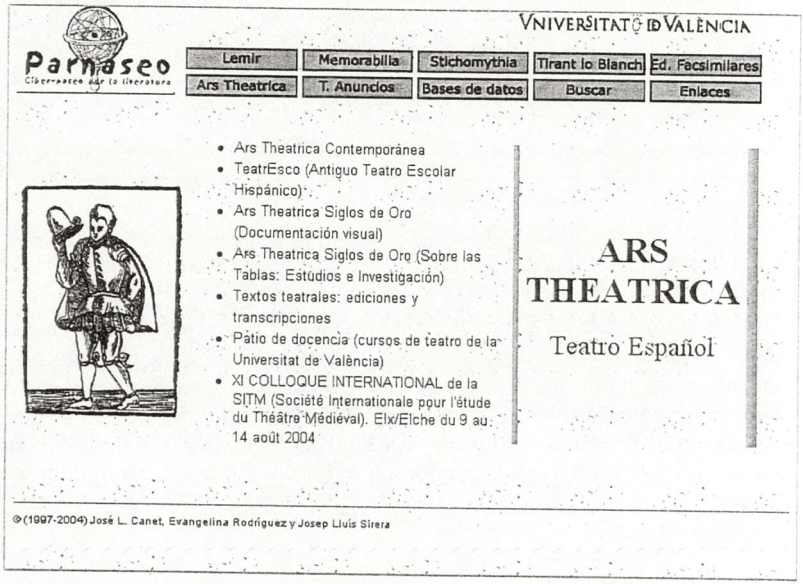


IMAGEN 4: *Ars Theatrica*

Llama la atención en esta página la profusión de documentación visual, en la que se incluyen retratos, esquemas, reconstrucciones de escenografías, etc., lo que pone de manifiesto el interés de los coordina-

[8] http://parnaseo.uv.es/ars.htm

dores de esta página por la dimensión *espectacular*, de representación, del teatro.

Vinculada a *Ars Theatrica* (especialmente a su sección de teatro actual) encontramos *Stichomythia*[9], dedicada a la escena contemporánea en la que podemos encontrar artículos, críticas sobre estrenos recientes y textos dramáticos. Especialmente notable es la colección de textos dramáticos, editados en muchos casos junto con imágenes, reseñas, datos biográficos del autor, estrenos y otros contenidos de interés.

IMAGEN 5: *Stichomythia*

La siguiente revista es LEMIR (*Revista electrónica sobre Literatura Española Medieval y Renacimiento*)[10]. Con ocho números ya, esta revista consta básicamente de dos secciones: por un lado, trabajos sobre la literatura medieval y del Renacimiento, que se presentan en formato html y en pdf y, por otro lado, los textos. Aquí se puede consultar la edición de cerca de setenta textos agrupados por materias que generalmente van acompañados de portadas, grabados e índices. También se incluye aquí el libro *Cinco Siglos de Celestina*, editado por Rafael Beltrán y José Luis Canet.

---

9 http://parnaseo.uv.es/stichomythia.htm

10 http://parnaseo.uv.es/lemir.htm.

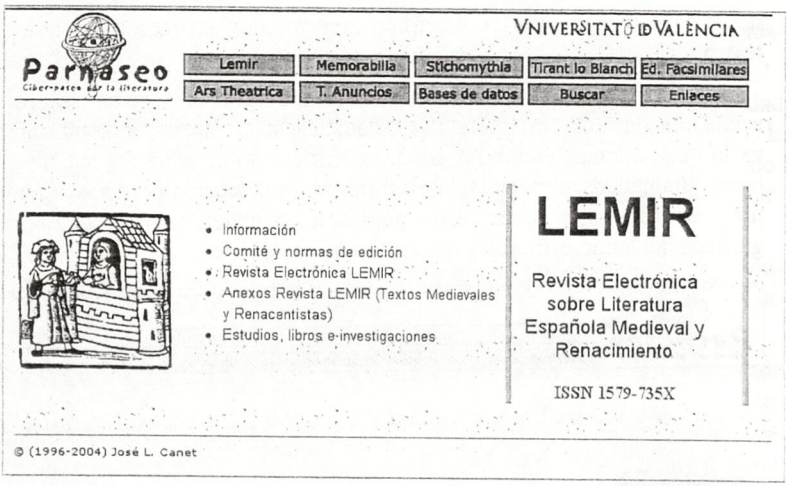


IMAGEN 6: LEMIR

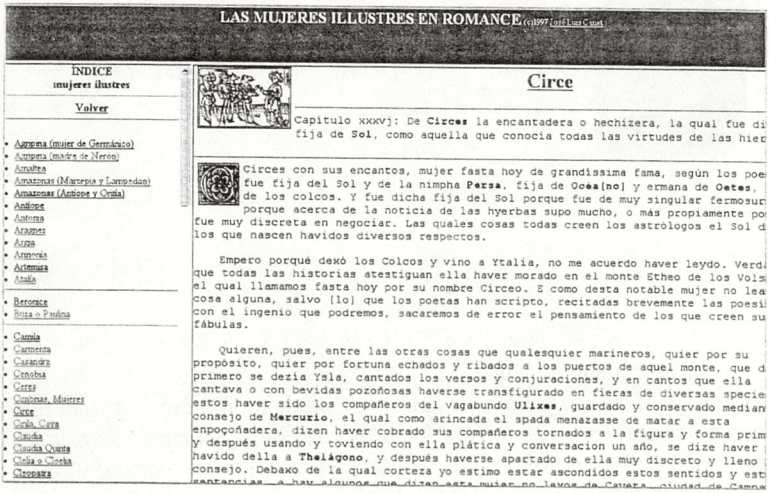


IMAGEN 7: Edición hipertextual de *Las mujeres ilustres en romance*

Un ejemplo de las posibilidades hipertextuales de la edición electrónica lo encontramos en *Las mujeres illustres en romance*, la traducción castellana de la obra de Boccaccio[11]. La edición consta, junto con los preceptivos criterios de edición, de la reproducción de la portada y del colo-

[11] http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Mujeres/Index.html.

fón, del índice de los capítulos y de las mujeres y hombres citados en la obra. En la imagen 7 se puede apreciar el índice a la izquierda, el texto en el centro, el grabado que acompaña al texto (que puede ampliarse) y la letra capitular correspondiente. Además existe la posibilidad de buscar de manera inmediata cualquier palabra o frase en todo el texto. Si a esto se suma el rigor filológico con el que las ediciones han sido realizadas, se puede apreciar fácilmente las innumerables ventajas de un tipo de edición como esta.

Muy relacionada con LEMIR está la sección *Ediciones Facsimilares*[12], que son digitalizaciones de ejemplares generalmente raros y de difícil consulta.

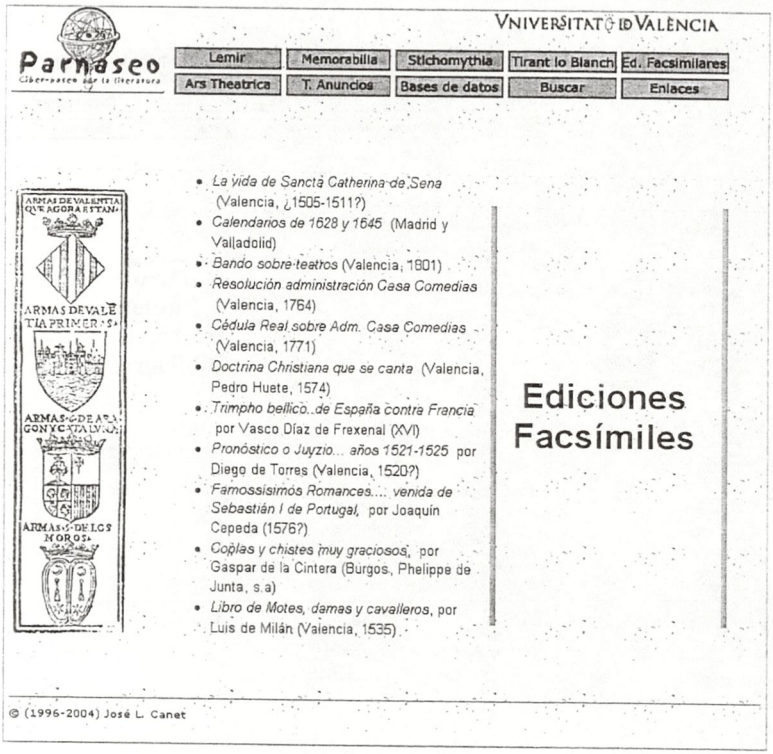


IMAGEN 8: Ediciones Facsímiles

[12] http://parnaseo.uv.es/Facsimiles.htm.

Las dos últimas páginas que componen PARNASEO son las que se ocupan preferentemente de la Edad Media: se trata de *Tirant. Butlletí Informatiu i Bibliogràfic*[13], página dedicada a la temática caballeresca con especial atención a la obra de Joanot Martorell, y *Memorabilia. Boletín de Literatura Sapiencial*[14].

Tirant es una revista anual que contiene generalmente una edición de un texto de caballerías en cada número, artículos y estudios y una bibliografía actualizada anualmente sobre el *Tirant lo Blanch*. Encontramos también en esta página la reproducción facsímil de las portadas de las primeras ediciones de esta obra, como la de la edición valenciana de 1490, junto a la de Valladolid de 1511, y dos ediciones venecianas, la de 1538 y la de 1611[15].

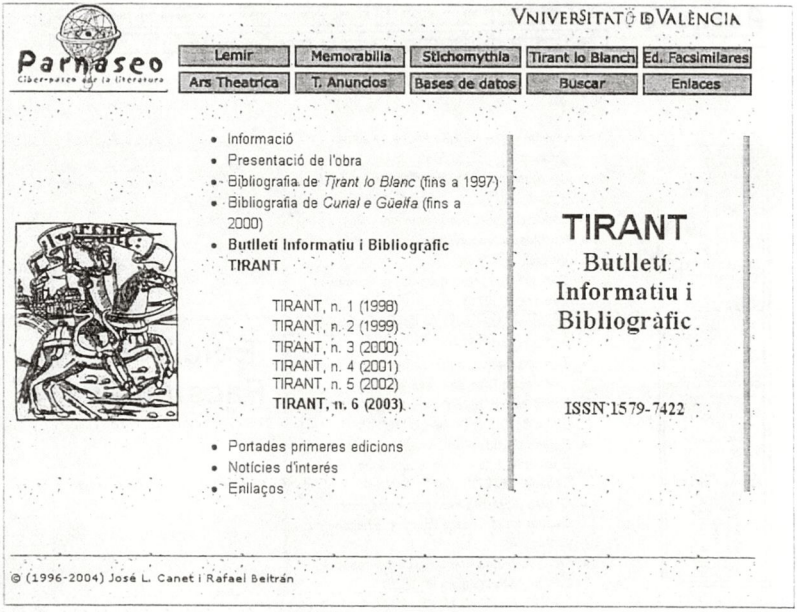


IMAGEN 9: *Tirant*

[13] http://parnaseo.uv.es/tirant.htm.

[14] http://parnaseo.uv.es/Memorabilia.htm.

[15] http://parnaseo.uv.es/Tirant/Portadas_c.html.

Memorabilia. Boletín de Literatura Sapiencial Medieval, bajo la dirección de Marta Haro, es una revista anual con nueve años de publicación dedicada a esta importante parcela de la producción literaria de la Edad Media y su relación con otros ámbitos literarios.

INFORMACIÓN

DIRECCIÓN *Memorabilia*

Marta Haro Cortés (Universitat de València)

COMITÉ ASESOR

Alan Deyermond (University of London)
Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)
María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza)
José Manuel Nieto Soria (Universidad Complutense)
Barry Taylor (British Library)

CORRESPONSALES

José Aragüés Aldaz (Universidad de Zaragoza)
Amaia Arizaleta (Université Toulouse-Le Mirail)
Hugo Óscar Bizzarri (SECRIT - Université de Fribourg)
María Dolores Bolo-Panadero (Miami University of Ohio)
Juan Carlos Conde (Indiana University)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense)

COLABORADORES DE COORDINACIÓN

Hector H. Gassó
Diego Romero
Isabel Pascual
Antonio Doñas

IMAGEN 10: Comité de redacción de *Memorabilia*

El comité asesor, que reúne a los más destacados expertos en literatura e historia medieval, tiene como cometido evaluar los contenidos y garantizar la calidad de los mismos. Los corresponsales en las diferentes universidades europeas y americanas cumplen fundamentalmente dos funciones, aparte de la labor de asesoramiento que comparten con el citado comité: por un lado aportan cada año las novedades bibliográficas relacionadas con el terreno de la literatura sapiencial e informan de actividades

como congresos, cursos y conferencias; por otro lado, colaboran asiduamente en cada número con artículos o ediciones de textos. Como colaboradores de coordinación un grupo de becarios ayuda en la confección de la página.

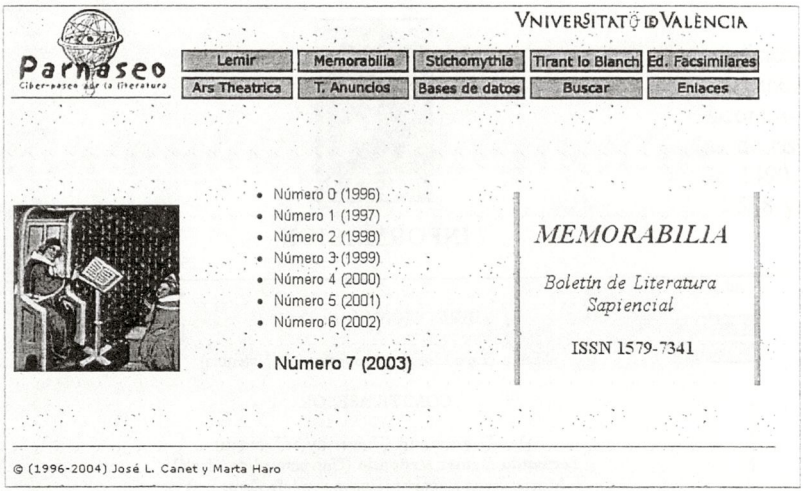


IMAGEN 11: *Memorabilia*

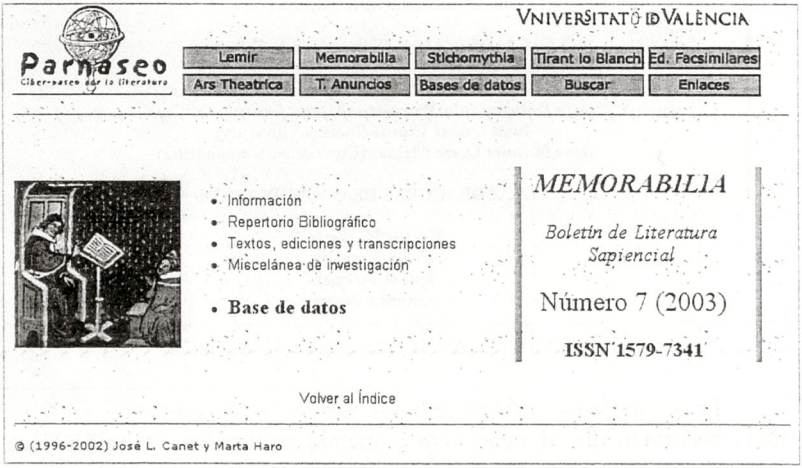


IMAGEN 12: Secciones de *Memorabilia*

Memorabilia se compone, desde su primer número, de tres secciones: el *Repertorio Bibliográfico*, los *Textos* y la *Miscelánea de investigación*.

El primer apartado, el *Repertorio Bibliográfico*, consta de cuatro subsecciones: por un lado el extensísimo *corpus* bibliográfico, que va creciendo cada número con la inclusión de los boletines bibliográficos y las novedades bibliográficas, que se elaboran cada año gracias al envío de gran número de referencias por parte de los corresponsales y asesores y al vaciado de las publicaciones periódicas en hemerotecas. Todos los años esta sección se completa con un boletín bibliográfico (en ocasiones con dos), en los que se intenta recoger en cada caso las publicaciones más importantes sobre diversos autores, obras o parcelas literarias relacionadas con el ámbito de estudio. El primer boletín que apareció se dedicó al *Libro de Alexandre*. El año siguiente se elaboró un boletín sobre *Don Juan Manuel y su obra*, que fue actualizado en el número 6 debido a la gran cantidad de referencias sobre este tema surgidas en los cinco años que separan ambos números. También se ha publicado, entre otros, un completo repertorio bibliográfico sobre *El* exemplum *medieval castellano*, otro sobre *Alfonso Martínez de Toledo y su obra*. En todos los apartados de la revista aparecen los trabajos de los números anteriores que pertenecen a la misma sección. Lo mismo ocurre en los textos y en las notas de investigación.

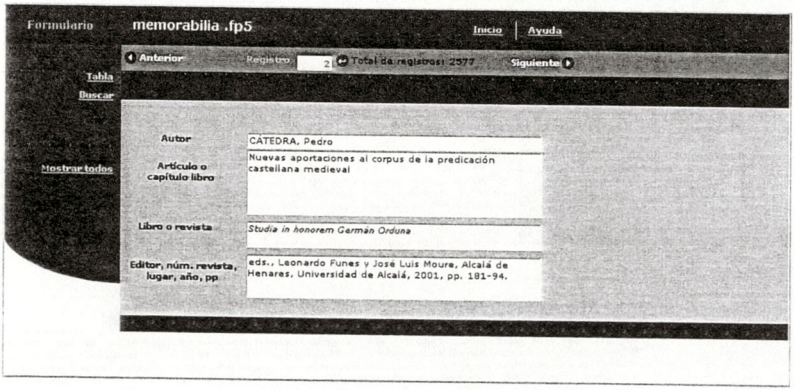


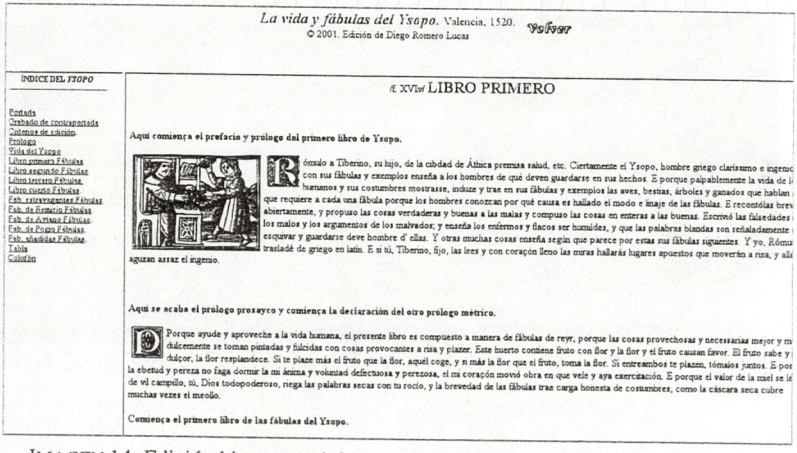
IMAGEN 13: Consulta en la base de datos

Como novedad en la sección bibliográfica, en el número 7, de 2003, se presentó todo el *corpus* bibliográfico, con un total de 2.577 entradas, volcado en una base de datos, con el fin de facilitar la consulta del usuario. Las búsquedas bibliográficas se pueden realizar en función del autor, de alguna palabra o palabras que aparezcan en los títulos tanto de artículos como de libros, del año de publicación, de la revista, etc. En la imagen 13 se puede ver una de las formas de visualizar las consultas en esta base de datos. Otra posibilidad de visualización es el listado completo de los trabajos de un autor, de los artículos o libros que contienen determinadas pala-

bras clave, el listado de las publicaciones de un año determinado, etc. En el próximo número, el 8, también las novedades bibliográficas aparecerán en una base de datos, además de en el formato clásico de listado.

La segunda sección de *Memorabilia* es la de *Textos, ediciones y transcripciones*; como en el caso de los boletines bibliográficos, en cada número se presentan uno o dos textos, bien sea en ediciones críticas, bien en transcripciones de testimonios. En general se trata de obras poco estudiadas, y en ocasiones es la primera vez que se han editado. En el último número se ha incluido también una traducción de un espejo de príncipes latino, *De morali principis institutione*, de Vicente de Beauvais.

El criterio seguido en la publicación de las obras responde al interés de poner a disposición del usuario de *Memorabilia* una serie de textos de gran interés para el estudioso pero que, en muchos casos, no cuentan con ediciones críticas y son de difícil consulta. Ejemplo de esto son la transcripción de dos de los manuscritos de *Flores de filosofía* en el número uno, *Los dichos de sabios y philósofos* de Jacobo Çadique de Uclés en el número dos, los *Exemplos muy notables* en el número 4 o la *Vida de Ysopo* en el número 5 (2001)[16].


La vida y fábulas del Ysopo. Valencia, 1520.
© 2001. Edición de Diego Romero Lucas

INDICE DEL *YSOPO*

Portada
Detalle de contraportada
Estudio de edición
Prólogo
Vida del Ysopo
Libro primero Fábulas
Libro segundo Fábulas
Libro tercero Fábulas
Libro cuarto Fábulas
Fab. extravagantes Fábulas
Fab. de Romulo Fábulas
Fab. de Aviano Fábulas
Fab. de Poggio Fábulas
Fab. aladdas Fábulas
Tabla
Colofón

ff. XVIIII LIBRO PRIMERO

Aqui comiença el prefacio y prologo del primero libro de Ysopo.

Romulo a Tiberino, su hijo, de la cibdad de Áthica premisa salud, etc. Ciertamente el Ysopo, hombre griego clarissimo e ingenio con sus fábulas y exemplos enseña a los hombres de qué deven guardarse en sus hechos. E porque palpablemente la vida de l hurtanos y sus costumbres mostrasse, induze y trae en sus fábulas y exemplos las aves, bestias, árboles y ganados que hablan que requiere a cada una fábula porque los hombres conozcan por qué causa es hallado el modo e linaje de las fábulas. E recontélas brev abiertamente, y propuso las cosas verdaderas y buenas a las malas y compuso las cosas en enteras a las buenas. Escrimó las falsedades los malos y los argumentos de los malvados, y enseña los enfermos y flacos ser humidés, y que las palabras blandas son señaladamente esquavar y guardarse deve hombre d' ellas. Y otras muchas cosas enseña segúu que parece por estas sus fábulas siguentes. Y yo, Rómu trasladé de griego en latín. E si sú, Tiberino, fijo, las lees y con coraçón lleno las muras hallarás lugares apuestos que moverán a risa, y alá aguzan assaz el ingenio.

Aqui se acaba el prologo prosayco y comiença la declaración del otro prologo métrico.

Porque ayude y aproveche a la vida humana, el presente libro es compuesto a manera de fábulas de reyr, porque las cosas provechosas y necessarias mejor y m dulcemente se toman pintadas y fulcidas con cosas provocantes a risa y plazer. Este huerto contiene fruto con flor y la flor y el fruto causan favor. El fruto sabe y dulçor, la flor resplandece. Si te plaze más el fruto que la flor, aquel coge, y si más la flor que el fruto, toma la flor. Si entreambos te plazen, tómalos juntos. E por la ebetud y pereza no faga dormir la mi ánima y voluntad defectuosa y perezosa, si mi coraçón movió obra en que veis y aya exercitación. E porque el valor de la miel se id de vil campillo, sú, Dios todopoderoso, niega las palabras secas con tu rocío, y la brevedad de las fábulas trae carga honesta de costumbres, como la cáscara seca cubre muchas vezes el meollo.

