





# *ESTUDIOS ROMÁNICOS*



*Volumen 29 2020  
Universidad de Murcia  
Área de Filología Románica*

FUNDADORES DE LA REVISTA: Luis Rubio García  
Joaquín Hernández Serna

*Comité Científico:* Michel Banniard. Universidad de Toulouse le Mirail  
Salvatore Bartolotta. UNED  
Mercedes Brea. Universidad de Santiago de Compostela  
Fernando Carmona Fernández. Universidad de Murcia  
Lourdes Carriedo. Universidad Complutense de Madrid  
Bernard Darbord. Universidad de Paris Nanterre  
Javier Díez de Revenga y Torres. Universidad de Murcia  
José Ramón Fernández González. Universidad de Oviedo  
Vespertino Rodríguez Rodríguez. Universidad de Oviedo  
Rodney Sampson. Universidad de Bristol

*Consejo de Redacción:* Mercedes Banegas Saorín. Universidad de Valenciennes  
Juana Castaño Ruiz. Universidad de Murcia  
Encarna Esteban Bernabé. Universidad de Murcia  
César García de Lucas. Universidad de Paris Nanterre  
María Belén Hernández González. Universidad de Murcia  
Antonia Martínez Pérez. Universidad de Murcia  
Maribel Peñalver Vicea. Universidad de Alicante  
Montserrat Planelles Iváñez. Universidad de Alicante

*Directora:* Josefa López Alcaraz. Universidad de Murcia

*Secretaria:* Gloria Ríos Guardiola. Universidad de Murcia

*Pedidos, intercambio y correspondencia:*  
*Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia*  
*Apdo. 2021-30080 Murcia (España)*  
*e-mail: publicaciones@um.es*

*Correspondencia científica:*  
*Josefa López Alcaraz*  
*Dpto. de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe*  
*Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Sto. Cristo 1. 30001-Murcia*  
*e-mail: jolope@um.es*

*Para el monográfico del próximo volumen:*  
*Mercedes Banegas Saorin. Universidad de Valenciennes*  
*e-mail: mercedes.banegassaorin@uphf.fr*

*Depósito Legal. MU- 129-1981*

*I.S.S.N.: 0210-4911*

*Imprime: Servicio de Publicaciones- Universidad de Murcia*

El *Monográfico* de este volumen, “*Paseo y paisaje en las letras románicas*”, nos ha propiciado cinco excelentes y variadas aportaciones, que nos invitarán a hacer un viaje cultural por las letras románicas:

Con el trabajo de Timothée Charmion veremos el paseo como itinerario de aprendizaje en la literatura de juventud, analizando estilísticamente la obra de Jean Giono *Le petit garçon qui avait envie d'espace.*, con una metodología que le conduzca a explicar la fascinación del autor por los grandes espacios naturales, tanto terrestres como aéreos. Nos mostrará, pues, la poética del espacio del autor.

Pedro J. Plaza nos enseñará los paisajes poéticos de Antonio Gala, analizando *El poema de Tobías desangelado* como una peregrinación de vida y de amor, desde la perspectiva de la lírica de viajes, analizando todos los elementos que Gala utiliza relativos al viaje, al paseo y al paisaje.

Irene Sánchez nos mostrará con el paisaje urbano en las novelas de Antonio Muñoz Molina, la problemática relación entre individuo y sociedad, la soledad y el anonimato entre la multitud que se cruzan con la libertad, el cosmopolitismo, la esperanza del inmigrante... En definitiva, todos los contrastes que nos podemos encontrar paseando por una ciudad.

Ana Belén Soto, con el análisis de *Grande Lection*, la primera novela de Hadia Decharrière, abordará la temática del viaje en relación con el desplazamiento geográfico de las migraciones, para intentar enseñarnos las consecuencias de ese desarraigo identitario.

José Manuel Vidal estudia la importancia del paisaje como tema literario en la obra de Azorín, centrándose en su etapa de juventud, donde renueva los viejos tópicos literarios *beatus ille* y *locus amoenus*.

En el apartado *Miscelánea* contamos con veintidós magníficos trabajos, catorce estudios literarios y ocho lingüísticos.

Los estudios literarios abarcan temas específicos en las diferentes literaturas románicas:

*De literatura española:* Ana L. Baquero nos habla de la técnica epistolar en la tercera serie de los *Episodios Nacionales*; Mario Garvin hace un estudio sobre la constitución y el contenido del *Libro de Cincuenta Romances*; Gabriel Insausti nos hablará del barroquismo expresivo de la obra de Ángel María Pascual como imagen literaria del desencanto en el contexto de la España franquista; Iwona Kasperska estudia y compara una enciclopedia de la cultura nahua, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, del siglo XVI con una de sus ediciones polacas *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II i III* (2007); Patricia Teresa López muestra una comparación entre Antonio Machado y Miguel de

Unamuno en el tema de la otredad y del amor como motor necesario para su consecución; Natalia Anaís Mangas nos presenta su estudio sobre los datos para la reconstrucción de la biografía de Pedro de Gracia Dei.

Y Llúcia Martin analiza los poemas 29 y 30 de Ausiàs March para encontrar las posibles razones de su localización conjunta, así como también la decisión posterior de editarlas por separado.

*De literatura francesa y francófona:* Azucena Machó hace un interesante recorrido por la obra literaria de Emmanuel Bove; Pierre Suzanne Eyenga habla de la literatura-medicina como una variante ficticia que aborda temas de enfermedades en el espacio literario; Rita Rodríguez se adentra en el estudio de la locura y la cordura en relación a los personajes Oeil-de-Dieu y el Quijote; Przemysław Szczur estudia las relaciones hipertextuales entre *La Polonaise* de Stanislas Dotremont y *Adolphe* de Benjamin Constant; y Mathilde Tremblais analiza el dispositivo narrativo resueltamente literario en el film de Labarthe *Georges Bataille, à perte de vue*.

*De literatura italiana,* José Francisco Rodríguez analiza las relaciones del capítulo XIII de *De mulieribus claris* de Boccaccio con el cuarto libro de las *Metamorfosis* de Ovidio ; y Paolo Tabacchini nos muestra los aspectos peculiares del personaje del Sático en la fábula pastoril de Torquato Tasso *Aminta*.

Y en los artículos de lenguas románicas:

Zaida Bartolomé-Díaz, Verónica C. Trujillo-González nos hablan del vocabulario de la arquitectura en el *Dictionnaire de l'Académie française*.

Hélène Cruz Modesti hace un estudio comparativo de las locuciones adjetivo-adverbiales en francés y en español.

Verónica del Valle analiza los verbos “sentir” y “parecer” en la obra *Nada* de Carmen Laforet y su traducción al italiano.

Francisco Dubert-García quiere con su trabajo demostrar cómo los dialectólogos gallegos establecen la unidad del gallego, y explicar las dos formas de contemplar las hablas gallegas, desde el punto de vista social y lingüístico.

Aléxia Duchowny y Luiza Pereira se marcan como objetivo de su artículo encontrar la fecha aproximada de la traducción al español de la tercera parte de una obra sobre astrología, el *Lybro de magyka*, que ellas suponen escrito en el siglo XV y consideran una copia de una traducción catalana.

Aránzazu Gil nos ofrece la segunda parte de su estudio sobre la retrospectiva sintáctico-semántica del adjetivo francés, yendo de las gramáticas tradicionales a otros estudios contemporáneos.

Y por último, Clemilton Lopes hace un estudio de la lengua portuguesa, analizando las permanencias, modificaciones o exclusiones de la estructuración interna de segmentos tópicos mínimos en el corpus del *Projeto História do Português Brasileiro no Rio Grande do Norte*.

En el apartado *Reseñas*, presentamos 11 valoraciones de diversas obras: La nueva versión de *Mnemosine* de Dionisia García (Idoia Arbillaga); el libro de Be-

noît Peeters sobre las aventuras de Tintin (Samuel Bidau); Ensayos de literaturas románicas, centrados en la obra de Alfonso X (Fernando Carmona); Dos libros con interesantísimas aportaciones sobre la mujer y el ensayo periodístico (Vicente Cervera), y sobre la mujer como creadora de imágenes transmedia (Lydia de Haro); un libro sobre léxico económico en la obra de Jean-Baptiste Say (Elena Macías); la presentación de la obra de Mijail M. Bajtin sobre la novela como género literario (Carmen López); sobre el recorrido de la experiencia discursiva, de la lengua a la expresión, libro-homenaje a la profesora Marina Aragón Cobo (Elena Macías); sobre la cultura y literatura femeninas francófonas en el continente americano siglos XX y XXI (Hugo Martínez Moreno); sobre las variaciones medievales de Teófilo y el diablo (Hugo Martínez Moreno); sobre escritores en lengua francesa y la renovación del canon literario (Carmen Pérez Rodríguez).

Cierra el presente volumen un *Anexo* que recoge el *Homenaje a la profesora Margarita Zielinski en su centenario*. Este curso académico, el Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe de la Universidad de Murcia, aprobó por unanimidad proponer a nuestra Facultad la realización de este mercedísimo y entrañable homenaje a la que fue la primera profesora de francés de nuestra universidad. Se hicieron los trámites oportunos y necesarios, y la acogida fue unánime, por parte de todos los que fueron invitados al mismo: antiguos alumnos de Doña Marga, autoridades universitarias -Decano de la Facultad de Letras, Representante de Unidad para la igualdad, Vicerrector de calidad cultural y comunicación, Rector; y dos personas ajenas al ámbito universitario pero muy unidas por otros motivos a doña Marga: el Cronista Oficial de la región de Murcia, y un periodista del diario *La verdad* de Murcia.

De hecho, fue el último acto académico presencial que se pudo hacer en la Universidad, el 9 de marzo de 2020.

El acto se organizó en dos partes:

La primera, más institucional, la presidió el Vicerrector de Calidad, que fue dando la palabra a la Directora del Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, al Decano de la Facultad, a la coordinadora de Unidad para la igualdad, al periodista de *La verdad*, y al cronista oficial de la región de Murcia. Acabó con la intervención del Rector –se encontraba de viaje, pero pudo llegar finalmente al acto-, y la entrega de la insignia de plata de la Universidad de Murcia.

La segunda parte la presidió el Decano de la Facultad de Letras, y consistió en una mesa redonda en la que intervinieron varios antiguos alumnos de Doña Marga, se leyó lo que le querían transmitir otros alumnos que no pudieron estar presentes en el acto, se le comunicó los mensajes que habían enviado de felicitación otros profesores que no podían igualmente asistir (el Profesor Bernard Darbord, de la Universidad Paris-Nanterre, y los profesores Virtudes Serrano y Mariano de Paco, de la Universidad de Murcia); intervino asimismo parte del

público asistente, muchos de ellos también antiguos alumnos de tan ilustre profesora, que pudo, muy emocionada y agradecida, decir unas palabras y conversar con los asistentes.

Hemos querido, para de alguna manera sumarnos a este Homenaje, que *Estudios Románicos* se hiciera eco del mismo publicando cada una de las intervenciones y algunas de las fotos más representativas del acto.

Josefa López Alcaraz

# MONOGRÁFICO

(*Monographic*)

## “Paseo y paisaje en las letras románicas”

(*Walk and Landscape in the Romance Languages*)

De la promenade comme itinéraire d'apprentissage en littérature de jeunesse: L'exemple du <i>Petit garçon qui avait envie d'espace</i> de Jean Giono..... 15 ( <i>Walking serving as an apprenticeship in the literature for youth and children : the example of Jean Giono's Le petit garçon qui avait envie d'espace</i> ) <i>Timothee Charmion</i>	
Un paseo por los paisajes poéticos de Antonio Gala: <i>El poema de Tobías desangelado</i> en clave de lírica de viajes..... 29 ( <i>A Walk Through Antonio Gala's Poetic Landscapes: El poema de Tobías desangelado in Travel Lyric Poetry Key</i> ) <i>Pedro J. Plaza González</i>	
El paisaje urbano en la narrativa española contemporánea: las novelas de Antonio Muñoz Molina ..... 43 ( <i>Urban landscape in the contemporary Spanish narrative: Antonio Muñoz Molina's novels</i> ) <i>Irene Sánchez Sempere</i>	
Le voyage comme palimpseste identitaire dans <i>Grande Section</i> , le premier roman d'Hadia Decharrière ..... 55 ( <i>The travel as an identity palimpsest in Grand Section, Hadia Decharrière's first novel</i> ) <i>Ana Belen Soto</i>	
La emoción del paisaje en el joven Azorín ..... 73 ( <i>The emotion of the landscape in the young Azorín</i> ) <i>José Manuel Vidal Ortuño</i>	