Comiença el primero libro de las fábulas del Ysopo.

IMAGEN 14: Edición hipertextual de *La vida y fábulas del Ysopo* (*Memorabilia* 5)

El modelo de edición electrónica de *Memorabilia* es similar al que se ha comentado en el caso de LEMIR: a la izquierda, los índices, que remiten a las reproducciones facsimilares de portada, contraportada y colofón; también remiten a los criterios de edición y a los capítulos del

16 http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Ysopo/index.htm.

libro. En el centro, el texto con las reproducciones de los grabados y de las letras capitales, así como enlaces al aparato de notas, que suele aparecer de forma independiente en la parte inferior de la pantalla.

La última de las secciones de *Memorabilia* es la *Miscelánea de investigación*, en la que se incluyen tres tipos de contenidos: en primer lugar, las *Notas de investigación*, breves artículos sobre literatura sapiencial de reconocidos expertos. En segundo lugar, el apartado *Congresos y seminarios*, que recoge aquellos congresos, seminarios y jornadas relacionados con la literatura medieval y que se van a celebrar desde la fecha de publicación de la revista hasta la aparición del siguiente número. Por último, en *Proyectos de investigación* aparecen los resúmenes de aquellas tesis de doctorado en curso y la descripción de los proyectos de investigación que mantienen igualmente una relación temática con *Memorabilia*.

Por último cabe destacar una novedad que ha tenido lugar en PARNASEO en el último año: la revista *Celestinesca* ha pasado a tener su nueva sede editorial en Valencia, y en PARNASEO se ha creado una página *web* al efecto[17] (véase imagen 15). En esta página, además de información

Celestinesca

Celestinesca 27 - Índices (pdf)

- Nuevo Editor, Consejo de Redacción y Consejo Editorial (pdf)
- Nota del Editor *Celestinesca 27* con nueva sede editorial en la Universitat de València (pdf)
- Normas para la presentación de originales (pdf)
- Boletín de Suscripción (pdf)

Celestinesca 1-26

Libros agotados sobre temas celestinescos

Enlaces celestinescos

Esta sección forma parte del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (BFF2001-2922)

IMAGEN 15: *Celestinesca*

[17] http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/celestinesca.htm.

general como las normas para la entrega de originales o la nota de presentación del nuevo consejo editor, se ofrecen los índices de todos los números de la revista, los números completos que están agotados y una serie de enlaces con direcciones de interés sobre la *Celestina*.

En definitiva, PARNASEO, como hemos intentado mostrar en estas páginas, pretende ser una herramienta que facilite el trabajo del investigador aprovechando las nuevas posibilidades que brindan los recursos informáticos. Con una adecuada gestión de estos medios, las tradicionales dificultades para acceder a la información se simplifican notablemente, permitiendo además la rápida interacción entre los estudiosos.

Para una edición del *Memorial da Infanta Santa Joana*

Ana Espírito Santo
Universidad de Basilea

El objetivo de este artículo es, antes de nada, llamar la atención de la crítica hispanista sobre un interesante texto de la cultura portuguesa, demasiadas veces olvidado. Se hará el resumen del texto y describiremos su situación manuscrita, presentando en seguida nuestros argumentos para que se proceda a una actualización de la edición de este texto.

El *Memorial da Infanta Santa Joana* relata la vida y los hechos de la infanta D. Joana (1453-1490), hija del rey D. Afonso V (1432-1481/ 1448-1481) y hermana del futuro rey D. João II. Siendo la hija mayor, la infanta D. Joana garantizaba la línea sucesoria de la corona portuguesa, ante la eventualidad de que su hermano D. João no tuviera hijos legítimos. Pero, luchando contra las presiones de su padre y de la corte, la infanta siguió la vida religiosa e ingresó en el *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, en 1472. En 1485, recibió incluso el señorío de la villa de Aveiro, que ejerció hasta morir, en 1490. El texto del *Memorial* empieza con el relato del pasado de la infanta, todavía antes de ingresar en el monasterio, para después trazar los pormenores de su vida dentro de la institución. Describe con detalle su vida cotidiana, sus emociones, renuncias, alimentación, trabajo e incluso vestuario. Además de presentar los hechos históricos, este texto retrata la vida de la hija del rey D. Afonso V como la de una santa. Por eso puede decirse que se sitúa en la frontera del discurso histórico y del discurso hagiográfico.

El códice en el que se halla el *Memorial* es un manuscrito del siglo XVI con 161 hojas de pergamino, reunidas en 19 cuadernos y un folio disgregado, a las cuales se añadirán todavía 25 hojas de papel. El texto se dispone en dos columnas de 205 mm por 70 mm y cada columna tiene 34 líneas. Se escribió en los dos lados de la hoja. En el mismo códice se pueden encontrar otros textos relacionados con el *Mosteiro de Jesus de*

Aveiro, entre los que se destaca la *Crónica da Fundação do Mosteiro de Jesus de Aveiro.*

La relación entre el *Memorial* y la *Crónica* no queda totalmente clara. Hay elementos materiales que muestran que los dos textos fueron pensados como narraciones distintas, como las hojas en blanco que se quedan entre uno y otro texto, indicando que se había reservado dos espacios separados, uno para cada texto. También el índice que abre el manuscrito presenta los textos separadamente.

La concepción de los textos como narraciones distintas no implica necesariamente la existencia de dos autores diferentes. Pero tampoco la argumentación invocada a favor de que la autora del *Memorial* y de la *Crónica* fuera la misma es completamente convincente («a estruturação do modo narrativo, a temática, o desenvolvimento de problemas já presentes no relato anterior e o próprio estilo, todos obedecem aos mesmos moldes que a Crónica do mosteiro, o que permite sem sombra de dúvida definir uma autoria idêntica para os dois textos.»[1]). Ésta es una cuestión que todavía queda abierta.

Los críticos tampoco se ponen de acuerdo sobre la identificación de la autora del texto. En el capitulo *Memoryal de todas as Religiosas que ffezerõ profissom Neste Moesteyro de Jhesu Nosso Senhor. E em que anno. E mes*, hay una nota que atribuye la autoría del texto a una de las religiosas que se encontraba en la lista, diciendo "esta escreveo a uida da Princeza Santa". No queda totalmente claro que ésta sea una indicación de autoría (el verbo "escrever" podría designar el acto de la copia), ni tampoco es evidente a quién se pueda referir. La nota está cerca del nombre de Catarina Pinheira, pero el de Margarida Pinheira, un poco más arriba, está subrayado:

.....	
gujmaraães . ∫ . Margua-	
rida pjnheyra . E a sua Jr-	
mãa Catherina pjnheyra .	esta esCreue
E a ynes e anes p^r^ma destas.	o a uida da
	PrinCeza S.ª

Reprodución del esquema presente en la edición de Rocha Madahil (*Memorial da Infanta Santa Joana*, edição e estudo de Rocha Madahil, Aveiro, Oficinas Gráficas de Coimbra, 1939, p. XXXVI)

[1] Cf. Maria João Violante Branco da Silva, «Vida da Infanta Santa Joana», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, org. por Giuseppe Tavani e Giulia Lanciani, Lisboa, Caminho, 1993, 660-661.

Por lo tanto, aunque tradicionalmente se atribuya a Margarida Pinheira la autoría del *Memorial*, los autores se dividen entre Catarina y Margarida, que eran hermanas.

El manuscrito de Aveiro, además de ser el único testimonio existente, es la copia de un original perdido. El análisis del códice muestra que hubo sobre él un trabajo de preparación que supone el conocimiento previo de los textos que iban a ser copiados: los capítulos fueron marcados en los cuadernos de pergamino, lo que no se podría hacer sin conocimiento anticipado de la dimensión de cada capítulo y las hojas vacías que quedan entre los textos resultan probablemente de un error en el cálculo del tamaño del texto que se iba a copiar. La fecha de la composición tampoco está clara: aunque no haya duda en cuanto al *terminus a quo* de la copia en 1525[2], los críticos discrepan en cuanto a la fecha de su realización: Rocha Madahil la sitúa entre 1490 y 1525 y Maria João Branco da Silva entre 1518 y 1525, sin fundamentar la primera de las dos datas.

La edición crítica de un texto transmitido en un *codex unicus*, como es el caso del *Memorial*, tiene características distintas de la edición de un texto que haya sido transmitido en *codices plurimi*. De hecho, puede constituir una responsabilidad extra para el editor: la falta de un término comparativo hace más difícil el reconocimiento de variantes textuales, por lo que las variantes neutrales pueden ser tomadas por lecciones auténticas. Por otra parte, la fijación textual se apoya en la conjetura o *divinatio*, reconstruyendo lecciones no atestiguadas en la tradición textual, de acuerdo con otros indicios (*emendatio ope ingenii*) y, aunque la *divinatio* se base en enmiendas o correcciones posteriores, no podemos determinar si éstas se apoyaron en la comparación de la copia con el original. A la edición crítica de un texto de testimonio único puede llamarse "lectura crítica",

---

[2] Cf. Rocha Madahil, *Memorial da Infanta Santa Joana*, edição e estudo de Rocha Madahil, Aveiro, Oficinas Gráficas de Coimbra, 1939, p. XXII: «Quanto à data *do códice*, não poderá esta ser colocada antes de 1525; registando o falecimento das Religiosas do Mosteiro, a fl. 144 foi caligrafada pela mão que escreveu a quási totalidade do texto antigo, até meio da sua última verba: *No ãno so Senhor de Myl . quinhentos . vinte e cinco .;* o resto do lançamento: *Sabádo sete dias do Mes de obtubro . faleceo . a irmãa Lyanor Vaaz .* , é já doutra mão, que continua os registos no verso da fôlha».

según Giuseppe Tavani[3], o "edición interpretativa", según Aurelio Roncaglia[4].

La única edición del *Memorial* disponible fue hecha por Rocha Madahil, en 1939, en un libro donde el editor ofrece todos los textos del códice de Aveiro[5]. Se trata de una edición semidiplomática (o diplomática interpretativa), cuyo propósito era alcanzar una "solución intermedia" entre la edición puramente diplomática, que reproduciría el texto y todos los signos gráficos del manuscrito de Aveiro, y su adaptación para un público más amplio, no experto en la lectura de los textos medievales.

En mi opinión, esta edición plantea algunos problemas que justifican su actualización, según los criterios de la crítica textual. De hecho, la edición de Rocha Madahil no hace accesible el texto a un público no experto: el uso de mayúsculas y minúsculas no fue normalizado, ni fueron eliminados los signos gráficos no necesarios para el texto impreso (como los calderones ¶), ni tampoco fue actualizada la puntuación. Por otra parte, como la edición no pretende ser diplomática pura, el desarrollo de las abreviaturas no viene en cursiva, lo que podría ser útil para el filólogo. Pero hay otras inexactitudes no justificables por el hecho de que la edición no sea puramente diplomática: Rocha Madahil no señaló enmiendas o remisiones presentes en el manuscrito, transcribiendo apenas la variante textual que creía correcta[6]; corrigió errores sintácticos sin tampoco justificar sus decisiones y adaptó enmiendas ajenas, no contemporáneas de la copia, sin mencionar las indicaciones presentes en los márgenes de la hoja que le sirvieron de base.

La edición diplomática pura podría interesar a un público experto. Pero este público adquiere generalmente sus propias competencias paleográficas, pudiendo usar la edición facsimilada del texto, hoy día fácilmente accesible, considerando los avances de la fotografía digital y de los formatos informáticos. Comparada con la facsimilada, la edición diplomática tiene el inconveniente de introducir un nuevo intermediario en la trans-

---

[3] Cf. Giuseppe Tavani, «Edição Crítica», *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa; 1993; 229-233.

[4] Cf. Aurelio Roncaglia, *Principi e applicazioni di critica testuale*. Roma; Bulzoni Editore; 1975; 81-82.

[5] *Memorial da Infanta Santa Joana*, edição e estudo por Rocha Madahil, Aveiro, Oficinas Gráficas de Coimbra, 1939.

[6] Por ejemplo, en la página 77, línea 14, de la edición de Rocha Madahil, se puede leer «E passados nõ muitos dias . ffaleceo a dita Raynha» (subrayado nuestro). Sin embargo, el adverbio de negación ("nõ") está tachado en el manuscrito y el editor decidió no tener en cuenta la enmienda, sin señalarla.

misión textual; como ya decía Serafim Silva Neto: «la transcripción puramente diplomática es un retraso, pues con ella dependemos siempre del criterio y de la pericia del editor, que, además, puede leer mal y no comprender algunas palabras»[7].

No se puede olvidar que, en la fecha de la realización de primera edición (1939), las facilidades tecnológicas estaban muy lejos de las actuales. Sin embargo, la edición de Rocha Madahil no es suficientemente precisa para un filólogo ni tampoco queda suficientemente clara para un lector no versado en filología. En efecto, sería la edición interpretativa de este texto la que superaría las restricciones de la edición semidiplomática. La normalización de las letras mayúsculas y minúsculas, la eliminación de signos gráficos no necesarios (como los "caldeirões") y la actualización de la puntuación respetarían el valor documental del testimonio y lo volverían legible para el gran público. Por otra parte, sería útil para el filólogo, pues en el aparato crítico las elecciones del editor vendrían justificadas, y de esta forma se podrían valorar y discutir las opciones tomadas.

Aunque se conozca, hasta hoy, un solo testimonio de este texto, la buena conservación del soporte y la gran calidad de la copia vuelven más fácil su fijación. Pocos son los momentos de agramaticalidad o falta de coherencia textual que obligan al editor a intervenir, sea por conjetura absoluta, sea apoyándose en las correcciones señaladas en el manuscrito. Según un criterio de actualización gráfica que respetara el valor documental del texto desde el punto de vista lingüístico y, al mismo tiempo, minimizara los problemas de lectura, podría editarse de nuevo este texto, otorgándole el valor merecido en la cultura portuguesa.

---

[7] Cito a Serafim da Silva Neto a partir del articulo de Artur Anselmo, "Edição Crítica" in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas em língua portuguesa*, Lisboa, 1979, 224-225: «a transcrição puramente diplomática é um atraso, pois com ela ficamos sempre na estrita dependência do critério e da perícia do editor, que, no entanto, pode ler mal e não compreender algumas palavras».

La recepción de la *Historia Natural y Moral de las Indias* de José de Acosta en los *Grands Voyages* de los De Bry

Elisabeth Hasse
Universidad de Basilea

Introducción

Para explicar por qué tiene interés considerar la recepción de la *Historia Natural y Moral* de José de Acosta en los *Grands Voyages* de los De Bry es necesario relacionar primero estas dos obras.

La *Historia Natural y Moral de las Indias* fue escrita por el jesuita español José de Acosta que vivió como misionero en el virreino de Perú entre 1572 y 1586 y un año en Méjico antes de volver a España. La obra se publica en Sevilla en 1590. Consta de siete libros entre los cuales los dos primeros son traducción al castellano de su *De Natura Novi Orbis libri duo* publicado en Salamanca ya en 1588.

En los libros primero a cuarto Acosta trata de temas que pertenecen a la historia natural, como la cosmografía, la geoantropología, el clima, los elementos y finalmente los metales, plantas y animales del Nuevo Mundo. Los libros quinto a séptimo abarcan la Historia Moral, es decir, la descripción de la cultura de los pueblos paganos de América, de sus ritos y sus formas de idolatría. Su conclusión es que la existencia de ritos religiosos facilita la cristianización de los indígenas.

Esta obra tiene mucho éxito en España y en los demás países europeos como lo demuestra la historia de sus ediciones y traducciones[1]. Se vuelve a editar varias veces en español hasta que en el año 1596 sale la primera traducción al italiano. En el mismo año se vuelve a publicar la ver-

---

[1] Véase: ALDEN, John (ed.): *European Americana: A Chronological Guide to Works printed in Europe Relating to the Americas, 1493-1776*, Nueva York, Readex Books, 1980/1982; MEDINA, José Toribio: *Biblioteca hispano-americana 1493-1810*, Amsterdam, N. Israel, 1968.

sión latina *De Natura Novi Orbis Libri Duo* en Colonia. En 1598 se publica también en Colonia una traducción alemana de estos dos libros y en Enkhuizen sale una versión holandesa de la *Historia Natural y Moral* llevada a cabo por Jan Huygen van Linschoten. Tres años más tarde se publica la primera traducción completa de la *Historia* al alemán en Francfort del Meno como parte del tomo noveno de la colección de escritos sobre América editada por los De Bry. Esta traducción se basa en la versión de Linschoten. Es llamativo que en el título se menciona a Linschoten y al traductor alemán, un tal Johann Humberger Wetteravius, pero no al autor Acosta. A esta edición se le añaden 14 calcografías ilustrativas.

En 1605 se edita en Ursel otra traducción alemana de los siete libros, cuyo traductor no se menciona, pero en la cual el autor Acosta viene indicado. En el *Dictionnary of Books Relating to America from its discovery* se puede leer que esta traducción fue hecha por Johannes Humberger. Al comparar la edición de De Bry de 1601 con la de Ursel de 1605 se puede constatar que realmente son idénticos los libros tercero a séptimo. En los primeros dos libros se notan diferencias, pero se asemejan tanto que no parece probable una creación absolutamente independiente. El segundo libro de la versión de Ursel tiene tres capítulos más que la versión española y la traducción editada por los De Bry. Sin embargo, el número de capítulos coincide con el de la versión latina de Acosta. Esto puede significar que esté basada en la primera traducción alemana del texto latino de Colonia en 1598.

La cuestión de la recepción mutilada

Ahora, hace falta ubicar la *Historia* dentro de los *Grands Voyages* de los De Bry. Hablamos de *los* De Bry porque la colección fue editada primero por el padre Theodor y luego por los hijos Johann Theodor y Johann Israel y al final por el yerno de Johann Theodor, el basiliense Matthäus Merian[2]. Theodor De Bry fue orfebre y calcógrafo, de religión protestante en la ciudad de Lieja. Amenazado por la contrarreforma se refugió primero en Estrasburgo y más tarde en Francfort del Meno. Estableció en 1588 en Francfort una empresa de edición de libros y grabados. La obra más famosa de los De Bry es seguramente la colección *Americae* o los *Grands Voyages* que reciben este nombre por el formato más grande que los distingue de una colección sobre las Indias orientales en un formato más pequeño, los *Petits Voyages*. La historia de esta familia protestante que huyó de la persecución española en Lieja indica que tenían

[2] SONDHEIM, Moriz: «Die De Bryschen grossen Reisen» en: *Het Boek: Njeuwe Reeks onder Redactie van Willem de Vreese et al.*, Den Haag, 1936-1937, 331-365.

un interés en hacer una compilación de textos sobre el Nuevo Mundo que muestre las crueldades de los españoles y de los católicos[3]. Mediante la descripción del destino de los indígenas se puede ejemplificar cómo los colonizadores (españoles) tratan a los que son diferentes y de tal modo establecer un paralelo entre los indígenas y los protestantes europeos.

Los *Grands Voyages* consisten en 14 tomos que se publican entre 1590 y 1634 (siempre en una versión alemana y una versión latina). Los autores de los relatos son mayoritariamente protestantes o, como en el caso de Girolamo Benzoni muy críticos hacia el comportamiento de los españoles. Es por eso que la colección se considera en general como protestante y antihispánica. Ahora, *la Historia natural y moral* de José de Acosta no es ni protestante ni antiespañola, lo que llevó al archivero Armand Camus en el año 1802 a calificar la traducción editada por los De Bry como "muy a menudo desfigurada" e incluso como "mutilada"[4]. Esta calificación se mantiene hasta en los estudios más recientes.

La comparación de los textos y de las imágenes

Para examinar si realmente había una desfiguración o incluso mutilación del texto de Acosta en la traducción alemana, hay que hacer una comparación sistemática de los textos, teniendo en cuenta los parámetros de traducción de la época en cuestión. La mejor traducción en este sentido no es la que más literalmente sigue el original, sino la que transporta mejor el contenido a un nuevo público con sus propias expectativas. Omisiones de partes que el nuevo público no puede entender y adiciones explicativas son completamente legítimas[5]. Con el tiempo este enfoque se traslada y se pone más énfasis en lo estílistico-formal que en la transmisión adecuada del sentido. Eso puede ser una de las razones que llevaron a Camus y otros estudiosos del siglo XIX a descalificar la traducción que nos interesa.

Las diferencias que se encuentran, al comparar las tres versiones, es decir, el original español, la traducción holandesa de van Linschoten y la alemana publicada por los de Bry se pueden clasificar en cinco tipos.

---

[3] La colección se considera como uno de los elementos más importantes en la difusión de la Leyenda Negra, Véase: KEEN, Benjamin: «The Black Legend Revisited: Assumptions and Realities» en: *The Hispanic American Historical Review*, 49 (1969), n° 4, 717.

[4] CAMUS, A.G.: *Mémoire sur les collections de voyages des De Bry et de Thevenot*, Paris, 1802, 108.

[5] BASSNET, Susan: *Translation Studies*, London, Routledge, 2002 (1981), 61-62.

1. Los problemas de comprensión lingüística y ortográfica

En los primeros dos libros, de los que suponemos que la traducción alemana no se basa en el texto holandés, los fallos de comprensión lingüística no suelen coincidir. Si por ejemplo la palabra castellana *hogar* se traduce en holandés por *woonplaetsen* ('lugares de vivienda') y en alemán por *Fewer* ('fuego'), no parece que la versión alemana se base en el texto holandés.

En los libros tercero a séptimo, en cambio, hay varios errores, sobre todo de ortografía o tipografía, que provienen del texto holandés. Linschoten añade muchas veces una palabra holandesa o una explicación. Esas añadiduras suelen encontrarse también en el texto en alemán. Uno de los casos más obvios de un error de comprensión se encuentra en un pasaje en que Acosta describe las minas de esmeralda. Observa que las hay de diferentes colores: «porque vi unas medio blancas, medio verdes: otras quasi blancas: otras ya verdes y perfectas del todo»[6]. En la versión alemana se lee: «*Etliche waren halb weiss und grün/ andere waren weiss/ etliche ganz grüngelb*»[7], lo que sería: 'algunos eran medio blancos y verdes, otros blancos, y algunos verde-amarillos'. ¿De dónde viene este *amarillo*? Esto se debe a la versión holandesa, en que se traduce: 'verdes del todo' por «*gheheel groen*»[8]. Obviamente el traductor entendió este *gheheel*, que en realidad significa 'completamente' por semejanza como *geel/ gelb*, es decir, amarillo. Resumiendo, se puede decir, que este tipo de fallos no cambian el texto en su conjunto, sino solamente en detalles menores.

2. Las omisiones sin cambio del sentido

En el mismo ámbito entra el segundo tipo, que son omisiones o abreviaciones, que no afectan al contenido del texto sino más bien facilitan el entendimiento de partes sintácticamente muy complejas. No quiero entrar en los ejemplos, sólo me parece importante decir, que estas omisiones ocurren normalmente en la versión alemana, mientras que se mantiene el texto entero en la holandesa.

3. Las omisiones que modifican el sentido

Más importante en cuanto a la cuestión de si la traducción alemana es una versión mutilada de Acosta son las omisiones y los cambios que sí

---

[6] ACOSTA: *Historia Natual y Moral de las Indias,* Sevilla, 1590, 233.

[7] DE BRY: *Americae*, tomo IX, Frankfurt a. M., 1601, 141.

[8] LINSCHOTEN: *HNMWI*, Enkhuyzen,1598 Fol. 162, izda.

modifican el sentido. Hay algunos pasajes que indican un cambio bajo un enfoque protestante, que no se deducen de la traducción holandesa, sino que sólo ocurren en el texto alemán. En los primeros dos libros otra vez no hay ningún ejemplo, en los cinco restantes son en total 36 pasajes que se pueden leer como cambio con intención religiosa o antihispánica. Por ejemplo el adjetivo católico se traduce por *christlich* ('cristiano') en casos de concordancia, *bäpstisch* ('papal') si el traductor se distancia del contenido, o se omite simplemente.

La parte tal vez más llamativa es una "disgresión" que Acosta pone al final del séptimo capítulo de su cuarto libro. Es todo un párrafo que Acosta dedica a explicar que es debido a la sabiduría divina, que el rey español tenga el poder sobre tantas partes del mundo. Esta frase todavía se encuentra en la versión alemana, pero después Acosta trata del poder español sobre los países bajos y de la misión que tienen los españoles de divulgar la fé católica entre los indígenas y luchar contra los herejes. Aunque en otras partes Acosta sea bastante crítico hacia el procedimiento de los españoles en América en esta parte no sólo se pone al servicio de la misión católica sino también de su rey y de la política de éste[9]. Hay ejemplos menos graves de este tipo de omisiones, pero cabe mencionar que hay otros pasajes que no se modifican en la versión alemana aunque apoyen la corona española o la fe católica.

4. Los cambios de perspectiva

En lo que se refiere al texto queda un último tipo de diferencias que no se da en ocasiones sueltas sino con más constancia. Es ese un cambio de perspectiva que se produce mediante la traducción de los verbos personales, los pronombres posesivos y los deícticos. Las partes que Acosta refiere en la primera persona singular se traducen en general por la primera persona plural o por frases impersonales. Esto lleva a un distanciamiento en el enfoque. Y es otra vez llamativo que en los primeros dos libros esto no se pueda observar estrictamente. Allí sí se hallan verbos en primera persona que exprimen una opinión o explicación de Acosta. Evitar la primera persona singular no sólo lleva a un distanciamiento del texto del autor subjetivo sino también a la pérdida de un instrumento estilístico. Las inserciones «yo creo», «me parece a mí», «no dudo» expresan su opinión, locuciones como «por eso digo», «es mi intento escribir» le identifican como individuo con experiencias propias que autentican sus afirmaciones. Es una característica del nuevo género de las crónicas y relatos sobre el Nuevo Mundo, que se autorizan no sólo por citas de los filósofos, de la Biblia y de los Santos Padres, sino también por

---

[9] ACOSTA: *op. cit.*, 213, LINSCHOTEN: *op. cit.*: Fol. 146, dcha; DE BRY: *op.cit.*, 128.

la integración de testimonios del que está relatando[10]. Omitir estas figuras retóricas quita al texto el testimonio individual y por lo tanto parte de su veracidad.

5. Las ilustraciones

El último tipo de cambio es el más obvio: la inserción de ilustraciones. Es muy interesante que los De Bry en una advertencia al lector condenan explícitamente la veneración religiosa de imágenes que tanto los católicos como los indígenas practican y al mismo tiempo alaban sus posibilidades ilustrativas como don divino para ejemplificar la realidad. Quiere decir que la ilustración es legítima en un contexto profano y didáctico. El efecto de las ilustraciones de los De Bry en la percepción europea del Nuevo Mundo es extraordinario. Ilustran lo nuevo, lo extraño y al mismo tiempo combinan lo exótico con conceptos ya conocidos. Se centran en las escenas con más crueldad o más exotismo pero al mismo tiempo se ambientan en unos paisajes o ciudades que parecen muy centroeuropeos. La calidad artística de estas ilustraciones es el gran valor y la gran potencia comercial de los *Grands Voyages*. Las 14 ilustraciones que pertenecen a la *Historia natural y moral* no se insertan en el texto, sino que se ponen al final del tomo, cada uno junto con un pasaje parafraseado de la parte del texto a que se refiere. Así el lector puede reducir su lectura a las ilustraciones con sus leyendas. Si así se transmite el texto de Acosta, nos vemos confrontados con un cambio bastante drástico, porque es una selección poco representable de pasajes los que sirvieron para las ilustraciones.

Conclusión

Ahora, después de ver estas diferencias ¿se puede hablar realmente de una versión mutilada bajo preceptos protestantes, al tratar de la traducción alemana?

Podemos observar que los dos primeros libros no son traducidos a partir de la versión holandesa de Linschoten. Probablemente tienen su raíz en la traducción de Colonia de 1598, por lo cual no reflejan intenciones protestantes. Para los cinco libros restantes, el análisis de los fallos de traducción demuestra que sí se basan en la versión de Linschoten. Las

---

[10] ADORNO, Rolena: «The Discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in History» en: *William and Mary Quarterly*, 3rd series, Vol. XLIX, enero, 1992; OSTERHAMMEL, J: «Distanzerfahrung. Darstellungsweisen des Fremden im 18. Jahrhundert» en: König, J.-H. et al.: *Der europäische Betrachter aussereuropäischer Kulturen. Zur Problematik der Wirklichkeitswahrnehmung*, Berlin, 1989, 15.

omisiones que no afectan al sentido son una característica del texto alemán que no se explica por la versión holandesa. Pero no son muy frecuentes y no se pueden considerar desfiguarciones, porque no quitan el valor informativo de las afirmaciones de José de Acosta. En cuanto a las omisiones que modifican el sentido sólo hay pocos ejemplos que conducen a un desfase del texto. Se omiten algunos pasajes que tienen el contenido explícitamente católico o español, pero sólo dos son más largos y más llamativos lo que no justifica la calificación de Camus, que dijo que el texto está «muy a menudo desfigurado».

Lo que sí parece ser un cambio intencional es él de la perspectiva, que se mantiene consecuentemente en los cinco libros que tomamos en consideración. Comienza con el no mencionar el nombre de José de Acosta en el título y sigue en las formas verbales, los pronombres de lugar y de persona. Pero aunque esta técnica tenga como resultado un distanciamiento del texto, no cambia el contenido de la *Historia Natural y Moral* en su riqueza de información. Y finalmente, el texto se modifica por la añadidura de las ilustraciones. El enfásis muda, pero al mismo tiempo el texto gana otra instancia de veracidad, aunque ésta se base en la imaginación del calcógrafo. Los cambios de énfasis producidos por las ilustraciones no parecen seguir una meta protestante ni antihispánica, sino claramente de venta.

En conclusión, se puede decir que el texto sufrió algunas modificaciones en la traducción alemana, pero sólo en pocos casos se explica por una intención protestante. Se puede interpretar más bien como una adaptación del texto a las exigencias de los editores y de los lectores. En este sentido concuerda con las ideas de una buena traducción que rigen en el tiempo en cuestión.

Bibliografía

Fuentes:

ACOSTA, José de: *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, Juan de León, 1590 facs.) Introducción, apéndice y antología por Barbara G. Beddall, Valencia, 1977.

America, oder wie mans zu teutsch nennet Die Neuwe Welt/ oder West India Von Herrn Iosepho de Acosta in Sieben Büchern/ eins theils in Lateinischer/ und eins theils in Hispanischer Sprach Beschrieben, Ursel, 1605.

LINSCHOTEN, Jan Huygen van (trad.): *Historie Naturael ende Morael van de Westersche Indien: [...] Ghecomponeert door Iosephum de Acosta, der Jesuitischen Oorden*, Enkhuyzen, 1598.

DE BRY, Theodor (ed.): *Neundter und letzter Theil Americae,* Frankfurt, 1601.

Literatura crítica

ADORNO, Rolena: «The discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in History» en: *William and Mary Quarterly,* 3rd series, Vol. XLIX, enero, 1992.

ALDEN, John: *European Americana: A Chronological Guide to Works Printed in Europe Relating to the Americas, 1493-1776;* Vol. I: 1493-1600, New York, 1980; Vol. II: 1601-1650, New York, Readex Books, 1982.

BASSNETT, Susan: *Translation Studies*, Routledge, London, [3]2002.

CAMUS, A. G.: *Mémoire sur la collection des Grands et Petits Voyages, et sur la collection de voyages de Melchisedech Thevenot,* Paris, 1802.

DUCHET, M. (ed.): *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection protestante du XVIe siècle,* Paris, Eds. du Centre national de la recherche cientifique, 1987.

HASSE, Elisabeth: *Verstümmelt und entstellt? Die Rezeption der* Historia Natural y Moral *von José de Acosta durch die* Grands Voyages *der De Bry,* tesina de licenciatura, Basilea, 2004, www.debry.net.

KEEN, Benjamin: «The Black Legend Revisited: Assumptions and Realities» en: *The Hispanic American Historical Review,* 49 (1969), n°4, pp. 703-719.

MEDINA, José Toribio: *Biblioteca hispano-americana 1493-1810,* Amsterdam, N. Israel, 1962.

OSTERHAMMEL, J.: «Distanzerfahrung. Darstellungsweisen des Fremden im 18. Jh.» en: König, J.-H. et al (ed.): *Der europäische Beobachter aussereuropäischer Kulturen. Zur Problematik der Wirklichkeitswahrnehmung,* Berlin, Duncker und Humboldt, 1989.

SONDHEIM, Moriz: «Die De Bry, Matthäus Merian und Wilhelm Fitzer. Eine Frankfurter Verlegerfamilie des 17. Jahrhunderts» en: *Philobiblon*, 1933.

¡Desmaya la talla! Expresividad idiomática en el habla coloquial cubana

Helene Marchand
Universidad de Basilea

A mi gran amigo José Ramón Pedreira,
quien me dedicó horas infinitas
de su último tiempo de vida.

1. Introducción

El lenguaje coloquial, las jergas, paralenguas y sublenguas han sido siempre tratadas con cierto menosprecio por transgredir los principios y las reglas tanto de la convención como de la cortesía. En este sentido, en Cuba, ha venido desarrollándose una actitud en contra de la *chabacanería*, es decir, en contra del habla inculta.

Sin embargo, el habla callejera de La Habana fascina, no sólo por el léxico y la entonación, sino también por el sentido metafórico y el humor

con el que los hablantes dan forma a los mensajes que circulan en la vida cotidiana. La compleja expresividad, de evidente sentido lúdico, se plasma en diferentes formas lingüísticas que pueden conducir a la incomprensión. Este riesgo de incomprensión en el habla callejera es interpretado a menudo como deterioro del lenguaje, sin considerar las virtudes de la expresión que lo acompañan, definidas por los retóricos clásicos griegos como *ornatus*.

En este artículo voy a tratar algunos aspectos de la expresividad del habla coloquial cubana, centrándome en los mecanismos formales y semánticos que la producen. Durante diversas estancias en la isla de Cuba tuve que confrontar una gran cantidad de expresiones que me resultaban completamente ajenas. «Cogiste cajita», «se la están poniendo toda», «está echando tremenda pesca», «desmaya la talla», «estoy palmiche» o «tumba catao y pon quinqué» son sólo algunos ejemplos de expresiones que por un lado me causaron muchos apuros y por otro lado despertaron cada vez más mi curiosidad. La falta de comprensión debía ser causada –suponía– por el alto grado de idiomaticidad que guardan esas expresiones.

De ese deseo –o necesidad– de *comprender* estas expresiones inusuales con las que me tropecé en la Isla, nació el tema de mi tesina: buscar y entender algunos de los mecanismos expresivos con los que los hablantes del habla cubana, y en concreto del habla coloquial, crean sus expresiones idiomáticas.

Si bien dediqué un capítulo de mi tesina al intento de clasificar en fraseologismos las locuciones recopiladas en La Habana, aplicando para ello la propuesta de clasificación de Corpas Pastor (1996), y, a pesar de que las frases cubanas correspondían a muchos criterios que caracterizan la unidad fraseológica, no logré definir mis frases de manera satisfactoria. Creo que puede resultar más productivo explicar estas formaciones a partir de criterios pragmáticos que tomen en cuenta los aspectos sonoros y semánticos, es decir, los elementos plásticos (bien sea mediante la imagen evocada, bien mediante el ritmo y la rima).

2. Metodología

Para conseguir y armar mi corpus entrevisté a 156 informantes en las calles de La Habana sirviéndome de un cuestionario de veintiuna preguntas situacionales que evocaban respuestas libres pragmáticas de la vida cotidiana y apuntaban a la acción de los informantes («Handlungsfragen», Schlobinski 1996: 39). Ejemplos para estas preguntas son: «Tienes que llegar a una cita importante y vas con un amigo, que va muy lento; ¿cómo le dices que se apure?», «Si un amigo tuyo hizo un gran trabajo, ¿cómo lo felicitas?» o «¿Qué le dices a una persona que viene a pedirte dinero?».

A partir del corpus recopilado, clasifiqué los mecanismos empleados en el habla cubana para la formación de expresiones idiomáticas en dos grandes grupos: (1) mecanismos formales y (2) mecanismos semánticos.

Como mecanismos formales tomé en cuenta:

- asociaciones fónicas como figuras rítmicas, la similicadencia, aliteraciones como la reiteración u otras figuras lúdicas,
- asociaciones cuantitativas como ampliaciones o diferentes formas elípticas y reducidas.

Como mecanismos semánticos consideré:

- la comparación metafórica clasificada según su *tertium comparationis* como los animales, personajes, figuras etc.,
- recursos perifrásticos: la perífrasis que combinaba varios mecanismos a la vez, los rasgos eufemísticos que tematizaban advertencia[1], engaño, etc. También formaron parte el disfemismo y, para terminar, los elementos hiperbólicos.

3. Algunos ejemplos

En este artículo me voy a limitar a algunos fenómenos extraídos de cada bloque. Trataré en primer lugar los mecanismos formales. Como exponentes de creación mediante elementos formales presentaré las figuras rítmicas y la aliteración. En segundo lugar pasaré a exponer dos mecanismos semánticos que intervienen con frecuencia en la formación de las unidades fraseológicas habaneras: el eufemismo y la hipérbole.

El tercer y último acercamiento analítico es un intento de combinar aspectos formales, semánticos y relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en «redes asociativas». Escogí dos ilustraciones de redes para este artículo.

3.1. Mecanismos formales

3.1.1. Figuras rítmicas

He aquí unos ejemplos de tales figuras:

«desmaya la talla»
«tumba la muella»

[1] Clasifiqué los rasgos eufemísticos según las situaciones representadas en mi cuestionario, o sea, según la pregunta que en este caso provocaba advertencia. La pregunta era: «Si te molesta una persona y quieres que se vaya de tu lado, ¿qué le dices?».

«cierra la jaiba»
«corta la trova»
«tumba la baba»
«corta la guara»
«relaja y coopera»
«brinca y menea»
«refresca nevera»

Se trata de una serie de figuras terminadas en *–a* para asegurar el ritmo, de ahí su denominación.

En todos los casos el significado o, mejor dicho, uno de los significados es 'cállate'.

3.1.2. Aliteraciones

Recogí numerosas aliteraciones. A continuación presento algunos ejemplos con *tr-* / *t-*, y *p-* iniciales, asociadas a menudo con el fonema */b/*. Estas consonantes van mayormente unidas a las vocales /a/ y /u/

«**tr**onco de **tr**igueño» ('hombre bonito')
«**tr**emendo **t**emba» ('hombre bonito')
«**tr**emendo **t**i**t**i» ('mujer joven')[2]
«**t**umba la **t**alla» ('deja eso', 'cállate')
«**t**umba ese **t**ema» ('cállate')
«**p**a**p**i, estás **p**a' so**p**a» ('hombre bonito')
«echa la **p**u**l**ga **p**a'llá **p**a'l **p**atio» ('no te duermas')
«te voy a **p**artir **p**a'rri**b**a» (amenaza de golpes)
«te voy a **p**asar por la **p**iedra» (amenaza de golpes)
«te **p**aso los **b**ates» (amenaza de golpes)
«le cogieron **p**a' **b**u**ch**im**b**á**n**» ('se burlaron de una persona')
«le cogieron **p**a'**b**a**ch**ata» ('se burlaron de una persona')
«tum**b**a la **b**a**b**a» ('apúrate').

3.1.3. La reiteración

Producto de este mecanismo (reiteración de elementos consonánticos y vocálicos, no necesariamente al inicio de las unidades) es, por ejemplo, la frase *tumba catao y pon quinqué,* cuya traducción literal es: 'apaga la electricidad bajando el interruptor (*catao*) y coge la lámpara de petróleo (*quinqué*)'; sin embargo, su significado idiomático es, una vez más: 'cállate' o 'déjame en paz'.

---

[2] Según los informantes, *titi* es sinónimo de *pollo* con el significado de 'mujer hermosa'; cf. Santiestéban 1985, s.v.

3.2. Mecanismos semánticos

3.2.1. Eufemismos

Paso a la parte del análisis en la que estudié los mecanismos semánticos responsables de la creación de algunas de las expresiones halladas. Los eufemismos son los que más situaciones humorísticas provocan, y por tanto los que más me gustan. De nuevo me impresionaron las locuciones para mandar callar o ahuyentar a alguien:

«apaga el tabaco»
«desconecta el pló» (*pló* 'enchufe')
«que es hora del almuerzo»
«estoy apurá»
«voy pa' la esquina»
«cambia de gajo» (árbol pequeño)
«coge un diez» (del béisbol: 'breve descanso, timeout')
«date un punto»
«no calientes el punto que lo quemas»
«toma un vasito de agua»
«cambia de emisora»
«date una vuelta»
«deja la confianza»

Citaré sólo dos frases eufemísticas más, que sirven para suavizar el hecho de que alguien ha bebido: «choqué con la mulata», me dijo un informante (*La mulata* es una marca de ron). Otra es: «hay que cogerlo tempranito» (porque temprano empieza a tomar).

3.2.2. Elementos hiperbólicos

Como segundo aspecto de los mecanismos semánticos he escogido los elementos hiperbólicos, muy frecuentes en el habla cubana, y, de todas maneras, imprescindibles en la descripción de la lengua coloquial.

«tengo el estómago pegado al esternón[3]» ('tengo hambre')
«no tengo ni un kilo partío por la mitad» ('estoy sin dinero')
«mejor hospitalizarlo» ('se quedó dormido')
«tienes una tiñosa debajo del brazo» ('tienes olor en el sobaco')
«no vayas a prender un fósforo aquí» ('está borracho')
«está para hacer plancha con diez repeticiones sin parar» ('muchacho bonito')
«multiplícate por cero» ('vete de aquí').

---

[3] Esta frase se basa en una confusión léxica. La frase original subyacente es: «tengo el espinazo pegado al esternón». Muchos informantes manifestaban que el esternón es «un hueso en la espalda» y reproducen así la imagen del estómago tan vacío que los huesos del pecho "se pegan" a los de la espalda.

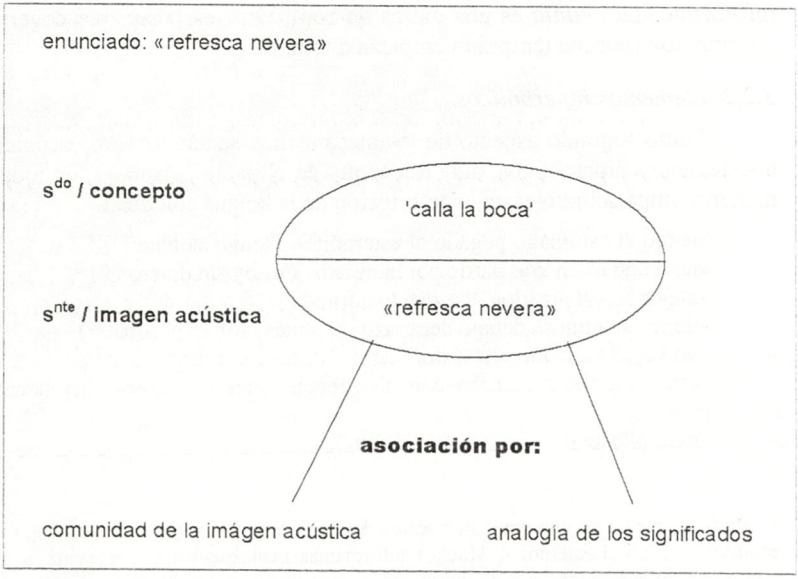
3.3. Redes asociativas

Para terminar ofreceré una pequeña muestra del rendimiento expresivo en la constitución de redes asociativas. Basándome en el concepto de "red asociativa", mencionado por De Saussure en su teoría sobre el signo lingüístico, emprendí el intento de combinar varias de las asociaciones tratadas anteriormente.

3.3.1. «refresca nevera»

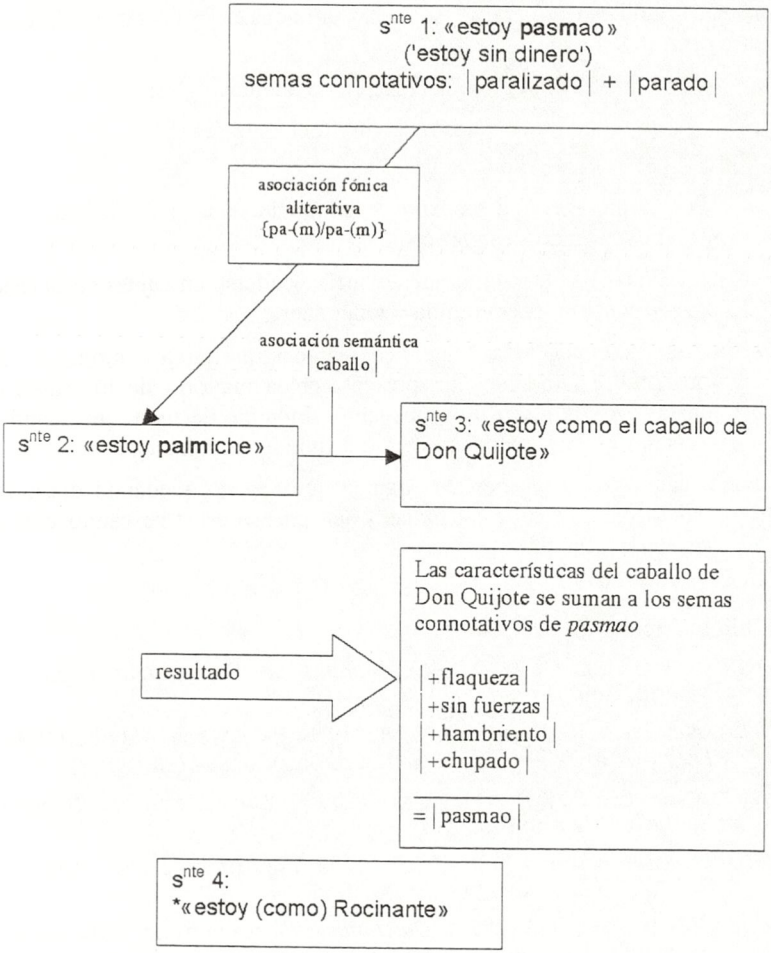
En la creación de la locución «refresca nevera» ('cállate', 'vete de mi lado') intervienen los siguientes mecanismos expresivos:

- una aliteración por semejanza de la secuencia vocálica *e-e-a* en las dos unidades ***refresca – nevera***, o sea, una asociación de la imagen acústica;
- las dos unidades se asocian por el mismo número de sílabas que contienen;
- la pareja consta de una rima asonante;
- una asociación de los significados está dada por el concepto mental de (la **nevera** es fría o **fresca**).