# MISCELÁNEA

(*Miscellany*)

La técnica epistolar en la Tercera serie de los <i>Episodios nacionales</i> ..... 79 ( <i>The epistolary technique in the third series of the National Episodes</i> ) <i>Ana Luisa Baquero Escudero</i>	
Le vocabulaire de l'architecture dans le <i>Dictionnaire de l'Académie française</i> (1762) : après les traces de Nicot..... 93 ( <i>The vocabulary of architecture in the Dictionary of the French Academy (1762): after Nicot's traces</i> ) <i>Zaida Bartolomé, Verónica C. Trujillo-González</i>	
Las locuciones adjetivo-adverbiales en francés y en español, ¿problema fraseológico o lexicográfico? ..... 121 ( <i>Adjectival-adverbial locutions in French and Spanish, a phraseological or lexicographical problem?</i> ) <i>Hélène Cruz Modesti</i>	
Los Verbos 'sentir' y 'parecer' en la obra <i>Nada</i> de Carmen Laforet y su traducción al italiano ..... 135 ( <i>Verbs 'sentir' and 'parecer' in the novel Nada by Carmen Laforet and its translation into Italian</i> ) <i>Verónica Del Valle Cacela</i>	
O galego, unha lingua sen dialectos: Olladas sociais e lingüísticas sobre a variación dialectal..... 147 ( <i>Galician, a language without dialects: social and linguistic views on dialectal variation</i> ) <i>Francisco Dubert-García</i>	
Datación de la lengua del <i>Lybro de Magyka</i> (ms. 5-2-32, Biblioteca Colombina, Sevilla)..... 165 ( <i>Datation of the Lybro of magyka (Ms. 5-2-32, Colombina Library, Sevilla)</i> ) <i>Aléxia Duchowny &amp; Luiza Pereira</i>	
Literatura-medicina y escenografía del trauma psicológico en Blasio Ngome's <i>J'ai le sida</i> ..... 181 ( <i>Literature-medicine and scenography of the psychological trauma in Blasius Ngome's J'ai Le Sida</i> ) <i>Pierre Suzanne Eyenga Onana</i>	
El <i>Libro de Cincuenta Romances</i> : Constitución y contenido..... 195 ( <i>The Libro de cincuenta romances: constitution and content</i> ) <i>Mario Garvin</i>	

Retrospectiva sintáctico-semántica del adjetivo francés II: De las gramáticas tradicionales a otros estudios contemporáneos .....	209
<i>(Syntactic-semantic retrospective of the French adjective II: from traditional grammars to other contemporary studies)</i>	
<i>Aránzazu Gil Casadomet</i>	
Razones para un Barroco: Ángel María Pascual y el desencanto .....	223
<i>(Reasons for a Baroque: Ángel María Pascual and Disappointment)</i>	
<i>Gabriel Insausti</i>	
<i>Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii</i> como una reescritura polaca de la <i>Historia general</i> <i>de las cosas de la Nueva España</i> de Bernardino de Sahagún .....	237
<i>(Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii as a Polish rewriting of General History of the Things of New Spain by Bernardino de Sahagún)</i>	
<i>Iwona Kasperska</i>	
Estabilidade e mudança na estruturação de segmentos tópicos em cartas deleitor: contribuição à história do português brasileiro .....	253
<i>(Preservation, modification of structuring of minimum topic segments in reader's letter: contribution to the history of brazilian portuguese)</i>	
<i>Clemilton Lopes Pinheiro</i>	
El amor en A. Machado y M. de Unamuno, un impulso hacia lo otro.....	269
<i>(Love in A. Machado and M. de Unamuno, an impulse towards the other)</i>	
<i>Patricia Teresa López Ruiz</i>	
Bove dans le labyrinthe: une lecture du <i>Piège</i> .....	283
<i>(Bove in the maze. A reading of Le Piège)</i>	
<i>Azucena Macho Vargas</i>	
La figura de Pedro de Gracia Dei: un bosquejo biográfico.....	297
<i>(The figure of Pedro de Gracia Dei: a biographical steck)</i>	
<i>Natalia Anaís Mangas Navarro</i>	
Identidad y delimitación textual del poema 29 de Ausiàs March .....	319
<i>(Identity and textual delimitation of Ausiàs March's poem 29)</i>	
<i>Lhúcia Martin Pascual</i>	
L' esemplarità di Tisbe nel <i>De mulieribus claris</i> di Boccaccio .....	331
<i>(Thisbe's exemplarity in Boccaccio's De mulieribus claris)</i>	
<i>Francisco José Rodríguez Mesa</i>	
La locura quijoteca del detective <i>Œil-de-Dieu</i> .....	345
<i>(The Quixotic's Reading of Detective Œil-de-Dieu)</i>	
<i>Rita Rodríguez Varela</i>	

Os pronomes pessoais e a expresión do complemento indirecto no galego-português medieval e no galego contemporáneo: aproximación contrastiva ..... 359  
(*Personal pronouns and expression of Indirect Object in Medieval Galician-Portuguese language and in contemporary Galician language: a contrastive approach*)  
*Xosé Manuel Sánchez Rei*

D' «Une femme sans patrie» à *La Polonaise*:  
Sur un cas de réécriture d'un personnage romanesque ..... 393  
(*From "a woman without a homeland" to La Polonaise.*  
*On a case of rewriting a novelistic character*)  
*Przemyslaw Szczur*

It La voce del Satiro: Eros e Thanatos nell'*Aminta* di Tasso ..... 409  
(*The Satiro's Voice. Eros and Thanatos in Tasso's Aminta*)  
*Paolo Tabacchini*

Des récits de Bataille aux images cinématographiques : la dimension littéraire  
du film *Georges Bataille, à perte de vue* de Labarthe ..... 419  
(*From Bataille tales to cinematic images: the literary dimension*  
*of the film Georges Bataille, à perte de vue by Labarthe*)  
*Mathilde Tremblais*