3.3.2. «estoy pasmao», «estoy palmiche», «estoy como el caballo de Don Quijote»

La segunda red es más compleja, puesto que consiste en un significado 'estoy sin dinero' y tres significantes:



El primer significante, «estoy pasmao», lleva, por asociación fónica por la combinación *pa-(m)*, a otra expresión para el mismo concepto: «estoy palmiche». *Palmiche* se llama el caballo de Elpidio Valdés, figura ficticia de historietas y dibujos animados cubanos. Representa a un bravo

mambí, héroe de la Guerra de Independencia contra el ejército español. En la imagen con la que introduzco este artículo vemos a Elpidio, guerrero valiente montado en su caballo Palmiche.

El tercer significante, «estoy como el caballo de Don Quijote», muestra una asociación semántica por la noción 'caballo', y las características del caballo de Don Quijote se suman a los semas connotativos de *pasmao* 'paralizado y parado'; son éstas la flaqueza y el estar hambriento, entre otras.

Como hipótesis sugiero la creación de un nuevo giro:

«¡estoy como Rocinante!».

Por último vuelvo a las expresiones mencionadas en la introducción para acabar explicando su significado.

«cogiste cajita»: En Cuba el almuerzo suele venderse en cajitas en la calle; *coger cajita* = tener comida = tener suerte.

«se la están poniendo toda»: Significa 'plantear una tarea complicada'. El pronombre femenino *la* representa en la mayoría de los casos el sustantivo *talla*, voz muy frecuente, sinónimo de *talle*, que significa '(cualquier) cosa'. Hoy en día *tallar* quiere decir 'hablar'.

«está echando tremenda pesca»: Alguien que se está quedando dormido, dando cabezadas de tal manera que parece estar pescando con la cabeza.

Bibliografía

CORPAS PASTOR, Gloria (1996), *Manual de Fraseología Española*. Madrid: Gredos.

ALCARAZ VARÓ, Enrique / MARTÍNEZ LINARES, María Antonia (1997), *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2001), *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

DE SAUSSURE, Ferdinand (1980), *Curso de lingüística general*. Publ. por BALLY, Charles et al. Madrid: Akal Ed.

SÁNCHEZ-BOUDY, José (1978), *Diccionario de Cubanismos más usuales (Como habla el cubano)*. Miami: Ediciones Universal.

SANTIESTÉBAN, Argelio (1985), *El habla popular cubana de hoy. Una tonga de cubichismos que le oí a mi pueblo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

SCHLOBINSKI, Peter (1996), *Empirische Sprachwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

La transmisión de motivos grecolatinos: un par de ejemplos del *Cancionero general* de 1511

María Michaelis
Universidad de Basilea

Introducción

Como indica el tema de esta exposición, me voy a centrar en la transmisión de un par de motivos de la antigüedad grecolatina hasta su fijación en el *Cancionero general* de 1511: el de Dido, reina de Cartago, y el de Apolo o Febo, Aurora y Faetonte. Para ello parece conveniente hablar, aunque muy sucintamente, de la mitología y del *Cancionero general* de 1511.

Horacio, en su *Ars poetica*, señala que el mito ayuda a conseguir el ideal antiguo de toda obra literaria: la unión de deleite y enseñanza («aut prodesse volunt aut delectare poetae», Horacio, *Ars poetica* 333-334).

El mundo mitológico grecolatino fue conocido por la Edad Media española, pero el sentido directamente poético de sus fábulas es desconocido para estos escritores que buscan una moralidad en cada una y que fomentan su difusión con glosas igualmente morales.

Portada

El *Cancionero general* (Valencia, 1511) de Hernando del Castillo, castellano residente en Valencia al servicio del Conde de Oliva, nos brinda la producción poética del reinado de los Reyes Católicos al reunir en sí, según la cuenta del propio antologista, un corpus de 1056 composiciones de 138 poetas. La base del *Cancionero* es la poesía amorosa.

Dido, reina de Cartago

Sobre una leyenda primitiva existente, Virgilio construye su versión en la que el héroe, Eneas, superviviente de Troya, es arrojado por una tempestad a la costa de África y recogido por los habitantes de Cartago, ciudad fundada por Dido. En el curso de un banquete celebrado en su honor, Eneas narra sus aventuras y la caída de Troya. Después, mientras los compañeros reparan las naves, él se acoge a la hospitalidad de la reina, que poco a poco, va enamorándose de él. Al fin, en una cacería, cuando una tormenta los ha reunido en busca de cobijo en una misma gruta, ella se convierte en su amante por voluntad de Venus y a instigación de Juno. Pero el rey Yarbas, informado de la aventura e indignado, pide a Júpiter que aleje a Eneas. Júpiter que conoce los destinos y sabe que Roma ha de nacer lejos de las riberas africanas, da a Eneas orden de partir. Eneas se va sin volver a ver a la reina y ésta, al saberse abandonada, levanta una gran pira y se quita la vida arrojándose a las llamas.

Esta versión de Virgilio es adoptada por la tradición literaria. Ovidio sigue entusiasta el mejor episodio de la *Eneida*, no sólo en las *Heroidas* (Epistola VII), sino también en las *Metamorfosis* y en los *Fastos*.

Silio Itálico, devoto de Virgilio, destaca en su poema sobre la segunda guerra púnica que Aníbal, de niño, empeña su juramento de odio a los romanos ante el sepulcro de la Reina fundadora, Dido, y que su escudo lleva grabada las escenas de este episodio.

También Dido es santificada por las lágrimas que por ella lloró San Agustín, como dice en sus *Confesiones*[1], aunque seguramente en la simpatía del Santo de Hipona por Dido entra en cuenta el afecto local hacia la ciudad de Cartago. Algo semejante hace presumir también la conducta del cartaginés Tertuliano (h.160-220 d.C.), primer apologista de Dido.

Dido permanece siempre inmediata a la sensibilidad medieval, y la historia de Dido y Eneas figura entre las que todo juglar debe conocer. Alfonso X el Sabio, por ejemplo, la vierte entera en la *Crónica general* y en la *General Estoria*.

---

[1] «Et heac non flebam et flebam Didonem "extinctam ferroque extrema secutam", sequens ipse extrema condita tua, relicto te.» (*Confesiones*, I 13).

Francesco Solimena (1701-1789): *Dido con Eneas y Cupido*. Londres, National Gallery

Pietro da Cortana: *Eneas se encuentra con Venus*. París, Museo de Louvre

En el *Cancionero general* de 1511 aparecen, según mi lectura, dos composiciones con este motivo. En ambos casos estaríamos ante la *infelix Dido*, es decir, ante una víctima de la mudable Fortuna (así la incluyó Boccaccio en su leidísimo tratado *De casibus virorum illustrium*) o ante un ejemplo de dolor con el que se puede medir el propio. Así aparece, tambien frecuentemente, en la enumeración ejemplar, típica del arte medieval.

La primera composición es la de Pedro Diaz de la Costana y lleva la rúbica *Conjuros de amor*, [ID0873] 11CG-130.

La grandeza de mis males
camor cresce cada dia
peligrosos
a los brutos animales
si los viesse les haria
ser piadosos
Y tu peruersa maluada
tan cruel como hermosa
siempre huyes
de te dar poco ni nada
desta mi vida rauiosa
que destruyes

Ni te puede dar pesar
este amor ni su poder
sabe dar medio
para te hazer mirar
ques razon ya de querer
mi remedio
y mi dolor mi enemigo
con ca muerte y disfauores
me condenas
no tiene poder contigo
que dolor te de dolores
de mis penas
...
Comiença el conjuro

Y pues su cerrado sello
assento en el pecho mio
tan sellado
a el solo me querello
con el solo desafio
tu desgrado
Con el conjuro tus sañas
que te quiera descobrir
pensamientos
por que tus sotiles mañas
se conuiertan en sofrir
mil tormentos

Aquella fuerça gigante
con que amor derriba y cansa
ell animal
que viene humilde delante
la donzella que le amansa
desigual
Tome tu fiera esqueza
que contra mi siempre vi
ser tan fuerte
en tan humilde tristeza
que tus males ante mi
pidan muerte

Aquell amor con que viene
la triste cierua engañada
bramando
donde el ballestero tiene
su muerte muy concertada
en allegando
Te ponga tal compassion
que vayas ciega perdida
muy de veras
a quitarme de passion
tanto que por darme vida
morir quieras

Aquell amor que publica
con su llanto damargura
desmedido
la biuda tortolica
quando llora con tristura
su marido
Y se busca soledad
donde su llanto concierte
muy esquiuo
te haga auer piadad
de la dolorosa muerte
que recibo
...

A este [Amor] con rauia pido
que de su mano herida
tal te veas
qual se vio la **reyna dido**
175 a la muy triste partida
de su **eneas**

Y con el golpe mortal
que dio fin a ssus amores
te conjuro
180 que tu beuir desleal
no jamas de sus dolores
veas seguro

En esta composición, Costana –siguiendo la tradición de los poetas gallego-portugueses del siglo XIII– presenta a su señora como un ser cruel e inaccesible que causa con sus desvíos la desgracia y la muerte del amador. Esto ya lo podemos ver en los primeros versos.

La gracia mágica de los *Conjuros de amor* de Costana subraya expresivamente la angustia amorosa de Dido al lanzarla como imprecación a la amiga desdeñosa (vv 174 y ss). Aquí el amador desea que su dama sufra lo mismo que sufrió Dido tras la partida de Eneas. Este tema de la "imprecación amorosa", por el que se condena a la dama a sufrir lo que el amante ha sufrido, es un tema universal y eterno, y Costana lo lleva a su perfección en sus bellísimos *Conjuros*, haciendo de la composicción un modelo de símbolos literarios, denso y de acumulada emoción poética.

También Jerónimo del Pinar alude a Dido en su composición, [ID6637] 11CG-875, sobre un juego trobado, que lleva la rúbrica «Comiençan las obras de pinar y esta primera es vn juego trobado que hizo a la reyna doña Ysabel con el qual se puede jugar como con dados o naypes y con el se puede ganar o perder y echar encuentro o azar y hazer par las coplas son los naypes y las quatro cosas que van en cada vna dellas han de ser als suertes».

En esta composición asigna a a los diferentes miembros de la casa real y de la corte –según su posición– un árbol, un ave y algún tipo de refrán o composición. Los versos son los siguientes:

475 Vos tomad dama señora
vna enzina cos contenta
por que viene tiempo y ora
que su huego nos calienta
Y ell ave vn alcaravan

480 y vn romançe entristecido
ques el de la "**reina dido**"
donde sus llantos estan
y el refran que ya sabes
"mal de muchos gozo es"

Claramente, Pinar refleja, una vez más, el dolor de Dido, la *infelix Dido*.

Apolo o Febo, Aurora y Faetonte

Apolo o Febo, que conduce el carro del Sol, se toma muchas veces por el Sol mismo. Sus episodios mitológicos son variados y algunos desgraciados. Apolo es, entre todos los dioses, aquel al que los poetas han atribuido mayores maravillas: instruía a las Musas y con ellas convivía. Como dios de la luz, es representado con una corona de rayos, recorriendo los cielos montado en un carro tirado por cuatro caballos blancos.

Faetonte, hijo del Sol, rogó a su padre que le dejase conducir su carro. El Sol tras muchas vacilaciones accedió, dándole, eso sí, multitud de recomendaciones. Faetonte partió pero no pudo mantener el rumbo, descendió demasiado y por poco incendió la Tierra, volvió luego a subir pero, esta vez, también demasiado, por lo que los astros se quejaron a Júpiter, y éste, para evitar una conflagración, lo fulminó.

Aurora es una de las hijas de Apolo, es mensajera del Sol y precede al nacimiento del día. Los poetas la representan como a Apolo mismo, montada en un carro rutilante, tirado por cuatro caballos blancos. Con sus rosados dedos abre las puertas de Oriente, esparce sobre la tierra el rocío y hace crecer las flores. El sueño y la noche huyen ante su presencia, y a medida que ella se acerca, las estrellas desaparecen.

Aurora sintió por Titón un amor tan tierno que rogó a Júpiter que concediese a este príncipe la inmortalidad, pero olvidó pedir que no envejeciera jamás, por lo que al llegar a edad muy avanzada, la vida le pareció un peso tan insoportable, que prefirió morir, siendo convertido en cigarra.

Este motivo representa, pues, el amanecer mitológico, o la también llamada "hora mitológica".

Guido Reni (1575-1642): *Aurora*. Roma, Palazzo Parraricini (fresco)

Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770): *Faetonte y Apolo*

El arranque de este tema poético hay que situarlo en los poemas homéricos: la Aurora aparece como hija de la mañana, junto a los carros, al lado de Titón, levantándose de las corrientes del Océano. Sería, la concepción mítica de la naturaleza.

En Virgilio[2] aparece el mismo motivo; motivo que se sigue utilizando en la Roma imperial aunque, en estos casos, la utilización de la Aurora es preferida a la de Phoebus.

Con el cristianismo aparece la versión del himno "ad galli cantum" para expresar este amanecer mitológico. Sin embargo, será Boecio[3] (en su *De consolatione philosophiae*) el que legue a los tiempos futuros la primitiva visión mítica.

---

[2] «Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis ...» (*Eneida*, III 521); «Postera Phoebea lustrabat lampade terras | umentemque Aurora polo dimoverat umbram ...» (*Eneida*, IV 6-7).

[3] «Cum polo Phoebus roseis quadrigis | lucem spargere coeperit.» (*De consolatione philosophiae*, II 3, 1).

Este motivo se va adaptando así a los cánones y épocas y llega a los dos poetas máximos del reinado de Juan II: Juan de Mena que representa este amanecer mitológico de forma bien expresiva y Santillana, el cual, tan deseoso de ostentar todas las marcas de la poesía erudita, introduce la hora mitológica aun en los más inadecuados contextos[4].

En nuestro *Cancionero* este motivo está bien representado:

En la composición de Gerónimo de Artes titulada *Gracia dei,* [ID6708] 11CG-936:

El dia que **febo** y los otros planetas
sintiendo gran pena mostraron mudança
y fueron cumplidas las letras secretas
quen tiempos passados los santos profetas
5 auian escrito de nuestra esperança
La casa de aries do entonces moraua
el **carro febeo** ya yua dexando
la madre de bacho señales mostraua
de ser ya preñada y entonces cantaua
10 la madre de ytis sus males llorando

Dedalo el hijo de alto cayendo
nimenos **fetonte** jamas no tuuieron
45 temor qual yo tuue sus bozes oyendo
ni nunca romanos delante viniendo
por nero llamados tal miedo sintieron

En esta primera composición acompañan a este motivo abundantes pormenores astronómicos, reflejo típico del didacticismo medieval frente al valor decorativo que será la marca dominante del hombre moderno.

Diego de Burgos, secretario del Marqués de Santillana, compone este tratado aparatoso y profuso titulado *Triunfo del marques,* [ID1710] 11CG-90:

Tornado era Febo a ver el tesoro
que ouo jason en Colcas ganado
su carro fulgente de fuego y de oro
al dulçe equiniccio ya era llegado
5 la luz radiante de que es alumbrado
el orbe terreno tanto duraua
en nuestro emisferio, quanto moraua
la madre de Aleto por punto y por grado

---

4 Poema de la canonización de fray Vicente Ferrer y de fray Pedro de Villacreces.

Aquí, el autor exhibe una erudición caudalosa mostrando, del mismo modo que la composición anterior, el espíritu medieval.

En una pregunta de Diego Nuñez, [ID6505] 11CG-734, éste alaba a su interlocutor comparando su saber con el de Apolo:

Pues que la gracia de vuestro gran ser
es vnica sola propuesta en el polo
y vuestra influencia tomada de **apolo**
con las eliconeas del muy gran saber
5 Y assi de poetas teneys el poder
como en poeta la gracia famosa
quiero saber de vos una cosa
que sufisticando no puedo entender

Francisco Vaca en unas coplas «[...] en loor de la condessa de la cherra dirigidas al marques de la pesquera», [ID6106] 11CG-128, compara los cabellos de la condesa con los rayos del sol:

Uiendo **febo** sus cabellos
si sus rayos son tendidos
luego comiença acogellos
por que puestos a par dellos
55 no queden descoloridos

Por último y, para acabar, el celebrado *Claro oscuro*, [ID0731] 11CG-276, de Garci Sánchez:

El dia infelix noturno
que nascio ell eclipssado apolo
contra las fuerças de eolo
ventura influyo saturno
5 y al tiempo de mi nascer
borreas con su influencia
secunto en mi la sentencia
de lo que auia de ser

Y lo que despues ha sido
10 ha sido que so amador
y soy tal que muy mejor
me fuera no auer nascido
Pues es tal quien me condena
que venciendo mes victoria
15 si es gran ocasion de gloria
muy mayor es de dar pena

Traxome colmado el cuerno
el veneno chineo copia
porque no tuuiesse inopia
20 de las penas del infierno
que si busco por deporte

de penarme en nueuo estilo
aure de cortar el hilo
ante que atropos lo corte
...
Y nouates y ceruero
con el su cuello tridente
35 cobro sañoso acidente
contra mi que desespero
Passome el viejo acaron
por las ondas de oluidança
donde estan mas sin holgança
40 las hijas de mogorgon
...
No coma ya el bueytre mas
50 en la molleja de ticio
haga siempre aquel oficio
en mi coraçon jamas
Y no muera desta pena
hasta que destis laguna
55 las cincuenta menos vna
tenga la tina bien llena
...

En esta composición, Apolo no sólo representa el nacimiento del día, sino concretamente el día del nacimiento del autor. Garci Sánchez muestra su original arte al comparar "dia infelix" con "eclipssado apolo".

Además esta composición nos proporciona una muestra de su conocimiento de los temas antiguos: Así, por ejemplo, aparecen el can Cervero (v. 33) y su sentido de vigía del más allá, Caronte, genio del mundo infernal, cuya misión es pasar las almas a través de los pantanos del Aqueronte, hasta la orilla opuesta del río de los muertos, o Átropo en el v. 24, una de las Parcas, personificación del destino de cada cual — motivos, sin embargo, que ya no son tema de esta exposición.

La tentación superada: la derrota del Diablo en los *Milagros de Nuestra Señora*

Elena Núñez González

Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares

1. Introducción

Ya desde el siglo XII y sobre todo durante el XIII, se produce un auge en la consideración mariana en Europa que, hasta entonces, no había encontrado precedentes de sus mismas características. En este marco de devoción es en el que podemos situar la colección de milagros que se va a estudiar en el presente análisis: los *Milagros de Nuestra Señora,* de Gonzalo de Berceo, donde se encuentra «una cierta conciencia de autor, una manifiesta intención de instruir deleitando y una oportuna selección de asuntos»[1]. No obstante, y a pesar de haber sido escrita en el ámbito de la Península Ibérica, pertenece al tipo de recopilaciones «dont les textes se retrouvent dans toutes les grandes collections de la Romania»[2]. Esto hace que la estructura elegida para el desarrollo de cada uno de los milagros sea casi siempre la misma: «Dios (o la Virgen) intervienen tras la muerte de un pecador para conceder a éste, por medio de un milagro, una salvación frecuentemente inesperada y a veces inclusive inmerecida»[3].

En las siguientes páginas, se va a intentar dilucidar la repercusión de la figura del Diablo, de lo pecaminoso y, en fin, del Mal en todas sus

---

[1] J. Montoya Martínez, «Algunas precisiones acerca de las *Cantigas*», *Studies on the* Cantigas de Santa María: *Art, Music and Poetry, proceedings of the International Symposium on the* Cantigas de Santa María *of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in commemoration of its 700th anniversary year 1981*, The Spanish Seminary of Medieval Studies, Madison, 1987, pp. 367-385.

[2] Paul V. Bétérous, «Miracles Mariaux en rapport avec les Pyrénées d'après les collections du XIIIe siècle dans la Péninsule Ibérique», *Cuadernos de investigación filológica,* nºII (1), 1976, pp. 25-33.

[3] Joël Saugnieux, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1982, p. 12.

variantes en los *Milagros de Nuestra Señora*. Aunque bien es cierto que se trata de una materia bastante estudiada por diferentes investigadores, parece que el análisis exhaustivo de sus aspectos y funciones a lo largo de la totalidad de la obra no ha sido llevado a término. Por ello, se va a proceder a desglosar aquellas intervenciones marianas en las que sea patente la presencia de lo demoníaco y se realizará un examen pormenorizado de todas sus características, para, en un tercer paso de la presente indagación, contrastar los resultados, elaborando una serie de conclusiones.

2. Un recorrido por los pecados capitales

Como aproximación primera se podría decir que el Diablo en Berceo hace el papel de antagonista y sigue, bastante fielmente, los preceptos marcados por la tradición, aunque conlleva algunos matices personales del poeta riojano, como la naturaleza de tentador: «es la vieja función del demonio que le hizo perder el paraíso terrenal al primer hombre y que en los *Milagros* induce aun a los personajes más nobles a pecar»[4]. El Diablo, por lo tanto, es el que hace pecar al hombre, de ahí que en esta colección de milagros, los conceptos de "pecado" y "pecador" se mencionen habitualmente mientras se prepara la aparición del Demonio. Aunque «la trilogía orgullo-codicia-impureza domina el palmarés medieval de los pecados graves»[5], de entre los siete vicios del ser humano, sin embargo, el que más repercusión tiene en Berceo es el de la lujuria.

En el «Sacristán fornicario» se pone de manifiesto desde el título mismo, presentando la imagen de un monje que, a pesar de que «el enclín a la Ave / teniéla bien usada (v. 80c)»[6], cae en la tentación carnal debido a la intervención del Diablo:

El enemigo malo,	de Belzebud vicario	78
que siempre fue e ésto	de los buenos contrario,	
tanto pudió bullir	el sotil adversario	
que corrompió al monge,	fízolo fornicario.	

[4] Carmelo Gariano, *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo*, Gredos, Madrid, 1971, p. 58.

[5] Georges Minois, *Historia de los infiernos*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 229.

[6] Todas las referencias ulteriores que se hagan a versos de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo están tomadas de la edición Michael Gerli, Cátedra, Madrid, 1997.