## RESEÑAS (Reviews)

Mnemosine ..... 433  
(*Mnemosine*)  
*Idoia Arbillaga*

Dans les coulisses des aventures de Tintin ..... 437  
(*Behind the scenes of Tintin's adventures*)  
*Samuel Bidaud*

Alfonso X y otras escrituras del trovar / Ensayos de literaturas románicas ..... 439  
(*Alfonso X and other trovar writings / Essays on Romanesque literatures*)  
*Fernando Carmona Fernández*

Palabras con rostro. Mujer y ensayo periodístico ..... 443  
(*Words with faces. Woman and journalistic essay*)  
*Vicente Cervera Salinas*

Mujer y Transmedialidad. Creadoras de imágenes ..... 447  
(*Women and Transmediality. Image creators*)  
*Lydia de Haro Hernández*

Bajtín y la novela como género literario .....	451
<i>(Bajtín and the novel as a literary genre)</i>	
<i>Carmen María López López</i>	
Léxico económico en la lengua española de principios del XIX.	
El «Építome» de Jean-Baptiste Say .....	455
<i>(Economic lexicon in the Spanish language from the beginning of the 19th century.</i>	
<i>The «Építome» of Jean-Baptiste Say)</i>	
<i>Elena Macías Otón</i>	
De la langue à l'expression : le parcours de l'expérience discursive.....	459
<i>(From language to expression: the journey of discursive experience)</i>	
<i>Elena Macías Otón</i>	
Sus la Mar de l'Istori Lectures et réceptions de l'œuvre de Frédéric Mistral .....	465
<i>(Readings and reception of the work of Federic Mistral)</i>	
<i>Jerónimo Martínez Cuadrado</i>	
Approche de la culture et littérature féminines francophones	
sur le continent américain aux XXe et XXIe siècles .....	477
<i>(Approach to French-speaking female culture and literature</i>	
<i>on the American continent in the 20th and 21st centuries)</i>	
<i>Hugo Martínez Moreno</i>	
Teófilo y el diablo. Variaciones medievales .....	479
<i>(Teófilo y el diablo". Medieval variations)</i>	
<i>Hugo Martínez Moreno</i>	
Sobre la crítica literaria patriarcal y la búsqueda del reconocimiento de las mujeres:	
“Escritoras en lengua francesa. Renovación del canon literario .....	481
<i>(On Patriarchal Literary Criticism and the Quest for Women's Recognition:</i>	
<i>“Writers in the French Language. Renewal of the Literary Canon”)</i>	
<i>Carmen Pérez Rodríguez</i>	

## **ANEXO: HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI**

### **I**

Presentación de la Directora del Departamento de Filología Francesa, Románica,	
Italiana y Árabe .....	487
Intervención de Pascual Cantos, Decano de la Facultad de Letras.....	489
Intervención de Carmen Sánchez Trigueros, de la Unidad para la Igualdad .....	491
Intervención de Manuel Madrid García, periodista del diario La verdad .....	493
Intervención de José Antonio Melgares Guerrero	
Cronista Oficial de la región de Murcia.....	495
Intervención de José Luján Alcaraz, Rector de la Universidad de Murcia .....	499

## II

### Participantes en la Mesa Redonda:

Fernando Carmona Fernández.....	501
Javier Díez de Revenga y Torres.....	503
Jerónimo Martínez Cuadrado.....	505
Francisca Moya del Baño.....	507
Concepción Palacios Bernal.....	509
Alfonso Saura Sánchez.....	511
Francisco Torres Monreal.....	513
Margarita Zielinski.....	515

## DE LA PROMENADE COMME ITINÉRAIRE D'APPRENTISSAGE DANS LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE : L'EXEMPLE DU *PETIT GARÇON QUI AVAIT ENVIE D'ESPACE* DE JEAN GIONO

(Walking serving as an apprenticeship in the literature for youth and children :  
the example of Jean Giono's *Le petit garçon qui avait envie d'espace*)

Timothée Charmion  
Université Pédagogique de Cracovie\*

**Abstract :** This article aims to analyze the function of terrestrial and aerial walking in Jean Giono's *Le Petit garçon qui avait envie d'espace*. Crucial and constantly present throughout the story, the walking pattern will give us the possibility to wonder where the story leads the young hero but also his adult alter ego : Giono himself. Our study will first take place through a stylistic analysis of the author's story. Regarding the methodology, we will try to follow an approach that takes the form of reading and writing-walking, producing dynamic reflection. Thus, the study of the chosen text will also be made with reference to other works by Giono and to those by other authors who have written for youth and children. Building series by the game of neighborhoods and echoes, we will try to approach Giono's fascination with the footpaths, the great outdoors and the aerial pathways, necessarily initiatory, which lead to it.

**Keywords :** Jean Giono ; Literature for youth and children ; Bildungsroman ; Walking pattern ; Poetics of space ; Dream of flight ; Lewis Carroll.

**Résumé :** Cet article se propose d'étudier la fonction de la promenade terrestre et aérienne dans *Le petit garçon qui avait envie d'espace* de Jean Giono. Centrale et présente tout au long du récit, nous nous demanderons notamment où elle conduit le jeune héros mais aussi son double adulte : Giono lui-même. Notre étude passera d'abord par une analyse stylistique du récit de l'auteur. En ce qui concerne la méthodologie, nous tenterons de nous départir d'une démarche tenant à la fois de la lecture et de l'écriture-promenade,

---

\*Adresse pour la correspondance : Timothée Charmion. Institut de Neophilologie. Université Pédagogique de Cracovie, ul Podchorążych 2. 30-084 Cracovie - Pologne [timothee.charmion@up.krakow.pl].

productrice de réflexion dynamique. Ainsi, l'étude du texte choisi se fera aussi en référence à d'autres œuvres de Giono et à celles d'autres auteurs ayant écrit à destination de la jeunesse. En construisant des séries par le jeu des voisinages et des échos, nous tâcherons d'approcher la fascination de Giono pour les itinéraires buissonniers, les grands espaces et les voies aériennes, forcément initiatiques, qui y conduisent.

**Mots-clés :** Jean Giono ; Littérature de jeunesse ; Bildungsroman ; Motif de la promenade ; Poétique de l'espace ; Rêve d'envol ; Lewis Carroll.