En una de las noches, en que salía «el entorpado / a la mala lavor» (v.79d), resbala en un río cercano y muere ahogado. En ese momento arriban los ángeles y los diablos para llevarse consigo el alma del fallecido:

Mientras yazié en vanno	el cuerpo en el río	85
digamos de la alma	en qual pleito se vío	
vinieron de dïablos	por ella grand gentío,	
por levarla al váratro,	de deleit bien vazío.	
Mientre que los dïablos	la trayén com a pella,	86
vidiéronla los ángeles,	descendieron a ella,	
ficieron los dïablos	luego muy grand querella,	
que suya era quita,	que se partiessen d'ella.	

Los demonios, por tanto, han de ser representados como seres horrendos. De hecho, parece que «la posible explicación sobre esta fealdad no se localiza en la obra del clérigo riojano, aunque sí en otras obras como las *Cantigas*»[7]. No obstante, «ninguno de los personajes berceanos, como se observa sobre todo en *Milagros*, sufre la condena eterna. Si mueren en pecado reciben una segunda oportunidad, y eso que, a veces, el alma está siendo maltratada por los diablos»[8]. Como no podía ser de otra manera, interviene la Virgen que, a pesar de mantener con el Demonio una confrontación verbal, debe acudir a su Hijo para que solucione el pleito:

Serié en fervos fuerza	non buena parecencia;	93
mas apello a Christo,	a la su audïencia,	
el que es poderoso,	pleno de sapiencia,	
de la su boca quiero	oír esta sentencia.	
El Reï de los Cielos,	alcalde savidor,	94
partió esta contienda,	non vidiestes mejor:	
mandó tornar la alma	al cuerpo el Sennor,	
dessent qual mereciesse,	recibrié tal onor.	

En «San Pedro y el monje mal ordenado» se sigue prácticamente el mismo esquema, únicamente que aquí la Virgen sólo interviene como mediadora entre San Pedro y Cristo, para que su Hijo admita resucitar al monje que ha muerto en pecado. El religioso, cuya conducta no había sido

---

[7] Juan Antonio Ruiz Domínguez, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, Zaragoza, 1999, p. 133.

[8] Juan Antonio Ruiz Domínguez, *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, Bilbao, 1990, pp. 139-140.

en ningún momento ejemplar, cae en la lujuria, dejando embarazada a una prostituta:

Era de poco seso,	facié mucha locura,	161
porque lo castigavan	non avié nulla cura;	
cuntió'l en est comedio	muy grand desaventura:	
parió una bagassa	d'él una creatura.	

Como no podía ser de otra manera para propiciar la situación milagrosa, toma unas sustancias (parece ser que para controlar el apetito sexual)[9], que le provocan una muerte tan repentina que fallece sin confesión.

Vivié en esta vida	en grand tribulación,	163
murió por sus peccados	por fiera ocasión,	
nin priso Corpus Dómini	nin fizo confessión,	
levaron los dïablos	la alma en presón.	

Si bien es verdad que en casi todos los milagros «Berceo está profundamente persuadido de que la salvación es muy fácil de obtener»[10] y, como ya se ha mencionado líneas más arriba, se salvan incluso aquellos que en principio no lo merecen, esta redención en concreto parece ser de las más arduas de obtener, puesto que aunque acuden a Jesucristo San Pedro y las Virtudes (en el caso de Alfonso X son los santos), no logran su perdón hasta que interviene su Madre.

En el «Parto maravilloso» también se trata el tema de la lujuria. Una mujer de supuesta vida licenciosa llega a la ermita de San Miguel embarazada. La situación astronómica hace que la marea suba y ella se quede atrapada, sin posibilidad de salvarse, por las peligrosas olas del mar. Nadie acude a ayudarla porque, según afirman, «Esta mesquina fue desaventurada; / sos peccados toviéronli una mala çelada» (vv. 440c y d). A pesar de que no aparezca el Diablo representado como tal, sí que se atisba su fuerza y su poder al calificar a la mujer de pecadora, o al decidir todos los que asistieron al accidente no prestarle socorro.

Algo semejante se aprecia en «De cómo una abbadesa fue prennada et por su conbento fue acusada et después por la Virgen librada». Tampoco en este milagro se encuentran menciones directas a la figura de lo demoníaco y, sin embargo, se halla patente su influencia al narrar los hechos:

---

[9] Véase la cita a propósito de los "lectüarios" que Michael Gerli incluye en su edición de los *Milagros (op. cit.)* en la página 100.

[10] Joël Saugnieux, *op. cit.* p. 20.

Pero la abbadesa cadió una vegada, 507
fizo una locura que es mucho vedada;
pisó por su ventura yerva fuert enconada,
quando bien se catido fallóse embargada.

De estos cuatro casos que se han detallado cabe hacer constar que sólo en los que los pecadores eran varones se hace explícita la aparición y la tentación del Diablo, no así en los milagros protagonizados por mujeres.

La ira, otro de los siete pecados capitales, se recoge únicamente en el «Prior de San Salvador y el sacristán Uberto». En el poema del riojano se presenta un monje, cuyo principal defecto consiste en ser mal hablado:

Avié el bon omne una lengua errada, 283
dizie mucha orrura de la regla vedada;
fazié una tal vida non mucho ordenada,
pero dicié sus oras en manera temprada.

A pesar de su vileza, y gracias a que cada día cumple con su obligación cristiana,

Avié una costumne que li ovo provecho, 284
dizié todas sus oras como monge derecho,
a las de la Gloriosa siempre sedié derecho,
aviéli el dïablo por ello grand despecho.

cuando fallece y es llevado a un «áspero logar» (v. 286b), la Virgen acudirá en su ayuda para sacarlo de tan penoso exilio:

Prísome por la mano e levóme consigo, 297
levóme al logar termprado e abrigo;
tollióme de la premia del mortal enemigo,
púsome en logar do vivré sin peligro.

En este caso, el pecador ha cumplido una cierta condena, aunque, como se ha mencionado con anterioridad, nunca es eterna en Berceo, ya que su verdadera pretensión consiste en que «su público lector-oyente viva y muera en gracia de Dios y alcance la salvación. En esto conecta con la intención de los predicadores y confesores medievales para los cuales Satanás es, paradójicamente, un auxiliar cómodo, convirtiéndose en el antagonista de la gracia en los exempla morales»[11].

El último vicio humano que se encuentra representado en los *Milagros de Nuestra Señora* y que trae pareja la participación del Diablo

[11] Juan Antonio Ruiz Domínguez (1999), *op. cit.*, p. 116.

es la avaricia. La primera de las narraciones es la de «Los dos hermanos», que describe a ambos protagonistas desde el propio comienzo:

Peidro'l dizién al clérigo,	avié nomne atal,	237
varón sabio e noble,	del papa cardenal;	
entre las otras mannas	avié una sin sal,	
avié grand avaricia,	un peccado mortal.	
Estevan avié nomne	el segundo ermano,	238
entre los senadores	non avié más lozano;	
era muy poderoso	en el pueblo romano,	
avié en "prendo prendis"	bien usada la mano.	
Era muy cobdicioso,	querié mucho prender,	239
falssava los judizios	por gana de aver;	
tolliélis a los omnes	los que lis podié toller,	
más preciava dineros	que justicia tener.	

Los dos fallecen y Dios decide que Esteban debe pasar el resto de la eternidad en el infierno:

Deseredó a muchos	por mala vozería,	245
siempre por sus peccados	asmó alevosía.	
Non mereze entrar	en nuestra compannía,	
¡vaya yacer con Judas	en essa fermería!	

Aquel lugar donde el Demonio se convierte en el único Príncipe «es un ultratumba humanizado en que las almas no sólo actúan a la manera humana, sino que siguen acordándose de la Tierra» [12]:

Prisiéronlo por tienllas	los guerreros antigos,	246
los que siempre nos fueron	mortales enemigos,	
dávanli por pitanza	non mazanas nin figos,	
mas fumo e vinagre,	feridas e pelcigos.	

Esteban, entonces, reconoce a su hermano Pedro y le pregunta por qué se encuentra en el mismo lugar que él, cuando su comportamiento en el mundo humano fue honrado. La culpable, responde el clérigo, es, precisamente, la avaricia:

Dixo Peidro: "En vida	trasqui grand avaricia,	250
óvila por amiga	abueltas con cobdicia;	
por esso so agora	puesto en tan mala tristicia;	
qui tal faze, tal prenda,	fuero es e justicia.	

[12] Carmelo Gariano, *op. cit.*, p. 68.

No obstante, y a pesar del pecado mortal en el que habían caído ambos, gracias a la mediación de San Proyecto, Esteban conseguirá resucitar, resolver sus maldades en la Tierra y, finalmente, morir con la bendición cristiana. Pedro, por su lado, logrará que el Papa, a través de la oración, mejore su estado en el otro mundo. En este milagro, en el que, en realidad, la Virgen sólo aparece como acompañante del santo para que su Hijo escuche su plegaria, la «gent adïablada» (v. 260a) apenas actúa como maléfica y temible. Simplemente permiten que el alma sea repuesta en el cuerpo y ni siquiera intentan retenerla en los infiernos.

En el «Labrador avaro» se observa el vicio del protagonista desde el propio título e inicio del relato:

Fazié una nemiga,	suziela por verdat,	271
cambiava los mojones	por ganar eredat,	
façié a todas guisas	tuerto e falsedat,	
avié mal testimonio	entre su vecindat.	

De nuevo arriba la muerte, como elemento narrativo y de cohesión, y tanto ángeles como diablos tratan de llevarse su alma:

Finó el rastrapaja	de tierra bien cargado,	273
en soga de dïablos	fue luego cativado,	
rastrávanlo por tienllas,	de cozes bien sovado,	
pechávanli a duplo	el pan que dio mudado.	

Sin embargo, se nombra a la Virgen María, y enseguida los demonios «derramáronse todos / como una neblina» (V. 278c). En esto se observa «la creencia formalista en la omnipotencia del gesto o de la palabra» ya que «vemos a los diablos huir tan pronto oyen pronunciar el nombre de la Virgen. Así, las palabras bastan para poner en la fuga a Satanás o para atraer la misericordia divina»[13]. Con este tipo de seres diabólicos, que en cuanto hallan cualquier obstáculo divino dejan de luchar por unas almas que, en principio, les corresponderían, Berceo pretende «no hacer una teología del miedo, y muestra una concepción apacible y liberadora de la religión, en consonancia con el optimismo plenomedieval»[14]. Incluso, se podría añadir, que este antagonista que presenta el poeta riojano de un modo, en ocasiones, humorístico, no es más que un eje sobre el cual gira el hilo narrativo de los milagros, una especie de "excusa" sin la cual sería difícil justificar la intervención mariana.

---

[13] Joël Saugnieux, *op. cit.*, p. 17.

[14] Juan Antonio Ruiz Domínguez (1999), *op. cit.*, p. 117.

Algo semejante ocurre en la «Iglesia despojada», poema en el que se cuenta la acción de dos ladrones que han sido guiados por el Diablo, «que es un mal güión» (v. 706 (870) d):

El uno era lego	en duro punto nado,	707 (871)
el otro era clérigo	del bispo ordenado;	
llegaron en Çohinos,	güiólos el Peccado,	
el que güió a Judas	fazer el mal mercado.	

Ambos deciden robar en una iglesia cercana, pero no se contentan con llevarse las sábanas que cubren el altar, los libros y las vestimentas, sino que, además, el clérigo osa a sustraer la toca de la Virgen. Sin embargo, Santa María, ofendida por los ladrones, hace que la prenda quede pegada a las manos del religioso para que todas las gentes sepan quién cometió el hurto. Finalmente, el clérigo será desterrado y amenazado con el ahorcamiento si regresa algún día por aquellos contornos.

En estos tres nuevos milagros berceanos, por tanto, lo que se encuentra es a un Diablo tentador que apenas es descrito porque no es lo que más interesa destacar. Únicamente se pretende señalar con estas referencias por qué todos esos hombres han cometido sus pecados y, por supuesto, la grandeza de María y su poder frente al Mal.

3. El polimorfismo de Satanás

Como ya se ha mencionado líneas más arriba, el Demonio ejerce en Gonzalo de Berceo como «coprotagonista de la situación [...] actuando como el poder antagónico de María, disputándose el favor del género humano»[15] y como tal, el Maligno se siente capacitado para realizar cualquier transformación con tal de que sus intenciones se lleven a buen término. Para ello, adoptará diferentes formas (habitualmente de animales) que le servirán, por una parte, para asustar al hombre y, por otra, para engañarlo y conseguir que caiga en pecado.

Dos son los milagros que se van a estudiar a este respecto: «El romero engañado por el enemigo malo» y «El monje embriagado». En el primero, ya desde el título, se anuncia la absoluta inocencia de la víctima y el carácter maléfico del Diablo (aquí definido como el «enemigo malo»)[16],

---

[15] Juan Antonio Ruiz Domínguez (1999), *op. cit.*, p. 117.

[16] Para más información acerca de las denominaciones que Gonzalo de Berceo otorga al Diablo consúltese Mª del Mar Gutiérrez Martínez, «El nombre del Diablo en la

aunque, en cuanto el lector se adentra en los entresijos del relato, deduce que, en realidad, el romero es culpable por haber cometido el pecado de la lujuria, puesto que «en logar de vigilia / yogó con su amiga» (v. 185b).

Durante el día tercero de camino, se le aparece al hombre el Demonio disfrazado de Santiago:

Transformóse el falso	en ángel verdadero,	188
paróseli delante	en medio un sendero:	
"Bien seas tú venido	-díssoli al romero-	
seméjasme cossiella	simple como cordero.	

Con este ardid, el «falso Jácob» (v. 192a) insta a Guiraldo a que se corte sus genitales como castigo por haber mantenido relaciones ilícitas con una mujer:

Disso el falso Jácob:	"Esti es el judicio:	192
que te cortes los miembros	que facen el fornicio;	
dessent que te degüelles:	farás a Dios servicio,	
que de tu carne misma	li farás sacrificio".	

El romero, por tanto, fallece y arriban los diablos para llevarse su alma a los infiernos. No obstante, llega el verdadero Santiago e intercede por ella, señalando que si el romero buscó la muerte no fue por voluntad propia, sino porque fue engañado por el Maligno:

Si tú no li dissiesses	que Sanctïago eras,	203
tú no li demostrasses	sennal de mis veneras,	
non dannarié su cuerpo	con sus mismes tiseras,	
nin yazdrié como yaze	fuera por las carreras.	

A continuación, Santiago solicita que la Virgen haga de mediadora. María se alza sobre el altar a modo de juez y da su veredicto, según describe Berceo:

El enganno que priso,	pro li devié tener,	207
elli a Sanctïago	cuidó obedecer,	
ca tenié que por esso	podrié salvo seer;	
más el engannador	lo devié padeçer.	

El romero, por tanto, resucita, pero nunca podrá recuperar el miembro que él mismo se cortó, como muestra y recordatorio de sus vicios pasados:

---

literatura medieval castellana del siglo XIII», *Berceo*, nº134, Logroño, 1998, pp. 39-54.

Era de lo ál todo sano e mejorado, 212
fuera de un filiello que tenié travesado;
mas lo de la natura quanto que fo cortado,
non li creció un punto, fincó en su estado.

En «El monje embriagado» el polimorfismo diabólico es, si cabe, aún más acusado, puesto que pasa, en total, por tres estadios diferentes, «tratando que el hombre caiga en pecado y su alma se condene»[17]: toro, perro y león. El protagonista de este milagro cumplía sistemáticamente con todas las obligaciones que como religioso debía acatar, pero hubo de «caer en un vicio» (v. 462d), el de la bebida.

Estando ebrio, el Demonio se le aparece en forma de toro:

En figura de toro que es escalentado, 466
cavando con los piedes, el cejo demudado,
con fiera cornadura, sannoso e irado,
paróseli delante el traidor provado.

La Virgen, entonces, acude a ayudar al monje y, con su sola presencia, logra amainar la fiereza de la bestia. Poco después, se muestra el Maligno «en manera de can / firiendo colmelladas» (v. 470d):

Vinié de mala guisa, los dientes regannados, 471
el cejo muy turbio, los ojos remellados,
por ferlo todo pieças, espaldas e costados,
"Mesiello –dizié elli- graves son mis peccados".

A continuación se produce la tercera transformación:

Entrante de la eglesia enna somera grada, 473
cometiólo de cabo la tercera vegada,
en forma de león, una bestia dubdada,
que trayé tal fereza que non serié asmada.

No obstante, una vez más la Virgen interviene, según pone de manifiesto el poeta riojano:

Empezóli a dar de grandes palancadas, 478
non podién las menudas escuchar las granadas,
lazrava el león a buenas dinaradas,
non ovo en sus días las cuestas tan sovadas.

En el texto berceano María apalea literalmente al Diablo, hecho que debía «divertir muchísimo al público [...], pues vemos cómo el demonio es

[17] Juan Antonio Ruiz Domínguez (1999), *op. cit.*, p.127.

vencido y obtiene lo que se merece»[18]. En realidad, según ya se ha comentado, el Maligno no es más que un ser antagónico a la Virgen y el verdadero culpable de que el hombre caiga en el pecado, de ahí que «por lo común lo represente bajo distintas metamorfosis, ya bajo aspecto de Santiago, o de soberano de una hueste misteriosa de espíritus malignos, y algunas veces en forma de bruto, como perro rabioso, toro violento o león feroz»[19], como tópico que procedía de tradiciones anteriores.

Por otro lado, las transformaciones sufridas por el Demonio, fundamentalmente las de este último milagro, derivan hacia animales de carácter poderoso y fiero, además de bestias que presentan peligro para el hombre por sus cualidades físicas (el toro tiene cuernos, y el perro y el león son capaces de devorar con sus fauces).

4. Los judíos como agentes diabólicos

Para los cristianos, los judíos podían identificarse perfectamente con lo diabólico ya que tanto ellos como el Demonio tenían un mismo objetivo, la destrucción de sus ideales y, en definitiva, de su mundo[20]. No obstante, «la vinculación medieval de los judíos y el Diablo tiene precedentes en los padres de la Iglesia»[21]; por ello, el papel de los predicadores fue fundamental para el antijudaísmo, que, a través de sus sermones, trataban de hacer referencias hostiles hacia ellos y «showing Jews in the worst possible light»[22].

En los *Milagros de Nuestra Señora* la figura del judío representa el Mal en todas sus variantes, siendo el discurso de carácter «culto y práctico»[23]. Tres son, por tanto, los milagros que se van a analizar, teniendo en

---

[18] Juan Antonio Ruiz Domínguez (1999), *op. cit.*, p. 121.

[19] Carmelo Gariano, *op. cit.*, p. 58.

[20] Conferencia de Juan Carrasco Pérez «El diablo y los judíos: hacia una imagen mental del antijudaísmo en la Edad Media occidental (c. 1000-1498)» en el curso *Las fuerzas diabólicas en la Edad Media*, impartido en la Univesidad Autónoma del 17 al 27 de marzo de 2003.

[21] Gonzalo Álvarez Chillida, *El Antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, Marcial Pons, Madrid, 2002, p.40.

[22] Vikki Hatton y Angus Mackay, «Anti-Semitism in the *Cantigas de Santa María*», *B.H.S.*, 61, 1983, pp. 189-199.

[23] Carlos Sainz de la Maza, «Los judíos de Berceo y los de Alfonso X en la España de 'las tres religiones'», *Dicenda*, 1987 (6), pp. 209-215.

cuenta la aparición del judío como enviado o agente del propio Diablo para que el cristiano caiga en pecado: «El judezno», «El mercader fiado» y «El milagro de Teófilo».

«El judezno», en realidad, no contiene en Berceo ninguna personificación del Demonio en sí, pero es interesante en tanto en cuanto en los *Milagros* se califica al padre del niño judío como: «malaventurado» (v. 361a), «dïablado» (v. 361c), «demoniado» (v. 361d), «can traïdor» (v. 362a), «locco peccador» (362c), «falso descreído» (v. 363a) y «falsso desleal» (v. 371a); es decir, con cualquiera de los apelativos que el propio poeta riojano habría otorgado al Maligno. «El judío es, pues, un súbdito del diablo. Su actitud con su hijo revela su odio a los cristianos. No se trata de un acto de severidad excesiva, sino de intolerancia, y es interesante subrayar que Berceo presenta al niño de manera totalmente favorable»[24]. Por otro lado, no debe pasar por alto el hecho de que finalmente ese judío acabe muriendo abrasado por las llamas de un horno.

En «El mercader fiado» se describe a un hombre honrado en extremo que, debido a su generosidad acaba arruinándose y acudiendo a un judío prestamista:

Un judío bien rico	avié enna cibdat,	636
non avié d'él más rico	en essa vezindat:	
asmó de ir a elli	entre su voluntat,	
demandarli consejo	por Dios a caridat.	

Cuando su acreedor le demanda alguien que le fíe, el mercader ofrece a Cristo. Sin embargo, el judío, aunque finalmente accede a la solicitud, no deja de señalar que él, por su religión y sus creencias, no puede confiar en Dios como garante de la transacción:

Díssoli el judío:	"Yo creer non podría	643
que éssi que tú dizes,	que nació de María,	
que Dios es; mas fo omne	cuerdo e sin follía,	
profeta verdadero	-yo ál no non creería.	

Llegado el día de la devolución del préstamo, el comerciante está lejos del lugar acordado, así que decide guardar el dinero en un saco y echarlo al mar. A través de sus oraciones, pide a Dios y a la Virgen que hagan que la bolsa se dirija a la casa del judío. El prestamista consigue finalmente hacerse con las ganancias, pero su natural codicioso continúa aún recordando la deuda del mercader:

---

[24] Joël Saugnieux, *op. cit.*, p. 85.

Quando el trufán ovo el aver recabdado, 678
el vaso en que vino fo bien escodrinnado;
echólo so su lecho riccament alleviado,
avién todos envidia del trufán renegado.

El trufán alevoso, natura cobdiciosa, 679
non metié el astroso mientes en otra cosa;
tenié que su ventura era maravillosa,
púsoli al burgés nomne "boca mintrosa".

Arriba de nuevo el comerciante a Constantinopla y su acreedor le reclama la supuesta deuda. El mercader, confiando en que sus ruegos hubieran sido escuchados, afirma con rotundidad que la cantidad que le debía, ya se la había devuelto. El judío lo niega y ambos, junto con todos sus vecinos, acuden a la iglesia ante un crucifijo y piden a Cristo que señale cuál de los dos está diciendo la verdad:

Fabló el crucifixo, díxoli buen mandado: 694
"Miente, ca paga priso en el día tajado:
el cesto en que vino el aver bien contado,
so el so lecho misme lo tiene condesado".

Tras el milagro, el judío queda tan escarnecido del suceso que «murió enna fe buena / de la mala tollido» (v. 696d). En este relato, por tanto, se pone claramente de manifiesto por una parte, la naturaleza negociante e, incluso, defraudadora de los judíos, y por otra, su condición de mal consejero (prácticamente diabólico) que termina por rendirse ante la evidencia del poder divino cristiano.