« Les chemins de fuite malgré les défenses on les prend, petit à petit, mais on les prend. »

Jean GIONO, « Chronique »,  
Le Dauphiné Libéré  
26 janvier 1969

Pur divertissement, occasion de se faire de nouveaux amis, activité introspective, éloignement du cocon familial ou de la société, observation du paysage, recueillement, la promenade est loin d'occuper une place anecdotique dans la littérature de jeunesse<sup>1</sup>. Quels que soient ses formes et les chemins empruntés – voie d'eau, de terre ou d'air – les protagonistes des récits adressés à la jeunesse et le jeune lecteur à leur suite s'y adonnent volontiers s'ils se sentent à même d'entreprendre l'itinéraire proposé – vol, navigation, trajet en vélo, à pied, en carrosse, en charrette à bras... Rarement innocente, il arrive alors que les auteurs jeunesse la fassent plus ou moins ouvertement précéder d'une dimension dite « d'apprentissage », un apprentissage du monde environnant, mais aussi du livre et de ses potentialités dans lequel le jeune lecteur, en quête de mouvement et d'espace, sera éventuellement invité à reconnaître la parole vive du monde, celle qui, épousant le mouvement du texte qu'il lit, l'aidera peut-être à tracer sa propre voie, son propre itinéraire de vie<sup>2</sup>.

Seul ouvrage de Giono explicitement destiné au jeune public, *Le petit garçon qui avait envie d'espace* (1949) fait assurément partie de ces récits adressés à la jeunesse où la promenade se révèle initiatique. D'abord terrestre, ritualisée et accompagnée, c'est elle qui provoque « l'envie d'espace » contenue dans le titre. Mais pour accéder à cet espace, le jeune héros doit d'abord apprendre à « s'élever au-dessus des haies » et prendre son « essor » au sens où l'entend Bachelard dans sa *Poétique de la rêverie*

1 Voir par exemple la place centrale qu'elle occupe dans certains récits adressés à la jeunesse comme *L'enfant et la rivière* d'Henri Bosco ; *Lullaby* ; *Villa Aurore* ; et *Orlamonde* de Jean-Marie Gustave Le Clézio ; ou encore *Le grand Meaulnes* d'Alain-Fournier.

2 À La différence d'autres auteurs jeunesse aux productions à vocation édifiante (de Fénelon à Hector Malot en passant par la Comtesse de Ségur), les récits précédemment cités de Bosco, Fournier, Le Clézio comme celui de Giono figurant au cœur de cette étude n'ont toutefois pas comme premier but avoué « d'édifier » les jeunes esprits et l'apprentissage informel qu'ils proposent se lit plutôt « entre les lignes » (on pense alors plus à un apprentissage « buissonnier » qu'à un apprentissage didactique proprement dit). Il ne s'agit pas en effet pour les héros de ces récits (comme c'est le cas dans les contes ou dans de nombreux romans destinés à la jeunesse) de s'insérer après une initiation dans le monde des adultes mais plutôt d'envisager la meilleure façon de grandir sans perdre de vue son enfance.

(Bachelard 1978 : 85), autrement dit faire l'apprentissage de l'espace qui l'entoure pour devenir lui-même un élément de cet espace. De terrestre et diurne, la promenade en devient donc rapidement aérienne et onirique, source vive d'écriture grâce à laquelle l'auteur refait à la plume sur le papier le trajet vers la voie d'enfance. Dialoguant alors avec l'enfant qu'il n'est plus, sa démarche n'en évoque pas moins celle d'un écrivain qui, s'inspirant du monde de l'enfance – la sienne au moins autant que celle de ses lecteurs – semble répondre et / ou prolonger ses propres « envies d'espace ». Dès lors, on peut légitimement se demander qui, du petit garçon, de l'écrivain ou de son jeune lecteur, emboîte réellement le pas de l'autre sur la voie d'enfance.

À travers notre étude, nous essaierons donc de proposer une sorte d'itinéraire de la promenade gionienne, telle qu'elle se présente dans *Le petit garçon qui rêvait d'espace*. Nous nous demanderons notamment où elle conduit le jeune héros mais aussi son double adulte : Giono lui-même. Notre étude passera d'abord par une analyse stylistique du récit de l'auteur. En ce qui concerne la méthodologie, nous tenterons de nous départir d'une démarche tenant à la fois de la lecture et de l'écriture-promenade, productrice de réflexion dynamique. Ainsi, l'étude du texte choisi se fera aussi en référence à d'autres œuvres de Giono et à celles d'autres auteurs ayant écrit à destination de la jeunesse. En construisant des séries par le jeu des voisinages et des échos, nous tâcherons d'approcher la fascination de Giono pour les itinéraires buissonniers, les grands espaces et les voies aériennes, forcément initiatiques, qui y conduisent.

## 1. De la promenade comme itinéraire terrestre et aérien : un apprentissage spatial

Paru à l'origine en 1949, presque oublié du vivant de l'auteur, puis ressorti par Gallimard en 1978, *Le petit garçon qui avait envie d'espace* semble aujourd'hui reconquis par les enfants à la faveur d'autres succès de Giono comme par exemple *L'homme qui plantait des arbres* (1953)<sup>3</sup>.

Dans *Le petit garçon qui avait envie d'espace*, le motif de la promenade est central et présent tout au long du récit. Cadre narratif à part entière, c'est aussi l'élément déclencheur qui prépare à lancer le récit. D'abord terrestre et rituelle, la promenade provoque d'une certaine façon « l'envie d'espace » contenue dans le titre : « Il y avait un petit garçon qui habitait un pays de plaines. Tous les dimanches après-midi, il allait se promener avec son père [...]. Ils avaient toujours envie de voir le pays qui les entourait. » (Giono 1995 : 5)

Le récit se développe donc d'abord au rythme de la traditionnelle promenade dominicale d'un père et de son fils. Cette promenade consiste pour les protagonistes à découvrir l'espace qui les entoure. Mais cela ne se fait pas sans difficulté car des obstacles se dressent sur leur chemin : « En réalité, dans ces longues promenades, ils avaient toujours l'espoir d'aboutir dans un endroit où il n'y aurait plus ces haies qui bouchaient la vue. Mais ils n'arrivaient jamais à en sortir. » (Giono 1995 : 6)

---

3 À noter que comme de nombreux succès de la littérature de jeunesse (Don Quichotte et Robinson Crussoë par exemple), *L'homme qui plantait des arbres* a d'abord été destiné aux adultes avant d'être « adopté » voire « récupéré » par le jeune public.

Les « haies » représentent ici l'opposant, l'ennemi qui empêche d'accéder à l'objet de désir. Si elles ne permettent a priori pas l'élargissement de l'espace, elles s'avèrent néanmoins « perméables » puisque les protagonistes finissent malgré tout par les franchir par des voies détournées :

À la longue, ils perdaient patience et ils s'arrangeaient pour passer de l'autre côté des haies en empruntant des trouées destinées aux vaches. C'était pour se trouver tout simplement devant un carré de foin vert pas plus grand que la place du village et bordé lui-même de hautes barrières de peupliers, de trembles et de saules.

– C'est bête, disait le petit garçon, traversons le pré et allons voir ce qu'il y a à côté des arbres. (Giono 1995 : 7)

Symboles de l'interdit appelé à être contourné, les « haies » et « barrières » n'en évoquent pas moins, de par leur nombre et leur taille, un immense labyrinthe dont les protagonistes ne semblent pas pouvoir s'échapper : « [...] de l'autre côté, c'était encore un carré de foin vert bordé de hautes barrières de peupliers, de trembles et de saules. Si bien que le père et l'enfant finissaient par marcher dans les chemins la tête basse, comme des condamnés à mort. » (Giono 1995 : 8)

Ici, le paysage est avant tout hostile et source de frustration. Et cette dernière atteint les protagonistes jusque dans leur posture physique. Une dialectique s'établit alors entre cette posture et le vol libre des oiseaux aperçus dans le ciel :

Cependant, le paysage autour d'eux était certainement vaste, et même il devait être beau. On pouvait s'en rendre compte grâce au vol des oiseaux. Les canards sauvages passaient avec une telle lenteur majestueuse dans le ciel qu'on était bien obligé d'imaginer la grandeur des étendues sur lesquelles ils se promenaient en ménageant leurs forces. [...] Le père et le garçon marchaient donc la tête basse, mais du coin de l'œil, ils voyaient les oiseaux [...] et ils entretenaient ainsi toujours le désir de voir le pays. (Giono 1995 : 8-9)

Peuple aérien par excellence, maîtres incontestés de l'espace et du ciel, les oiseaux réaniment le désir d'espace. L'amplitude de leur vol et la beauté de leur plumage appellent naturellement le regard, le guident vers le ciel et lui montrent la voie : celle des airs. En ce sens, ils préfigurent la première tentative « d'élévation » du garçon, lui soufflant peut-être l'idée de monter dans un arbre « pas très haut, juste pour dépasser la crête des haies » (Giono 1995 : 11). Même si une fois dans cet arbre, sa situation ne lui permet pas de voir autre chose que la forêt lui barrant l'accès au grand espace, elle lui donne en tout cas la possibilité de « prendre de la hauteur » et le dote, au moins temporairement, d'un point de vue autre que celui de son père resté à terre. L'arbre a donc ici une double fonction : il est à la fois celui qui empêche le héros d'accéder à l'objet de désir mais aussi celui qui lui donne accès à un point de vue dont lui seul peut directement profiter. Grâce à lui, le jeune héros à travers le point de vue « subjectif » dont il bénéficie est donc plus à même de prendre conscience de sa qualité de « sujet ».

Redescendu à contrecœur de l'arbre et finalement rentré de promenade, sa quête d'espace n'en devient alors pas moins indissociable de cette nouvelle subjectivité qui lui permet littéralement de renégocier son rapport à l'espace. Dès lors, avec l'arrivée du soir qui tombe et estompe les formes, chaque élément de l'espace devient source de potentialités :

Il y eut même un moment difficile à passer. C'était à la tombée de la nuit. La mère tardait à allumer la lampe pour économiser un peu, et l'ombre démesurait l'espace entre les murs de la maison. Le coin où se tenait le balai semblait s'être éloigné à des centaines de kilomètres au fond desquels luisait une toute petite trace jaune qu'on pouvait imaginer être la lueur des lampes au-dessus d'une grande ville très lointaine. Le mur contre lequel était l'armoire avait reculé aussi, bien au-delà des haies et des barrières d'arbres, et il était très facile, de ce côté-là, de voir, comme du haut d'une montagne, tout un large pays nocturne plein de lacs qui luisaient, un peu roses (car c'était une armoire en bois de noyer verni). [...] Enfin la lampe fut allumée et il retrouva la lampe et l'armoire avec plaisir. Il était comme un aviateur qui n'ose pas partir. (Giono 1995 : 24-26)

De par son action sur l'espace, l'ombre a ici une fonction de révélateur puisqu'en démesurant l'espace, elle encourage et favorise aussi « les visions » du jeune héros. Ces dernières lui donnent la possibilité d'interagir directement avec l'espace mais aussi de se rendre compte qu'en démesurant à son tour les formes qui s'offrent à lui, il lui est possible d'avoir prise sur cet espace. Dès lors il ne s'agit plus seulement d'interaction avec l'espace mais de création de nouveaux espaces par l'imagination. La scène préfigure donc ici la promenade aérienne et le vol rêvé du héros. Comme l'arbre précédemment, l'ombre, associée à l'arrivée du soir qui tombe, occupe une double fonction puisque les visions qu'elle occasionne permettent au héros de se rendre compte du pouvoir de son imagination mais retardent aussi « son envol » de par l'inquiétude qu'elles suscitent.