En «El milagro de Teófilo» es, sin embargo, donde mejor se observa esa relación entre el antisemitismo y el Demonio, además de «cómo presenta Berceo el tema del pacto con el diablo y, de manera más general, cómo presenta las relaciones entre los judíos y la magia. El personaje del judío es, según nuestro poeta, dechado de todos los vicios y discípulo de Satanás»[25]. Desde el inicio se nos ofrece a un protagonista «omne bono / de granada fazienda» (v.750 (705)a), cuyo nombre («el que ama a Dios») no está elegido casualmente, teniendo en cuenta cómo se describen pormenorizadamente todos sus actos en el texto berceano:

Vistié a los desnudos, apacié los famnientos, 753 (708)
acogié los romeos que vinién fridolientos;
dava a los errados buenos castigamientos,
que se penitenciassen de todos fallimientos.

[25] Joël Saugnieux, *op. cit.*, p. 89.

No obstante, si líneas más arriba se hablaba del Diablo como incitador a los pecados, Teófilo cae en la envidia cuando, tras haber rehusado el puesto de obispo, reflexiona acerca de lo que ha perdido («cambióse en Caín / el que fuera Avel», v. 763 (718)d). Ciego por el resentimiento y el rencor, acude a cierto judío a pedirle consejo:

Do morava Teófilo,	en essa bispalía,	766 (721)
avié y un judío	en essa judería;	
sabié él cosa mala,	toda alevosía,	
ca non la uestatigua	avié su cofradría.	
Era el trufán falsso	pleno de malos vicios,	767 (722)
savié encantamientos	e muchos maleficios;	
fazié el malo cercos	e otros artificios,	
Belzebud lo güiava	en todos sus oficios.	

Este hebreo, experto en las artes ocultas y en las relaciones con el mismo Diablo, le sugiere que vaya con él una noche para hacer un pacto con el Maligno. Berceo resume la situación con los siguientes versos:

Prísolo por la mano	el trufán traïdor,	780 (735)
levólo a la tienda	do sedié el sennor;	
recibiólo el rei	asaz a grand onor,	
si fizieron los prinçipes	que'l sedién derredor.	

Por una parte, por tanto, el poeta riojano «considera rey al diablo pero no emperador, condición que otorgaba a Cristo y María. [...] Se establecerá y tanto una corte diabólica, que no permanecerá estática en el Infierno, sino que se trasladará, en misión bélica, al mundo terrenal»[26]; y, por otra, el pacto será «la contraposición del bautismo. Todo debe ajustarse a un rito contractual. El hombre, con rigor formalista se sintió empujado a estampar su firma en el documento que sellaba el pacto. Se produce una compraventa perjudicial en la que el ser humano, a cambio de conseguir un bien material en la Tierra, paga siempre el mismo precio: su alma»[27].

Teófilo, ante dicha promesa de un futuro más provechoso para él, decide dar su consentimiento al Demonio, accediendo así a negar tanto a Cristo como a la Virgen:

Teófilo con gana	de en precio sobir,	786 (741)
el placer del dïablo	ovo a consintir;	

[26] Juan Antonio Ruiz Domínguez (1999), *op. cit.*, p. 137.

[27] Juan Antonio Ruiz Domínguez (1999), *op. cit.*, p. 140.

fizo con él su carta e fízola guarnir
de su seyello misme que no'l podié mentir.

Efectivamente, tras el pacto, consigue el pecador regresar a su estado primigenio. Sin embargo, cuando la codicia comienza a apoderarse de su alma, su cuerpo enflaquece y arriba la mala conciencia. En un momento de lucidez, decide solicitar con la oración el perdón de Cristo y de su Madre. El intento, aunque no resulta en modo alguno fallido, sí se prolonga durante varios días, para desazón de Teófilo. No obstante, sus plegarias son escuchadas y logra convencer a la Virgen para que Ella misma descienda a los infiernos y recupere aquella carta que firmó:

En la noche tercera yazié él adormido, 867 (822)
ca sufrié grand martirio, avié poco sentido;
vínoli la Gloriosa con recabdo complido,
con su carta en la mano, queda e sin roído.

Berceo, por tanto, trata «con gran dureza a sus judíos»[28] siendo descritos éstos como «malos consejeros [que] llevan al hombre a la avaricia, lujuria y vanagloria, acercando a la humanidad a las redes del maligno»[29]. Esta afirmación se aprecia con claridad en este último milagro, en el que, a pesar de que Teófilo cae en el pecado de la envidia y acepta por voluntad propia firmar una carta en la que reniega de Cristo y de la Virgen, los únicos culpables de su situación, puesto que él finalmente se arrepiente, es el judío, en primer término, y el Diablo, en segundo.

5. Conclusiones

Por una parte, el Demonio es presentado casi como pretexto para la intervención mariana. No importan sus horrendos poderes ni su carácter embaucador del ser humano, puesto que ambas características le sirven a Berceo para demostrar la bondad y generosidad ilimitadas de María. De hecho, Satanás es, en realidad, un ser antagónico a las fuerzas cristianas, ya que no podría resaltarse el Bien en todo su esplendor si no existiera ese enfrentamiento con el Mal (el blanco se perfila con más nitidez cuando se sobrepone a un fondo negro). Por otra, el Diablo es en sí fuente de tentaciones para un hombre débil que se deja engañar. Sin embargo, a pesar de ser considerado como absolutamente maligno, pierde su condición de

[28] Carlos Sainz de la Maza, *op. cit.*

[29] Juan Antonio Ruiz Domínguez (1999), *op. cit.*, p.122.

todopoderoso, rasgo que sólo corresponde a Dios, y siempre se representa como inferior a la fuerza mariana.

Por último habría que decir que quizás no exista un especial deleite en el poeta riojano a la hora de la descripción física del Diablo, pues se detiene más en la acción que en el detalle en sí. Con este trabajo, por tanto, no se han pretendido cerrar todos los campos de investigación acerca de la presente materia. Únicamente se han dejado anotadas algunas nuevas líneas de estudio que aún tienen un largo camino que recorrer.

La biografía en la literatura aljamiada sefardí: Napoleón Primero y Alfred Dreyfus

Eva B. Rodríguez Ramírez
Universidad de Granada

1. Introducción

Si hacemos referencia a lo que los estudios de la literatura sefardí denominan historia "a la moderna", género en el que se fundamenta mi investigación, en principio, habría que preguntarse por los orígenes y la evolución de la prosa histórica en judeoespañol, estando obligados a considerar que nos hallamos ante una literatura, en sus comienzos, mayoritariamente de carácter religioso, que es traducción de la hebrea, y que, como ésta, posee un fuerte componente histórico-legendario inmerso en los diferentes géneros religiosos que la forman. Sólo en una etapa tardía la prosa histórica se independiza y llega a constituirse como género moderno[1].

A mediados del siglo XIX, una serie de factores sobradamente conocidos, tales como la crisis del mundo tradicional, el cambio de mentalidad que se fue gestando en la sociedad otomana, el auge de los nacionalismos, la influencia de la *Haskalá* ('Ilustración') y la acción cultural de las escuelas occidentalizantes mayoritariamente las francesas de la Alliance Israélite Universelle, fueron determinantes para la modernización del mundo sefardí.

Por lo que respecta a la literatura, no es que no sigan cultivándose los géneros patrimoniales, de raíz y funcionalidad religiosa, si no que ahora –bajo la influencia de los ya mencionados cambios socioculturales, políticos y educativos– entra con fuerza la literatura profana. Empiezan a florecer géneros literarios sin tradición anterior en la literatura judía; son los llamados *géneros adoptados*: el periodismo, el teatro, la novela, el

---

[1] RIAÑO LÓPEZ, A. «La prosa histórica en lengua sefardí», *Insula* 647 (nov. 2000), págs. 19-20.

ensayo histórico y un nuevo tipo de poesía que se aparta de los moldes tradicionales e imita a la occidental.

En cuanto al ensayo histórico[2], pocos son los estudios que hasta ahora se han realizado, y prácticamente inexistentes los que tratan del subgénero de la biografía. Si a ello añadimos la escasez de ediciones modernas de textos de este tipo, el panorama que se nos presenta es realmente desolador.

A principios del siglo XX vieron la luz en las prensas sefardíes diversas obras que narraban hechos históricos no relacionados con el pueblo judío. Algunas de ellas estaban dedicadas a personajes que gozaron de la máxima atención por parte de los sefardíes, como es el caso de los Napoleones; otras, a personajes judíos como el capitán Alfred Dreyfus, etc. El profundizar en este campo me hizo comprender las amplias lagunas que existían, fundamentalmente en lo que se refiere a la edición de textos históricos y biográficos.

Y como bien dice la profesora Riaño, «... no menos cierto es que son muchos aún los libros de historia que permanecen en la aparente oscuridad de la aljamía y que deberían ser leídos, interpretados y transcritos por los investigadores, si es que deseamos alcanzar algún día un grado de conocimiento cabal de lo que fueron la lengua, la literatura y la historia del pueblo judío y de su diáspora, pues de nada estaremos seguros sin haber completado nuestros estudios a través de los textos aljamiados»[3].

2. Corpus

Mi principal objetivo es, evidentemente, incrementar los conocimientos sobre la literatura sefardí de carácter histórico de estos siglos, con el fin de conocer mejor a aquellos sefardíes que no olvidaron su lengua materna en el exilio, y que fue empleada como vehículo de su cultura para mantener el judaísmo español.

Los textos a los que haré referencia se titulan, *Napoleón Primero. Su familla, su chiquez sus batallas y su caída* y *Desterramiento y enterramiento de Napoleón Primero,* que son continuación uno del otro pero publicados de manera independiente en el año 17 del periódico *El Meseret* de Esmirna, en 1913, cuyo autor por las investigaciones que se

---

[2] ROMERO, Elena, *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, 1992, pp. 203-207.

[3] RIAÑO LÓPEZ, A, *art. cit.*, p. 21.

han llevado a cabo se puede afirmar que fue Alexandr Ben Guiat[4]; y la obra autobiográfica *Cinco años de mi vida. Alfred Dreyfus*, aparecida en Constantinopla en 1901 y traducida al judeoespañol por Iśac Gaḃay y Víctor Leví.

Estas obras fueron escritas con letra raší, mientras que las portadas se hallan impresas con letra meruḃá ('cuadrada'), como es habitual en los textos sefardíes aljamiados de todas las épocas.

De la lectura, comprensión y transcripción de estas obras he extraído una serie de datos de orden histórico, lingüístico y literario que espero que sean considerados un paso más hacia adelante en la investigación dentro de este campo y del de las filologías española y románica.


נאפוליאון פרימדו

מ׳ פאמיליה, מ׳ נעקס

מ׳ באמאלייאם אי מ׳ קאמדה

אביין 17

Desde el punto de vista histórico, los dos primeros ensayos ofrecen episodios de la vida y la muerte de Napoleón. El primero, como el propio título indica, se centra en la descripción de la vida de este personaje; y el segundo, no sólo trata la figura de Napoleón y de cómo su cuerpo fue trasladado y enterrado finalmente en los Inválidos, sino que también aporta información acerca de su hijo y de Napoleón Tercero, citando finalmente al que fue Presidente de la República francesa en 1913, Raymond Puancaré.

Hay que entender hasta qué punto la figura de este personaje fue importante para los sefardíes, que justamente en el siglo XIX estaban siendo sometidos a un proceso de modernización, algo que Napoleón había conseguido al instaurar el concepto de ciudadanía e igualdad en la Europa de entonces. Por ello, no es de extrañar que los sefardíes admiraran el carisma de un hombre que iba ofreciendo a cualquier individuo la oportunidad de ser considerado ciudadano y con ello sentir que formaba parte de su vasto Imperio, una cuestión fundamental para un pueblo como el judío, cuyo mayor problema había sido y sigue siendo la falta de una tierra propia que le ofreciera una identidad tan deseada a lo largo de su historia.

Sin embargo, la obra de Dreyfus recoge la otra cara de la moneda,

---

[4] BARQUÍN LÓPEZ, Amelia, *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo XX*, Universidad del País Vasco, 1995, p. 51. En las páginas 31-63 queda suficientemente explicado quién fue Alexandr Ben-Guiat y su relación con el periódico *El Meseret*.

es decir una de las primeras manifestaciones del antisemitismo en Europa y curiosamente en Francia. Recoge el desarrollo de los procesos judiciales a los que fue injustamente sometido este personaje por su condición de judío. No hay que olvidar que este *affaire* tuvo grandes repercusiones no sólo en las comunidades sefardíes de la diáspora, sino también en el mundo judío en general y en Francia en particular, llegando las estribaciones de la polémica hasta España. Por ello, con esta investigación también pretendo adentrarme en las raíces del antisemitismo contemporáneo.

El libro se compone de once capítulos llenos no sólo de descripciones minuciosas en las que nuestro personaje reafirma su inocencia y nos transmite sus inquietudes, sino también de cartas que se escriben su mujer y él; unas, con una gran carga emocional en las que nos hacen partícipes de sus sufrimientos y de las penosas circunstancias en las que se encuentra; otras, con un fuerte contenido crítico hacía las autoridades de Francia que nos permiten observar los primeros indicios de una clara división dentro de la sociedad francesa; y otras, con un notable componente patriótico por parte de Alfred Dreyfus.

Desde el punto de vista lingüístico, los textos editados ofrecen interesantes realizaciones fonéticas y morfosintácticas, que contribuyen a un mejor conocimiento del judeoespañol en un estadio avanzado y modernizado, en el que es destacable la influencia de las lenguas occidentales, como el francés, el italiano y el español moderno[5].

En estas obras se aprecia la diversidad de las importaciones lingüísticas existentes en la expresión literaria del judeoespañol tardío; se ponen de manifiesto las vacilaciones que son producto de la carencia de unos criterios sistemáticos para la introducción y el tratamiento de préstamos, y con ello se posibilita el análisis de algunas de las repercusiones del esfuerzo por modificar el lenguaje general a través de la lengua literaria.

---

[5] Véase SCHMID, Beatrice y BÜRKI, Yvette, *"El ḥaćino imaǵinado": comedia de Molière en versión judeoespañola*, *Arba* 11, Acta Romanica Basiliensia (octubre 2000), Universität Basel.

Desde el punto de vista literario, confirman que la prosa histórica de los siglos XIX y XX reunía dos motivaciones fundamentales: una, la de enseñar a sus correligionarios sefardíes historia de Occidente con el fin de modernizarlos; y otra, la de entretenerlos. Y esto no está nada lejos de la intencionalidad de los autores de la obra de exégesis bíblica más importante de la literatura sefardí, *El Me'am lo'ez*, que no era otra que la de "enseñar deleitando", aunque en este caso tratasen de instruirlos en los principios del judaísmo.

Nada mejor que ilustrar con algunos fragmentos todo lo expuesto hasta ahora.

a) De los textos de Napoleón:

> «En veće lo vían ḥarbar de una el pie en baǰo, otras veće lo vían dar palmas de alegría y otras /7veće lo vían aferar cuatro, cinco šišos en una y ḥarbarlos contra un godro šišo que era ahí enfrente metido como de espalda. Esto era que tal ĝeneral, según se lo imaĝinaba él, venía de combatir contra talos otros ĝenerales y la victoria era ganada por el más flaco, o que cinco bin-bašís en una venían de blocar un marečhal (sar_asquer), eĉ., eĉ. En estos momentos él era enteramente trocado, él parecía otro.
>
> Un día, mientres que él estaba muy ocupado en una de estas operaciones de guerra, un compañón vino disturbarlo y por burlársele aínda ḥarbó con el pie sobre los šišos y les truḇló el orden de batalla en el cual Napoleón los había atacanado.
>
> En aqueos momentos Napoleón estaba dirigendo el plano de una batalla que, según él, iba ser de grande importanza para dos de sus yuź-bašís. Furioso de ver que el orden de la batalla venía ansí súḇitamente de ser truḇlado, él tomó un šišo y, echándolo con furia sobre la cabeza del elevo, le abrió el meollo y la sangre empezó a corer muncha. Gritos de todos los elevos, amenaźos, destruimiento /8de mundo en la escola.
>
> Napoleón es llamado delantre del director, onde él se preśenta sin del todo truḇlarse. Al contrario, él tiene su espirto ocupado con el truḇle que se hiźo en su campo de guerra. Él oe aun con todo a su director, recibe todas las queǰas y amenaźos que le son hechas y después por toda repuesta, mirando agramente a su compañón y tornándose para el director, él responde de un aire menaźante: ¡Que vaya, que haga oración a Dios por lo que él la escapó sólo con un yuź-baší en la cabeza! ¡Con la saña que yo estaba, éste merecía un bin-baší en los meollos!

El director y todos los presentes se miran y lo miran con curiosidad en sintiéndolo hablar de yuz-basís y de bin-basís, ma viendo que él hablaba serioso ellos reclamaron una explicación y cuando Napoleón se las dio ellos empezaron de aquel momento y endelantre a entender que se topaban delantre de un elevo que un día iba devenir un buen guerrero».

b) De la obra de Dreyfus:

En el capítulo V, nos hace una descripción minuciosa de lo que fue su degradación el 5 de enero de 1895 y de lo que él sintió:

«La ceremonía de la desgradación se hizo el 5 enero; yo somportí sin flaqueza este horrible suplicio.

Antes de esta ceremonía lugubre, yo esperí una hora en una sala de la Escuela Militar. Mientras estos largos minutos, los recuerdos de los terribles meses que yo venía de pasar me revinieron a la memoria y con la habla cortada [yo recordí la última visita que me hiciera el comandante du Paty de Clam en mi prisión]. Yo protestí contra la infame acusación que echaban sobre mí, yo dije también allí que venía de escribir al Ministro por asegurarlo que yo so inocente. Es en trasbocando estas palabras que el capitán Lebrun–Renó sin ningún escrúpulo de concencia creó una conseja de la cual resulta que yo tendría atorgado mi culpa, y no fue más que en el mes de enero 1899 que yo tuve concencia de esta conseja. Si él me tuviere hablado de esto antes de mi partencia de Francia, quere decir antes del mes /51 de febrero 1895, casi 7 semanas después de mi desgradación, yo hubiere buscado a matar esta conseja en lo que estaba aínda en el huevo.

Después, yo fui llevado entre cuatro hombres al centro (en medio) de la plaza onde tenía que hacerse la triste ceremonía. Las horas 9 de la demañana sonaron. El general Darás, comandante de las tropas militares aliniadas por la circunstancia, les hizo tener las armas en saludo.

Yo sufría el martirio, reunía todas mis fuerzas por somportar la tortura; en aquel momento llamí a mi memoria el recuerdo de mi mujer y de mis criaturas.

A punto, después que se meldó allí públicamente mi setencia, yo aderezándome a las tropas les grití: ¡Soldados, están desgradando a un inocente!, ¡Soldados, están deshonorando a un inocente! ¡Viva la Francia, viva la Armada!»

En el capítulo VI, de entre sus cartas una de especial interés por su fuerte contenido crítico hacia las autoridades de Francia:

«....En_fin, ¿cuálo es lo que yo demando noche y día? ¡Justicia, justicia! ¿Estamos en el diez y nuevén siglo o cale retornar munchos siglos para atrás? ¿Es posible que la inocencia sea desconocida en este siglo de luź y verdad? Que bušquen, yo no demando ninguna gracia pero yo demando la justicia a_la cual tiene derecho todo humano. Que continúen las búšquedas; que los /82que tienen moldes poderośos de búšquedas se siervan de estos moldes; esto es para ellos un deber sagrado de humanidad y de justicia. Es imposible entonces que la luź no se haga al entorno de mi misterioso y trágico hecho...».

En este mismo capítulo, de entre las cartas de su mujer hay una en la que ya se van viendo los indicios de una clara división dentro de la sociedad francesa, en cuanto a este caso:

«...Muy venturośamente yo no había meldado los jurnales ayer demañana y se habían esforzado de encubrirme la afrośa esena que te hićieron en Rochel, otramente yo saldría loca... ¡Qué terribles momentos debites pasar!.. Pero este comportamiento de las ĝente no me maravilla, esto es el reśultado de_la lectura que hićie[r]on en algunos sućios jurnales que no ẏiven más que con disfamar y que escribieron tantas mentiras... Pero estate repośado, las ĝentes que raźonan pensan de ahora otramente por ti...».

3. Conclusiones

1. Son muchos los datos que aún desconocemos de la historia de la lengua sefardí, ya que faltan por estudiar sistemáticamente la mayoría de los textos de cada una de las etapas de su evolución, pero lo que no podemos negar una vez leídos estos fragmentos es que estamos ante una variedad del español perfectamente identificable, así pues cualquier hispanista que se sitúe ante este tipo de obras lo primero que debe captar es que está delante de un texto que no es extranjero, que no es tan extraño a nosotros como aparenta la aljamía, si no que es un texto escrito en una modalidad del castellano.

2. Los textos que pertenecen a la literatura secular, una vez transcritos pueden ser estudiados siguiendo similares directrices metodológicas que las que se aplican a los textos castellanos. Luego, será necesario, esto sí, analizar las peculiaridades que presenta esta lengua debido a la diversidad de las fuentes lingüísticas de las que se nutre: hebreo, árabe norteafricano, turco, lenguas balcánicas (griego, búlgaro, rumano, ...) y europeas como el francés y el italiano, aunque no está de más insistir en que nunca queda anulada la base castellana.

3. Si además los textos que tratamos son, como ocurre en nuestro

caso, de carácter histórico, el beneficio obtenido será doble por cuanto que es escasísima la investigación existente hasta hoy y porque ofrecen una dimensión diferente a la de la clásica literatura sefardí.

4. Los ensayos históricos como los aquí tratados informan no sólo sobre el nivel cultural de los sefardíes en los siglos XIX y XX, época de la diáspora sefardí aún insuficientemente conocida, sino que nos dan cumplida cuenta de la vitalidad del judeoespañol en el período moderno.

5. Y, por último, pero no por ello menos importante, es necesario insistir en la relevancia que tiene el hecho de que tanto hispanistas como romanistas aborden este tipo de obras que arrojan una información excepcional tanto desde el punto de vista lingüístico como del literario.

Notas sobre ejemplares valencianos de la década de 1520-1530

Diego Romero Lucas
Universidad de Valencia

Desde la aparición de la imprenta, el libro impreso, aunque imita al manuscrito, bien pronto va a tener su propia marca de identidad, y unas características definidas, acorde con su producción. Los primeros años de la actividad impresora han contado con diferentes catálogos y repertorios que se han preocupado de estudiar en conjunto toda la producción de determinadas zonas geográficas. Por ello, hoy disponemos de grandes obras que se ocupan de la descripción de incunables y de post-incunables[1].

Sin embargo, a partir de 1520, fecha en la que el libro ha conseguido buena parte de la identidad que señalábamos, carecemos de estudios de conjunto que permitan extraer conclusiones fiables sin un trabajo centrado en alguna zona concreta. Recientemente he defendido la tesis doctoral *Catálogo gráfico-descriptivo de los inicios de la imprenta en Valencia (1473-1530)*, por lo que mi intención en este trabajo es ofrecer algunas características importantes de la imprenta valenciana en esta década (1520-1530), en uno de los lugares principales en la edición de libros desde que el arte inventado por Gutemberg desembarcara en la Península.