Avec l'arrivée de la nuit, du sommeil et des songes nocturnes, la promenade n'est plus terrestre mais devient aérienne. Si le père encourage peut-être cette évolution avec « le doigt de vin sucré » (Giono 1995 : 27) qu'il permet à son fils de boire avant d'aller se coucher, il se révèle en revanche totalement absent des vagabondages oniriques du garçon. La promenade de ce dernier est alors exclusivement solitaire et l'enfant, seul avec lui-même peut enfin faire pleinement usage de son pouvoir de création et d'imagination. Né de son désir passionné de voir l'espace, l'arbre immense, mythique, aérien qu'il voit alors en rêve lui permet de réaliser la performance du récit en devenant Héros à part entière. Sorte de pont flottant reliant le Ciel à la Terre, projection sublimée de l'arbre sur lequel il est monté pendant la journée, cet arbre magnifique est véritablement *sa* création. Il a en effet été imaginé sur mesure par et pour lui : ainsi, la rampe de son escalier en colimaçon est semblable à celle qu'il a lui-même vue forgée par le forgeron du village lorsqu'il « était resté près de la forge tout le jeudi à battre le fer » (Giono 1995 : 28). Médiateur entre la Terre et le Ciel, cet arbre qu'il a lui-même nourri de son espace intime, lui donne alors accès à la voie du ciel et à l'espace libre, lui permet

de se soustraire à la gravité terrestre et par là même, de se rapprocher de la divinité. Mircea Eliade a montré que l'arbre symbolise « l'axe cosmique, l'Arbre du Monde ; en le gravissant, l'initié pénètre au Ciel » (Eliade 1976 : 210). Le temps se retrouve alors comme suspendu :

Tout ce que je vous raconte là, d'ailleurs : l'odeur, le miroitement, le bruissement, tout cet enchantement avait duré sans doute juste le temps de pousser le soupir, puisque, je vous l'ai dit, le soupir n'était même pas encore tout entièrement poussé que le petit garçon était déjà en haut de l'arbre, tellement il avait envie de voir enfin l'espace libre. (Giono 1995 : 30)

L'espace libre se dévoile alors au regard de l'enfant : vaste, s'étendant à perte de vue, c'est d'abord un immense tapis (« sur lequel les couleurs dessinaient des formes cousues les unes aux autres, comme les pièces de la belle descente de lit que sa mère avait faite avec des morceaux d'étoffe » – Giono 1995 : 32-33) sur lequel l'œil glisse, puis un aimant énorme (« Comme un de ces aimants en fer à cheval avec lequel le petit garçon s'amusait à soulever les plumes de son plumier » – Giono 1995 : 36) qui attire le héros et le soulève sans qu'il ne s'en rende compte. Comparable alors à un oiseau prenant son envol, le garçon voit sa promenade aérienne se transformer en un vol magnifique au cours duquel il peut se fondre dans le grand espace libre pour voir le monde d'en haut et en faire un tableau naïf et coloré où les haies deviennent « de petits traits noirs » (Giono 1995 : 40), les barrières d'arbres « de petites sinuosités vertes comme on en fait sur du papier avant de faire de la peinture » (Giono 1995 : 40), les ailes de moulins à vent de jolies pâquerettes... Mais si la fusion du héros avec l'espace et le monde qu'il a sous les yeux est alors totale, elle ne dure pas pour autant puisque l'enfant est finalement réveillé par sa mère :

Il se réveilla.

– Qu'est-ce que tu as à bouger de cette façon, fiston, lui dit sa mère penchée sur lui. Allons, reste tranquille. Tu étais tout découvert.

Il soupira et se tourna sur le côté. Certes, le visage de sa mère sous sa coiffe de nuit était aussi très agréable à voir. Mais le plus important semblait être ailleurs désormais. « Je sais maintenant comment il faut faire pour dépasser toutes les haies et m'en aller bien plus haut que tous les arbres se dit le petit garçon. Je sais désormais faire quelque chose de très important. »

(Qu'est-ce que ça peut bien être cette chose si importante ? Je ne sais pas, moi !). (Giono 1995 : 46)

Le grand espace libre entrevu et vécu en rêve par le petit garçon s'avère donc dual : il enchante mais égare, apporte des réponses autant qu'il cultive les points d'interrogation. Ce qui n'était donc à l'origine qu'une simple promenade dominicale devient finalement une initiation informelle dont le jeune héros n'est peut-être pas lui-même complètement en mesure d'apprécier la teneur. Qu'a-t-il donc découvert de si important ?

## 2. De l'opposition promenade diurne / promenade nocturne

Qu'elle soit diurne ou nocturne, la promenade dans *Le petit garçon qui avait envie d'espace*, semble être avant tout pour le héros du récit, un moyen de quitter le lieu où il se trouve pour aller *quelque part*. Elle lui donne la possibilité de se déplacer d'un lieu à un autre, d'habiter l'espace pour peu à peu se l'approprier, par le mouvement et la distance qu'il permet de parcourir.

En ce qui concerne toutefois la promenade diurne, cette dernière, même si elle permet de quitter le domicile familial et d'aller à la rencontre de l'espace, ne semble pas pour autant permettre d'aller vraiment *ailleurs*. Ritualisée, elle se déroule avec le père tous les dimanches après-midi, suit un cadre fixe et un itinéraire balisé (d'abord la visite du moulin, puis le miel qu'on va chercher à la ferme...). Les protagonistes, dont le narrateur nous dit qu'« ils marchaient pendant des heures entre des murailles de clématites et d'aubépines » (Giono 1995 : 5), sont soumis à des impératifs de temps. Ils ne peuvent pas rentrer trop tôt (« Il est trop tôt pour rentrer. Ta mère nous demanderait pourquoi nous sommes si tôt de retour » – Giono 1995 : 16-17), ni trop tard. De plus, la promenade se déroule sous l'œil « avisé » du père. Malgré sa bienveillance et son intelligence, ce dernier, dont le narrateur nous dit à plusieurs reprises qu'« il était très malin », n'en demeure pas moins une autorité à qui son fils demande encore la permission de monter aux arbres. Et même si le père encourage son fils dans son ascension, il n'en reste pas moins préoccupé par des considérations pour le moins *terrestres* (« Fais attention de ne pas déchirer ta culotte, sans quoi ta mère nous tirerait les oreilles » – Giono 1995 : 13). Pour le fils, le père représente donc une figure assurément positive mais qui le ramène aussi inmanquablement à son statut d'enfant (« Arrive un peu ici que je te fasse l'inspection. Si tu as verdi ta culotte, nous nous ferons gronder. Nous n'y couperons pas. » – Giono 1995 : 15). Sa seule « présence » ne permet pas à l'enfant d'aller vraiment là où il le souhaite, elle en vient même à creuser une certaine distance entre eux :

Et maintenant, qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ?