---

[1] Refiriéndonos simplemente al ámbito geográfico de la península Ibérica, tenemos dos obras esenciales para los incunables, la de Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV...*, La Haya, etc., Martines Nijhoff, etc., 1903-1917; y la de Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1945-1954. Por lo que respecta a los post-incunables, tenemos la de F. J. Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, University Press, 1978; y la actualización del anterior trabajo, llevada a cabo por Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001. Ambas son consideradas, en la actualidad, como los repertorios de referencia en los trabajos actuales sobre tipobibliografía. Es a raíz de esta última obra que se ha acuñado el término post-incunable para referirse a este material de los primeros años del siglo XVI.

Tipográficamente hablando, la producción impresa en Valencia no sufre grandes cambios. En esos años encontramos a cuatro impresores trabajando en la ciudad, los cuales ya venían haciéndolo desde hacía bastantes años, es decir, no se conocen impresores nuevos. Además, prácticamente se reparte la producción de la que tenemos noticia entre dos de ellos: el francés Juan Joffre y el castellano Jorge Costilla[2]. Más discreta es la producción de los otros dos: Juan Viñao, impresor de origen francés, y Cristóbal Cofman, tipógrafo que había comenzado su labor impresa en Valencia en 1498 y que era originario de la ciudad de Basilea. Otro impresor que había trabajado en la década anterior, Diego de Gumiel, se arruinó en 1517 y cesó su negocio. Juan Joffre va a imprimir durante toda la década y únicamente en 1526 no tenemos noticia de que saliese ningún ejemplar de sus prensas. Jorge Costilla, por el contrario, abandona la ciudad entre los años 1522 y 1525, periodo en el que no imprime ninguna obra.

El material tipográfico con el que trabajan en esta década tampoco varía con respecto al periodo anterior. Exceptuando el caso de Jorge Costilla y de Juan Viñao, que comparten letrería, cada impresor utiliza su propia letrería. Además, Viñao aumenta su producción especialmente los años que Costilla se halla fuera de la ciudad, y son muy pocas las ocasiones en que coinciden un mismo año imprimiendo en Valencia. El único impresor que establece una pequeña novedad es Joffre, que introduce cambios en las mayúsculas de sus tipos 86-G y 96-G[3].

En cuanto a los grabados, su uso había sido prácticamente exclusivo de los impresores, pero en esta centuria se van a producir dos ejemplos que suponen una excepción. En 1521 Jorge Costilla imprime el *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandaville, libro que está profusamente decorado con grabados que representan los extraordinarios personajes de quienes se habla en la obra. Tres años más tarde, y debido a buen seguro al éxito de esa edición, Juan Joffre reedita la obra y utiliza los mismos tacos xilográficos que su antecesor; pero añade once grabados que, en su mayoría, tienen motivos religiosos. Un caso similar ocurre en

---

[2] Juan Joffre imprime en Valencia desde 1502 hasta 1530, fecha de su muerte, aunque en 1498 ya aparece su nombre en un contrato de venta de material tipográfico cuando sería aprendiz de algún taller existente. En esos años imprime 104 obras, de las cuales 46 lo fueron en la década estudiada. Por su parte, Jorge Costilla trabajará desde 1505 hasta 1532, fecha también de su fallecimiento, periodo en que imprime 33 obras, 16 de las cuales lo fueron en esta década.

[3] Para el estudio tipográfico hemos seguido el método Próctor-Haebler de medición de tipos, que consiste en la medición de 20 líneas de texto con la misma tipografía y aportar el resultado en milímetros. A éste se le añade la inicial del tipo de letra empleada, en este caso la gótica (G).

1526, cuando Jorge Costilla reedita las *Epístolas de San Jerónimo* que seis años antes había impreso Juan Joffre. El material tipográfico que emplea esta obra repite en parte el que había utilizado Joffre, algunos grabados de gran tamaño, entre ellos la misma portada, y muchas letras capitulares.

Epístolas de San Jerónimo (1526)

Blanquerna (1521)

Estos dos ejemplos, pues, son una excepción dentro del periodo estudiado, ya que cada impresor, especialmente Costilla y Joffre, los dos más importantes establecidos en la ciudad, trabajan con su propio material.

Igual sucede con las letras capitulares y con las orlas o piezas xilográficas decorativas. Excepto en el caso antes comentado de la edición de las *Epístolas de San Jerónimo*, cada impresor va a utilizar únicamente su propio material. En esta década, no obstante, sí que se produce una pequeña novedad con respecto a las capitales: el impresor Juan Joffre va a añadir hasta tres familias nuevas de capitales (aparte de una más que había incorporado justo en 1520 para la primera edición valenciana de las *Epístolas de San Jerónimo*). Reseñamos este hecho porque hasta entonces el tipógrafo francés no había creado familias de capitales, sino que había incorporado algunas suyas y, sobre todo, había empleado las que compró a Lope de la Roca, impresor alemán que trabajó en Valencia desde 1495 hasta 1497. Además, son tres familias de tamaños diferentes, una aproximadamente de 13 mm., que va a ser utilizada sobre todo en las tablas de contenido; otra que ronda los 17 mm., que aparece por todo el texto; y, por

último, la que alcanza los 30-33 mm., que es la primera que se muestra cuando empieza algún epígrafe. También son destacables estas familias porque presentan características que las separan de las tradicionalmente utilizadas: la más pequeña no presenta ningún tipo de decoración y la más grande incorpora en su interior representaciones de figuras religiosas: Virgen María, Santos, ángeles, etc.

Otro aspecto del que conviene hablar es la disposición del libro impreso, que poco a poco ha ido alcanzado el estado que presenta en estos años y que será el que mantenga, con pequeñas modificaciones en los Siglos de Oro. El primer apunte destacado es el de la portada, elemento habitual en los libros impresos y que cada vez va a dar mayor información tipográfica, la cual en un principio estaba mayormente concentrada en el colofón. En la década de los veinte, la portada se va a convertir en un elemento imprescindible en todas las obras impresas, sea cual sea su extensión, pues también la encontramos en ejemplares que no ocupan más que un pliego entero o incluso medio, caso de relaciones de sucesos. En Valencia, en 1520 surgen las llamadas portadas arquitectónicas, es decir, unas piezas que se repiten en los libros y que dentro llevan un espacio reservado para el título, generalmente son únicas, aunque también pueden combinarse entre ellas.

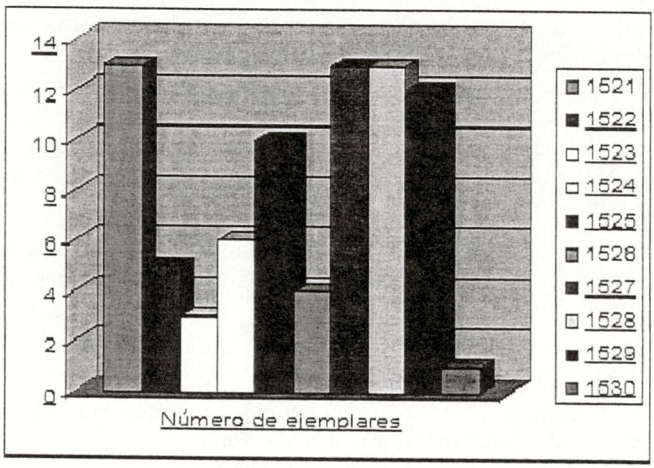
Vida y fábulas del Ysopo (1520)

In quartum volumen sententiarum (1528)

Otro dato reseñable relacionado con lo anterior es la presencia constante en las portadas de escudos nobiliarios, aspecto que tiene relación, como veremos más adelante, con la importancia del mecenazgo en la producción de libros impresos en este momento.

De este modo, ya en el mismo vuelto de la portada, o a lo sumo en el segundo folio, si allí se colocaba un grabado o se dejaba en blanco, se introducía una epístola laudatoria proemial dedicada al mecenas y agradeciéndole su financiación. Normalmente, la primera plana de la dedicatoria también va a aparecer con unas decoraciones tipográficas muy marcadas, con piezas xilográficas y capitales de gran tamaño. Junto con la obra en sí, la tabla es un elemento imprescindible en los libros, aunque su ubicación no sigue unas directrices marcadas, ya que tanto puede aparecer al comienzo como al final. Por último, el colofón, que comparte buena parte de su información con la portada, por lo que, a veces, ni se repite al final y éstos quedan con menos datos o, incluso, ni se presenta.

Editorialmente nos encontramos en una década que presenta un continuismo con respecto a la época anterior, aunque con unos años de recesión debidos a los problemas que el Reino de Valencia pasa en ese momento, en especial la guerra de Germanías (1519-1522), que se dejará sentir en los años 1522, 1523 y 1524, donde la producción baja mucho, en comparación con las 12 ó 13 ediciones de media que se imprimen al año en esta década.



Si bien la edición en Valencia va sufriendo un aumento progresivo que alcanza su culmen en la década de 1490, entre 1505 y 1509 se observa una gran caída debido principalmente a los problemas relacionados con

la peste. Incluso entre 1507 y 1509 no tenemos constancia de ningún ejemplar editado en la ciudad. A partir de 1510 la situación revierte y se mantendrá, con los problemas ya comentados, en el periodo que nos ocupa.

Aparte de otras consideraciones sobre las características de la producción, vamos a prestar especial atención a un tipo de obras que en esta centuria van a suponer un aspecto cuantitativo y cualitativo importante; nos referimos a las traducciones de textos, principalmente clásicos, al castellano. En ellos, además, aparece una figura muy recurrente en dicha actividad, el bachiller Juan de Molina, que será el responsable de la edición en la mayoría de los casos.

Son suyas las siguientes traducciones en esta década: *Epístolas de San Jerónimo* (tanto 1520 como 1526), *Los triunfos de Apiano* (1522), la *Crónica de Aragón* (1524), el *Confesionario tripartito* de Juan Gerson (1524), el *Gamaliel* (1525), el *Libro de los dichos y hechos del rey don Alonso* de Antonio Beccadelli (1527), el *Enquiridion* de Erasmo (1528), donde introduce un *Sermón en loor del matrimonio* compuesto por él mismo. Incluso, es editor del *Lepolemo* (1521) y del *Libro áureo de Marco Aurelio* (1528), y quizá también traductor de este último. Además, participa en los versos introductorios en la *Visitación de nuestra señora a santa Isabel* de Diego Morejón (1521). Apenas podemos hablar en esta década de dos traducciones al castellano en que no tengamos constancia de la presencia del bachiller Juan de Molina en las mismas: éstas son, la *Instrucción de la mujer cristiana* de Luis Vives, traducida por Juan Justiniano (1528) y los *Silenos de Alcibiades* de Erasmo, traducido por Bernardo Pérez (1529). Curiosamente, estas dos últimas obras fueron impresas por Jorge Costilla, mientras que la gran mayoría de las anteriores en que intervenía nuestro traductor habían sido impresas por Juan Joffre, lo cual nos llevaría a explicar una especial relación entre dicho tipógrafo y Juan de Molina, que es una figura que podemos ver no sólo como traductor sino también como editor y como corrector.

Sobre esto último tenemos algunas muestras en las traducciones mencionadas, en las que el bachiller introduce unas palabras al lector pidiéndole perdón por las inevitables erratas que pueden aparecer, a pesar de la revisión personal hecha tanto por el impresor como por el corrector, refiriéndose a él mismo.

> «Suelen algunos lectores ser tan delicados que por una sola letra que hallen más o menos mudada o alterada pierden toda la paciencia contra el imprimidor y corrector de la tal obra. Yo les ruego, pues, que tengan paciencia y, si quieren culpar empieçen por sí mesmos, que piden impossibilidades. Sino, si mucho me enojan, remitirlos he a los que el sagrado evangelio condena, cuando reprehendiendo una semejante

condición de hombres dize: "ponen sobre los otros cargas intolerables y ellos no quieren tocarlas con el dedo". Esta negociación es de tal condición que no basta diligencia, por buena vista y entendimiento que tengan los que en ello entienden, forçosamente se atraviesan algunas miserias de las que dicho he, aunque el hombre se torne pavón y se haga todo ojos como Argos el griego. Por tanto, lector modesto y de gentil ánimo, con humanidad lo sufra si algún tal defecto hallase y con prudente paciencia lo enmiende, yo se lo suplico, porque si en otra tal se viere Dios lo depare quien otro tanto haga por él.»[4]

Estas traducciones poseen unas características tipográficas comunes: son obras de gran envergadura, la mayoría en folio, aunque las hay también en cuarto; su presentación está muy cuidada, con las características que ya hemos comentado antes al hablar del material tipográfico; y están dedicadas a grandes personajes, que se convierten en destinatarios de las principales obras editadas en Valencia en estos años. Grandes hombres, tanto del ámbito nobiliario como del ámbito eclesiástico[5].

Detengámonos en esta cuestión. En Valencia, como en todos los lugares donde la imprenta se convirtió desde pronto en un instrumento indispensable para la edición, la labor editorial sufrió un cambio gradual, que va a dejar ya su impronta en los primeros años del siglo XVI. En un principio, centrándonos en Valencia hablaríamos de la época incunable, hasta 1500, la figura del editor es muy relevante, casi más que la del impresor en muchos casos, y se convierte en la pieza básica que permite que una obra pase por la imprenta. Él es quien contrata a los impresores y les dice lo que tienen que imprimir en función de los gustos del público y de la rentabilidad que podrá obtener. Nombres como los de Juan Rix de Cura, Miquel Albert, Jaume de Vila o Gabriel Luis de Arinyo, aparecen

---

[4] *Los triunfos de Appiano*, Valencia, Juan Joffre, 1522, 157r, 19-34.

[5] Don Alonso de Aragón, duque de Segorbe, es el destinatario de la *Crónica de Aragón* (1524) y de los *Dichos y hechos del rey don Alonso* (1527); el marqués don Rodrigo de Mendoza es el mecenas de los *Triunfos de Apiano* (1522), en cuya epístola se incluye una pequeña historia laudatoria de la familia; Doña María Enríquez de Borja, duquesa de Gandía, aparece en la dedicatoria de las dos ediciones de las *Epístolas de San Jerónimo* (1520 y 1526). En el ámbito clerical, el inquisidor general don Alonso Manrique es el destinatario de la traducción del *Enquiridion* de Erasmo (1528), mientras que el obispo de Tarazona, don Gabriel de Ortí, lo es del *Confesionario tripartito* de Juan Gerson (1524); finalmente, la edición conservada del *Gamaliel* (1525) se dirige a sor María de San Jerónimo.

asociados a la mayoría de la producción valenciana hasta el cambio de siglo. Pero poco a poco, esta figura va a ir desapareciendo y en su lugar se va a implantar una fórmula nueva en la edición: la figura del mecenas, persona relevante, y mucho en bastantes casos, al que se dirige la obra a cambio de que corra con parte o con la totalidad de los gastos que conlleva la edición. En estos años, además de observar las epístolas directivas que se dirigen hacia ellos, podemos ver en la imprenta valenciana los escudos nobiliarios del duque de Calabria, de don Rodrigo de Mendoza, del duque de Gandía y hasta del mismísimo Carlos V. La proliferación de este tipo de obras debe mucho a sus figuras, lo cual, por otra parte, condiciona en gran medida lo que se va a editar. Afortunadamente, nos encontramos en un momento en que el humanismo y las corrientes espirituales, como el erasmismo, gozaron de vigencia e importancia, lo que contribuyó al interés por la edición de estas obras.

Junto a ello, también se debe destacar, aunque la extensión limitada de este trabajo hace que lo dejemos relegado para una nueva ocasión, el otro gran tipo de textos que se editaban en la época: obras de mucha menor envergadura, más relacionadas con lo que se ha denominado literatura popular, un material más fungible y de consumo inmediato, que por desgracia no se ha conservado en la misma medida, y que servía al impresor como sustento básico a su labor, ya que él mismo era quien las editaba, o como mucho asociado a algún librero. Entre estas obras, encontramos las relaciones de sucesos, de la que ya hemos tratado en un reciente estudio y de las que el profesor José Luis Canet y yo estamos realizando una recopilación de todas las valencianas que se conservan del siglo XVI para su edición facsimilar[6]. Estas obras, por lo general, no suelen llevar demasiadas indicaciones tipográficas explícitas, por lo que el estudio tipobibliográfico es el arma más eficaz con la que contamos para su correcta adscripción. Además de las relaciones de sucesos, esta década en Valencia presenta también interesantes bulas para la conversión de los moriscos,

---

[6] Romero Lucas, Diego, «Unas relaciones de sucesos valencianas (1525-1533). Notas tipobibliográficas», presentada en los *Recovecos de la literatura áurea. Estudios de literatura hispánica de los siglos de Oro*, dentro de las I Jornadas de Jóvenes filólogos de la Universidad de Oviedo, celebrado en Oviedo del 13 al 15 de octubre de 2004, en prensa. Por su parte, la edición facsimilar de las relaciones de sucesos se encuentra en preparación y se pretende hacer una edición similar a la que existe sobre las pragmáticas valencianas del siglo XVI: Canet Vallés, José Luis y Diego Romero Lucas, *Crides, pragmàtiques, edictes, cartes i ordres per a l'administració i govern de la Ciutat i Regne de València en el segle XVI*, edición facsimilar con estudio introductorio, Valencia, Universitat de València-Ajuntament de València, 2002.

muy de moda tras la revuelta de las Germanías, romances, chistes, breves composiciones en verso, tanto en latín como en castellano, oficios religiosos, pequeños confesionarios, etc., obras que fueron del agrado del público que las demandaba.

En definitiva, en estas líneas que preceden hemos intentado esbozar los principales rasgos relacionados con el ámbito tipográfico en Valencia en la década de 1520 hasta 1530, para comprobar cómo es una época caracterizada por un continuismo con la década anterior, y que sigue sin demasiados cambios con el proceso que lleva al relativamente reciente libro impreso a su autonomía que se alcanzará en los Siglos de Oro. No obstante, se ha intentado dejar constancia de las pequeñas particularidades novedosas que abrazan este periodo y que hemos considerado más destacadas, tales como la proliferación de traducciones, la importancia del mecenazgo en el proceso editorial o las cartacterísticas tipográficas novedosas.

Para maźal ḥueno: la comedia *Maźal toḇ* de Shólem Aléijem en judeoespañol

Rosa Sánchez
Universidad de Basilea

1. Introducción

Las dos grandes ramas del judaísmo, la asquenazí y la sefardí[1], aun siguiendo trayectorias separadas, han manifestado desde siempre paralelismos en los ámbitos lingüístico y sociocultural, entre otros. El desarrollo del género dramático se muestra como uno de ellos. Las actividades teatrales sefardíes no traspasaron nunca las fronteras de su propio ámbito, pero sí penetraron en éste el influjo de Occidente y del mundo asquenazí. Algunos datos en torno a la comedia *Para maźal ḥueno* nos servirán para corroborar este hecho y para demostrar el entusiasmo que suscitó el género teatral en el seno de las comunidades sefardíes[2].

Para maźal ḥueno es la traducción judeoespañola de *Maźal toḇ*, una comedia del autor ruso-judío Shólem Aléijem. Esta fue escrita originariamente en judeoalemán, pero la traducción al judeoespañol se produce a partir de una versión en hebreo.

En las siguientes páginas resumiremos algunos datos recogidos para nuestra tesina de licenciatura entregada en agosto de 2004 en la

---

[1] Al igual que con *sefardí* nos referimos, en su acepción más estrecha, a los «descendientes de los judíos que salieron de España a fines de la Edad Media» (HASSÁN 1987: 13), con *asquenazí* nos referimos a los descendientes de los judíos oriundos de Alemania y el norte de Francia, luego Polonia y Lituania, cf. también DÍAZ-MAS 1986: 23-24.

[2] Aludimos al mundo sefardí de Oriente, que abarcó numerosos territorios de la cuenca mediterránea oriental. Para más información acerca del teatro en ámbitos sefardíes cf. ROMERO 1979 y 1992, así como SCHMID & BÜRKI 2000.

Universidad de Basilea[3]. En primer lugar veremos algunas informaciones que conciernen a la impresión y publicación de los textos manejados. Tras una breve exposición de la vida y obra del autor y un apartado dedicado al teatro en ámbitos sefardíes, finalizaremos esta contribución con ciertos detalles acerca de la obra en sí.

2. Las dos ediciones de la comedia en lengua judeoespañola

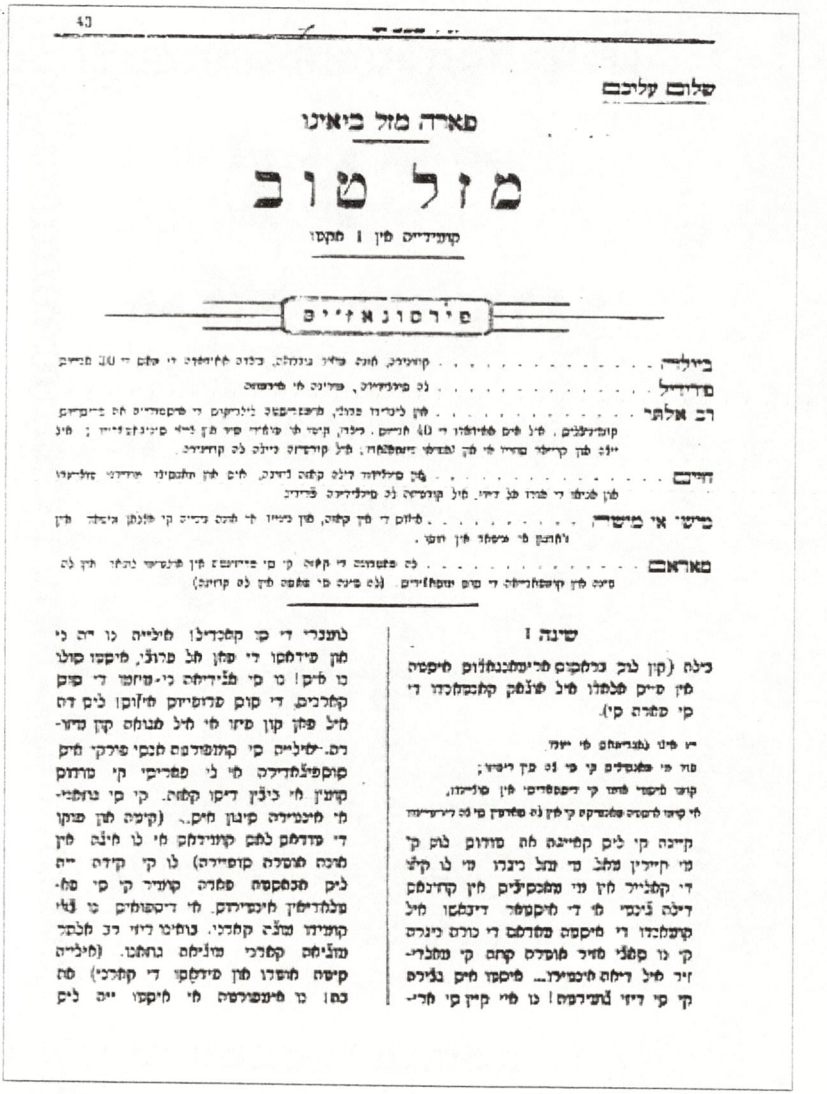
Se conocen dos versiones de *Para maźal ḇueno* en aljamía hebraica, editados en dos años diferentes y en dos periódicos sefardíes distintos. El lugar de impresión de ambos textos es Salónica, ciudad que constituyó un gran centro cultural del sefardismo oriental. La gran mayoría de textos editados que se conservan hoy en día se imprimieron en esta urbe. Nuestra primera edición data de 1919 y fue editada en el periódico *El Makaḇeo*. La segunda edición vio la luz 12 años más tarde, en 1931, en el folletón del periódico *El Tiempo*.

Tras haber transcrito un breve pasaje de cada una de las versiones, nos dimos cuenta de que los textos eran esencialmente idénticos y que tan sólo diferían en unas pocas variantes. Este hecho nos indujo a cuestionar el vínculo entre estas dos traducciones. Nos consta que algunos editores de la época no tomaron tan al pie de la letra la cuestión en torno a la declaración de autoría. Así afirma el editor de la segunda edición, en su nota «al lector» que precede el texto de 1931: «Y somos fieros ['orgullosos'] de dar a muestros lectores este ĝénero de escritos, siendo ['puesto que'] es por la prima veź que ellos ven la luź del día en ĵudeo-español». No obstante estas declaraciones, todos los datos indican que éste último debe haber conocido la primera versión de la obra, pues las dos ediciones de *Para maźal ḇueno*

> «[...] son sorprendentemente iguales: Florentín [edición de 1931] tiende a modernizar la grafía y suprimir palabras y frases, pero el texto es en esencia el de Mataraso [edición de 1919], del que incluso reproduce sus errores. Todo apunta, pues, a una superchería bibliográfica de Florentín al presentar como suya propia la versión anterior, amparándose probablemente en los doce años que median entre ambas ediciones» (ROMERO 1979: 329).

---

[3] La labor filológica consistió en una edición crítica de *Para maźal bueno* con las variantes de la edición posterior y un glosario, así como una introducción temática y un estudio lingüístico.



43

שלום עליכם

מאיר מזל ביאינו

מזל טוב

קומידייה מין 1 מעקט

סירסונאזיים

ביולה . . . . . קומירה, חוגה פליר גינמלה, בלבוד לחיפוזה די אלם ד 40 מרייש

סדיריל . . . . . נה פרוגיריה, פריגה לי פרוזה

רב אלתר . . . . . מין ליגרדו פנוגי, מרשבישנה ליגרקוס די פרסהרייס לה בישרים קומרגלנים, לל לים לפרוזה די 40 תרייש. כילה, קיבי לי פוחדי סיר מן ליל סיגיגלנדייר; לל יולה מן קרילה בריל לי מן לבדלי ליאפלאה; לל קורדיזה כילה לה קוחדירה.

חיים . . . . . מן סילוזה דילה קלה ליגנה. לים מן חלגנינו אוחדינו חלי-עדו מן מגלה די מנדו מל דיר. לל קומרה לה סילדירה פרדיר

מרי אי מישר . . . . . פוזם ד מן קלה, מן מייגו לי תנה ביריה קי מלגלן גיסלר מן ג'חנגן לי מרפלר מן חוגר.

מאראם . . . . . לה פשמנה ד קלה קי מי בדיגנש מן פלנרשי נלגלר מן לה סיגה מן קרפלרילה ד לים יוקפלרילה. (לה סיגה לי מלפה מן לה קוחיגה)

שינה 1

כילה (קון לגר גרלקום מרינלגנגלוס מיקטה מן ס"ים מלמדו מל פולגק קלגנלקנו די קי מגרה קי).

יו פינו נגרגלגם לי יומי

פוד לי מגנדים קי לי לה מן ריפיר;

קומי מיקטי מגנו קי דיפלפרסי מן סולינגו,

לי קיגו לרגנה פלגרקה קי מן לה מגרגן לי לה ליגרגנגו

קיינה קי לים קפייגה לה סודוס לגם קי מי חיילין מלגל מי מגל כינגרו מי לו קלי די קפלייל מן מי מלכקיגים מן קרגנלם דילה ליגגי לי די מיקטפר דינגלגו מל קלגלגנו די מיקטה מגרגם די כורה ביגרה קי לו קפלי מגיר פולגם קרגם קי מלגלר-יר מל דילה מיגגרילו... מיקטו לים גליגם קי קי דיגי לגרגרה! לו לי קיין קי לגר-

טענרי די קי קלכדילן מיליה לו דה לי מן מידלגו די מלן מל פרולי, מיקטו קולו לו לים! לו לי פלדיגה לי-מיגגו די קום קלגלים. די קום פרגרגיגם מיגוגו לים דה מל פלן קון מיגו לי מל מלגוגה קון מיגו-רם. מיליים לי קלגנדים מנגי פילקי לים קוקפלגלגדילה לי לי פפרגי קי גרגנוק קגגין לי כיגן דיגו קלה. קי לי גלגגי-לי מיגגרילה קיגון לים. (קיגה מן פגגו די מדדלם לגם קוגילגק לי לי לילה מן מגגה פגגה קוסילה) לו קי קדה יה לים הגלקגה פגגה קגיר קי לי גלי-מלגדילים לינגילגק. לי דיקפולים לו לגלי קוגילגו מגלה קגדגי. גולילו דיגי דיב מלגגר מגלים קגגרי מגלים גולגלו. (מיליה קיגה מגדגו מן מידלגו די קגדגי) גה גם! לו פיגגרלגה לי לילגו יה לים


פארה
מזל בואינו
אי סירטאם נוטאם
סובדי
שלום עליכם
דיקווידאם פוד
י. פ.
לה דיפרזינטאסיון נו איס פירמיטידה
סין אוטוריזאסיון דילה דיריקסיון דיל «טיימפו
סאלוניקו 31)10)22

Portada de la edición de 1931: «Para / mazal bueno / y ciertas notas / sobre / Šalom 'Alejem / recogidas por / I. F. / La representación no es permitida / sin otorización de_la dirección del "Tiempo" / Salonico 22-10-3».

3. El autor, Shólem Aléijem

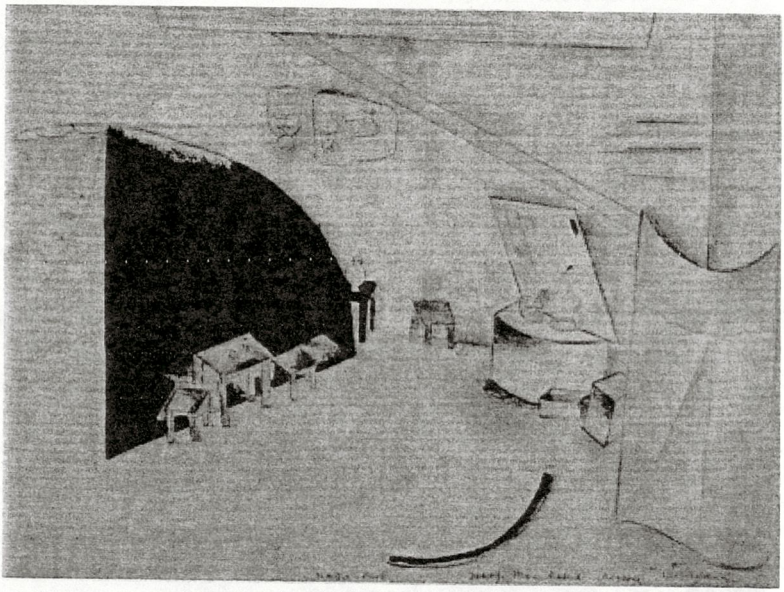
Nuestro autor, el escritor ruso-judío Shólem Aléijem, es considerado, aún hoy en día, como uno de los promotores y, a la vez, como uno de los máximos representantes de la literatura en yidis. El yidis o judeo-alemán es el idioma de los judíos oriundos de Europa Central, es decir de la otra gran rama del judaísmo, la asquenazí, y se define como «un derivado del alto alemán con influencias eslavas, de otras lenguas europeas y, naturalmente, del hebreo» (DÍAZ-MAS 1986: 24). Este idioma pasa a ser lengua literaria durante una época de apertura hacia Occidente a finales del siglo XIX. El autor de nuestra obra fue uno de los grandes propulsores de la "dignificación" de este idioma.

Shólem Aléijem nace en 1859 en Ucrania y muere en 1916 en Nueva York. En su obra cultiva casi todos los géneros. Sus novelas y obras teatrales reflejan la ardua vida judía de la época que se encuentra entre la modernidad y la tradición, entre la riqueza y la miseria, entre el viejo y el nuevo mundo. Las aventuras de *Tevie el lechero*, su personaje más célebre, dieron lugar a la creación del notorio musical *El violinista en el tejado*. La fama de Shólem Aléijem alcanzó los ámbitos sefardíes, donde sus correligionarios leyeron sus obras mediante traducciones al hebreo, o incluso al judeoespañol como atestigua nuestra comedia *Para mazal bueno*[4].

El género dramático conoció, durante esta época y tras una serie de acontecimientos históricos y socioculturales que promovieron la laicidad de la vida judía, una eclosión extraordinaria tanto en el mundo asquenazí como en el sefardí. Las representaciones teatrales en judeo-alemán experimentaron un auge extraordinario teniendo a Nueva York como capital indiscutida de este género. *Mazal toḇ* se vio, así, representada en muchos escenarios del mundo. En ámbitos sefardíes podemos constatar una evolución análoga, que, sin embargo, no llega a alcanzar las dimensiones internacionales del acervo teatral asquenazí.

---

[4] En ROMERO 1979 encontramos la mención de dos obras teatrales más de Aléijem en judeoespañol y de otra que podría ser de este autor. Se trata de las piezas *Desparcidos y dispersados* (*Tsezeet un tseshpreyt*, 1903) (ROMERO 1979: 227), *El médico* (*A doktor*, 1887) (ROMERO 1979: 334) y de "una hermośa *comedia*" (ROMERO 1979: 202).



Esbozo de Marc Chagall de decorado escenográfico para *Maźal toḃ*.

Representación de *Mazal toḃ* en el *Teatro de Cámara Estatal Judío* de Moscú en 1920 (decorado escenográfico esbozado por Marc Chagall, cf. *supra*).

4. El teatro en ámbitos sefardíes

Como ya hemos mencionado, el mundo sefardí de Oriente es, a partir de mediados del siglo XIX, testigo de importantes cambios sociales y culturales. Diversos acontecimientos históricos permiten la apertura de las diferentes comunidades judías hacia Occidente. Uno de los factores, de tipo general, reside en el brote de movimientos nacionalistas que conllevan las guerras balcánicas y que cuestionan la fuerza niveladora del Imperio Otomano, bajo la cual se encuentran los sefardíes orientales. Otro elemento que concierne directamente a la sociedad judeoespañola es la influencia que emana de la Ilustración judía, la *Haskalá*. Promovido por el judaísmo ruso y centroeuropeo, este movimiento cultural se propone abolir el aislamiento social y espiritual del pueblo judío y conseguir su integración a las naciones, entre las que residen desde hace siglos. Y por último el establecimiento, a partir de 1862, de una red de escuelas francesas bajo el patronato de la *Alliance Israélite Universelle* en la cuenca mediterránea y en los Balcanes representa un factor decisivo para el desarrollo de la literatura judeoespañola. Estas y otras escuelas de índole europea propagan entre los sefardíes la literatura y la civilización occidental, esencialmente la francesa y la italiana.

Así aparecen y coexisten durante esta época, paralelamente a los géneros tradicionales, es decir, los géneros patrimoniales (literatura rabínica, comentarios bíblicos, etc.) y transmitidos (coplas, romancero, refranero, etc.), también los nuevos «géneros seculares de reciente adopción» (ROMERO 1992a: 22), como lo son, por ejemplo: el periodismo, la narrativa, la poesía de autor y, obviamente, el género que nos ocupa: el teatro.

Cabe recalcar que estamos hablando del género dramático como lo conocemos hoy en día, se trata de un teatro moderno, redactado por un autor y «representado por unos elencos de actores que memorizan unos textos literarios establecidos» (ROMERO 1992a: 267).

En el repertorio dramático sefardí hallamos obras originales, así como traducciones de autores internacionales. Las obras dramáticas no sólo se leyeron sino que también se representaron con gran éxito por compañías de jóvenes actores no profesionales, para recaudar, por ejemplo, fondos benéficos para escuelas, asociaciones y clubes de diferente talante. Festividades judías como Ḥanuká o Purim se prestaron, asimismo, para organizar magníficas representaciones de las respectivas historias bíblicas. Las funciones teatrales gozaron de un gran apoyo por parte del público sefardí oriental. Este fue, sin lugar a dudas, uno de los motivos por los cuales la actividad teatral se mantuvo tan vital desde el último tercio del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial.

5. *Para maźal ḃueno*

Maźal toḃ es un cuadro costumbrista en un acto, subdividido, a su vez, en nueve escenas. Shólem Aléijem escribe esta obra, que data de 1899, en yidis, al igual que el resto de sus piezas teatrales. Nuestra versión judeoespañola fue traducida de una traducción hebrea que desconocemos. Los críticos han calificado otras obras dramáticas de Shólem Aléijem como más importantes que *Maźal toḃ*. A pesar de ello, ésta es una de las más conocidas y representadas mundialmente y refleja, de manera recreada, algunos tópicos constantes en la producción literaria de nuestro autor.

El argumento de *Maźal toḃ* se basa en una trama muy sencilla: *reḃ Alter*, un vendedor ambulante de libros, y *Ḥayim*, el servidor de una casa vecina, se reúnen en la cocina de una rica familia judía con la cocinera *Beile* y la servidora *Fradel*. Entre cantes, danzas y copas de vino, estos cuatro personajes comentan y critican diversos argumentos de la vida cotidiana judía, como pueden serlo el sionismo y el socialismo, ciertas novelitas absurdas de índole popular o el comportamiento de ciertas familias judías desde que se volvieron ricas. Mientras que en la casa se celebra el compromiso de la hija de los dueños, en la cocina *reḃ Alter* y *Ḥayim* deciden prometerse con *Beile* y *Fradel*, respectivamente. En la última escena aparece la patrona en la cocina maldiciendo y echándolos de su casa. Nuestros cuatro personajes no se dejan intimidar por ella, al contrario, forman un coro a su alrededor y siguen cantando y bailando ante los ojos atónitos de los invitados que se asoman a la cocina.

Nuestra pieza corresponde –por la temática judía y por el género, la comedia– plenamente a las preferencias teatrales de los sefardíes. Tenemos evidencias de que *Para maźal ḃueno* fue representada al menos una vez en Salónica por la *Soĉietá Šibat Ŝiyón* en el año 1925. He aquí el anuncio de la representación editado en un periódico sefardí:

> «*Fiesta ĝimnasticala, artística y literaria.* —Alḥad ['domingo'] próximo 9 de agosto a_las horas 8 y media de la tadre terná lugar en el campo del local de la societá Šibat Ŝión una grande fiesta ĝimnasticala, artística y literaria. El programa es de_los variantes... La fiesta será terminada por la comedia Bemaźal toḃ de Šalom 'Alejem.» (ROMERO 1983: n° 675).

La obra fue representada como último acto de un abundante programa de actuaciones variadas y sabemos, asimismo, «que oḃtuvo un brillante succeso» (ROMERO 1983: n° 679)[5]. Las recaudaciones de esta

[5] El público sefardí no se mostró siempre tan exaltado ante el teatro asquenazí, tenemos noticias de una representación en 1933 de una obra fundamental del teatro judeoalemán,

fiesta se destinaron a la obra benéfica de esta asociación sionista. Desconocemos el precio de las entradas.

Otro aspecto curioso en torno a la representación de *Para mazal ḃueno* es que los nombres de los personajes fueron sefardizados. El siguiente pasaje de una reseña del periódico salonicense *El Pueblo* nos lo hace suponer:

> «Entre tantos clientes, ḥ. 'Aźriel tenía también a una rica familla ǰudía, en la caśa de_la cuala él hiźo la conocencia de Sara, la coćinera, con la cuala él se caśa más tadre.» (ROMERO 1983: n° 678).

Ḥan 'Aźriel es, evidentemente, el nombre sefardí empleado, en la representación, para *reb Alter* y *Sara* el de *Beile*. «Estos cambios en los nombres parecen apuntar a un elemental proceso de "desaškenización" de la obra y es muy probable que en la versión representada todos los personajes tuvieran nombres castizos sefardíes, como los dos mencionados» (ROMERO 1979: 331). Las modificaciones en los nombres representan tan sólo uno de los pasos necesarios en el proceso de adaptación de un texto teatral a un ámbito cultural determinado.

6. Conclusión

Hemos podido observar una serie de datos que dejan constancia de las actividades sefardíes relacionadas con el género dramático. Partiendo de una obra del famoso escritor Shólem Aléijem, escrita en yidis, hemos constatado cómo ésta penetra en ámbitos sefardíes, a través de una traducción hebrea, y sufre una serie de adaptaciones que afectan los diferentes estadios de un texto literario: empezando por la traducción al judeoespañol, pasando por la edición de los textos y culminando en la representación ante el público.

7. Referencias bibliográficas

DÍAZ-MAS, Paloma (1986): *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Barcelona: Riopiedras [3.ª ed. 1997].

HASSÁN, Iacob M. (1987): «Los sefardíes: Concepto y esbozo histórico», en: P. DÍAZ MAS (ed.): *Los sefardíes: cultura y literatura*.

El diḃuk de Salomón Anski: «Malhorosamente ['desafortunadamente'] (...) los spectadores no hićieron proba de la miśma comprehansión del sujeto ['temática'] de la pieza. Y la raźón es símpliče: la obra mostraba el misticiśmo de los ǰidiós aškenaźíes y sus uśos religiośos, lo que en Salonico no se puede fáčilmente entender (...) Es esto lo que espiega ['explica'] las riśas de los spectadores en las čenas reelmente las más eśmovientes ['emocionantes']» (ROMERO 1983: n° 872).

San Sebastián: Universidad del País Vasco, 11-22.

ROLLANSKY, Samuel (1976): *Shólem Aléijem, la sonrisa de la vida judía*. Buenos Aires: Ejecutivo Sudamericano del Congreso Judío Mundial.

ROMERO, Elena (1979): *El teatro de los sefardíes orientales*, 3 vols. Madrid: CSIC.

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

ROMERO, Elena (1987): «Aspectos literarios y sociológicos del teatro de los sefardíes de los Balcanes», en: P. DÍAZ MAS (ed.): *Los sefardíes: cultura y literatura*. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 171-189.

ROMERO, Elena (1992): *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid: Mapfre [Colección Sefarad, 5].

SCHMID, Beatrice & BÜRKI, Yvette (2000): *"El ḥaćino imaǵinado": comedia de Molière en versión judeoespañola. Edición del texto aljamiado, estudio y glosario*. Basel: Romanisches Seminar der Universität [ARBA, 11].

ACTAS DE ENCUENTROS ANTERIORES[1]

Actas del I Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Alcalá de Henares, 15 de abril de 2000), edd. Carlos Alvar y Beatrice Schmid. Universidad de Alcalá / Universität Basel, 2001.

Contiene:

Almeida Cabrejas, Belén: La traducción alfonsí de un texto latino clásico: La *Farsalia*. — Bürki, Yvette: Algunos aspectos sobre la formación de palabras en *El hacino imaginado*. — Castillo Martínez, Cristina: Los libros de pastores en las historias de la literatura. — Cimeli, Manuela: Las "Aspiraciones" de Teresa de Jesús bajo el aspecto de "lírica amorosa". — Díaz Moreno, Rocío: Para una datación de la escritura castellana de los siglos XVI y XVII. — García Sánchez, Jairo J.: Perspectivas metodológicas de la investigación toponomástica española. — Garza Merino, Sonia: Los protagonistas anónimos de los libros. — Martín Romero, José Julio: La mitología clásica en el universo de los libros de caballerías: La *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra. — Sanz Manzano, M. Ángeles: Algunas claves para entender la dimensión universal de *Platero y yo*. — Vonwiller, Suzanne: Aquel dulce nombre Beatriz: de Bice, hija de Folco Portinari, a la "Mujer IX" de Dante.

Actas del II Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Granada 7 de mayo / Córdoba 10 de mayo de 2001), edd. Carlos Alvar y Beatrice Schmid. Universidad de Alcalá / Universität Basel, 2002.

Contiene:

Brandenberger, Tobias: ¿"Decadencia" y "muerte" de géneros? Reflexiones críticas. — Bürki, Yvette: Estrategias polifónicas en la publicidad. — Garosi, Linda: La ciudad de Florencia en el siglo XIV: dinámicas sociales y nuevas ideas estéticas. — Gómez Álvarez, Sila: Italia y el humanismo en una glosa a Juan de Mena. — Grob, Barbara: Sobre el léxico andaluz: resultados de una encuesta realizada en 2000 entre jóvenes estudiantes en Granada. — Hasse, Elisabeth: La traducción del "Lied" alemán al castellano: un ejemplo de la dificultad de traducir los textos de la música vocal. — Martín García, Enrique:

---

[1] Información y pedidos: ibero-romsem@unibas.ch.

Las funciones comunicativas en la *Gramática descriptiva de la lengua española*. — Prod'hom, Caroline: El anuncio publicitario como "tejido isotópico". — Ramírez del Río, José: Un motivo narrativo de procedencia árabe en la crónica de Jaime I. — Uribe, Antonio: "Negro de las letras blanco": *Juan Latino* de Jiménez de Enciso. — Vonwiller, Suzanne: Ariosto y Cervantes entre creación y magia.

Actas del III Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Valencia, 10 de abril de 2002), edd. Carlos Alvar y Beatrice Schmid. Universidad de Alcalá / Universität Basel, 2003.

Contiene:

Brandenberger, Tobias: Los *cócteles* literarios de Feliciano de Silva. — Cimeli, Manuela & Hasse, Elisabeth: El viento y la bruja – la denominación de un fenómeno atmosférico y su trasfondo mitológico. — Gallego García, Laura: Algunos casos de mujeres con poderes sobrenaturales en la literatura caballeresca española. — García Folgado, M José: Definición y clasificación del verbo en gramáticas escolares españolas (1768-1813). — Hernández Gassó, Héctor: El *Directorio de príncipes* y su relación con el *Espejo de corregidores y jueces* de Alonso Ramírez de Villaescusa. — Obrist, Philipp: Lexías complejas en los titulares de *El País*. — Pérez Bosch, Estela: Notas en torno a un posible subgénero lírico: el infierno de amor en la poesía castellana. — Revert Sanz, Vicente: Aproximación a dos *corpora* del español: los estudios sobre perífrasis verbales en el español culto hispanoamericano. — Romero Lucas, Diego: Un ejemplar valenciano de la *Legenda aurea*: el *Flos sanctorum* en catalán (Valencia, Jorge Costilla, 1514). — Vonwiller, Suzanne: Grisélida: una triste figura de Boccaccio en el *Patrañuelo*.