La seule chose que le petit garçon avait envie de faire, c'était de grimper à cet arbre, mais bien plus haut, jusqu'au sommet. Et ainsi de suite, jusqu'au moment où, ayant trouvé un arbre convenable, il verrait de son sommet tout le pays s'arrondir autour de lui. Mais il se rendait compte que c'était très difficile de faire comprendre cette chose si simple à une grande personne. (Giono 1995 : 16)

La présence de son père renvoie donc l'enfant à ses limitations, ses barrières physiques (son corps, sa taille d'enfant) mais aussi mentales :

– Si tu préfères, on fait le tour par la ferme des Chaband. Peut-être qu'ils auront du miel.

Le miel était évidemment une chose intéressante. Mais aujourd'hui [...] le petit garçon avait envie d'espace. Toutefois il était, malgré tout, d'un âge (il avait huit ans)

et d'une condition (son père était menuisier) où l'on sait que, généralement, faute de grives, on mange des merles. Il dit :

– Bon, si tu veux, allons chez les Chaband. (Giono 1995 : 17-18)

Le miel des Chaband ayant été « porté à l'essoreuse », le retour vers le domicile familial est ressentie par l'enfant comme une défaite personnelle – il n'a pas eu accès à l'objet de désir – et cette défaite « déteint » naturellement sur le paysage dont « les haies n'avaient jamais été si hautes, ni si épaisses » (Giono 1995 : 20). Auparavant symboles d'espoir et preuves de l'étendue de l'espace, les oiseaux ne font alors plus que renvoyer l'enfant à sa condition *terrestre* :

Et la joie des oiseaux était bien pénible à entendre [...] quand ils sautaient très haut dans le ciel, ils se mettaient à y crier comme un couteau qui coupe un citron, tant la joie qu'ils avaient sans doute de voir à ce moment-là le soir tout bleu s'étendre sur les espaces du pays les excitait. Tandis qu'en bas, dans les chemins bordés de haies, on n'avait qu'une ombre grise juste bonne à vous faire détourner les pieds contre les pierres ou les vieilles ornières dures. (Giono 1995 : 20-21)

Ancrée dans le monde physique et la réalité brute, la promenade diurne vise donc avant tout à mettre le garçon à l'épreuve. Dans la promenade nocturne en revanche, la réalité terrestre est sublimée par le rêve. Solitaire, ascensionnelle mais aussi sensorielle, cette promenade onirique passe d'abord par le recours à un arbre médiateur qui permet de passer de la Terre vers le Ciel et devient avec le vol du garçon purement *aérienne* puisqu'il peut alors s'affranchir littéralement de la pesanteur terrestre. Non content de se faire par la voie des airs, son vol ne fait intervenir aucun autre moyen de locomotion que le corps même. La médiation qui sert à déplacer ce corps reste en rapport immédiat avec lui. Cette articulation du corps physique avec le mouvement nous semble importante à signaler : elle implique, même pendant le rêve de vol, un rapport corporel du garçon à l'espace<sup>4</sup>. Plongée dans l'élément aérien, son vol lui donne alors la possibilité de faire l'expérience de la force de l'air et de littéralement transgresser les frontières par le regard :

Il comprenait maintenant ce qu'on voulait dire quand on disait « à perte de vue ». C'était même si loin que peut-être ça n'existait pas. Car sa vue à lui ne se perdait pas, elle s'en allait simplement jusqu'à l'endroit où le tapis de l'espace rejoignait le tapis du ciel. La vue ne pouvait pas aller plus loin, parce qu'elle ne pouvait pas passer entre les deux tapis joints. Elle n'était pas perdue pour si peu. Il était même certain que, si on pouvait soulever le ciel, ou un peu abaisser la terre, décoller les deux tapis, la vue des hommes (et du petit garçon) pourrait s'en aller encore fort loin sans se perdre. (Giono 1995 : 34-35)

---

4 Elle nous semble de plus particulièrement s'accorder avec le concept de « libération païenne » de Giono pour qui « il est facile d'acquérir une joie intérieure en se privant de son corps » mais « plus honnête de rechercher une joie totale, en tenant compte de ce corps, puisque nous l'avons » (Giono 1972 : 1352)

Si le contraste avec la promenade diurne semble alors manifeste (« C'était vraiment autre chose que la promenade au moulin, ou le tour par la ferme des Chaband. Et les Chaband, qui sait où ils sont dans toutes ces fermes en bas dessous ? » – Giono 1995 : 42-43), le vol rêvé n'en constitue pas moins une sorte de négatif de la promenade diurne. Les paysages que l'enfant survole en sont en effet directement inspirés (« dans tout l'espace en train de vivre, éclataient les étincelles bleues des fermes à abeilles, tournaient les ailes de pâquerettes des moulins à vent, rougissaient les toits des villages à travers les herbes (qui étaient des arbres) [...] » – Giono 1995 : 45). Et si son réveil le ramène à une réalité bien terrestre (la couverture tombée de son lit, « la coiffe de nuit » de sa mère), cette réalité ne s'en révèle pas moins un peu plus *aérienne* et un peu moins *terrestre* que la réalité précédant le vol rêvé. Le temps comme l'espace s'y est en effet étiré. La temporalité est alors tournée vers l'avenir, l'irréalisé qui se réalisera un jour : « Je sais maintenant comment il faut faire pour dépasser toutes les haies et m'en aller bien plus haut que tous les arbres se dit le petit garçon. Je sais désormais faire quelque chose de très important » (Giono 1995 : 46). En mettant donc en évidence une sorte d'entre-deux narratif où la temporalité du rêve et celle du réel s'interpénètrent, le contraste promenade diurne / promenade nocturne et le mouvement cyclique qu'il implique permet à l'auteur de jouer sur la notion d'ici et de là-bas, de clôture et d'ouverture, de limite et d'infini. À la fois tension et intervalle dynamique, le mouvement du texte de Giono n'en suit alors pas moins celui de l'enfant dans lequel il se projette et qu'il n'est plus. Et même si son entreprise ne lui permet de redevenir que temporairement cet enfant qu'il a été<sup>5</sup>, elle n'en esquisse pas moins le chemin dialectiquement situé entre le temps linéaire du devenir et de l'inévitable dégradation et le temps cyclique de l'éternel retour où tout reste inachevé et infiniment ouvert : la voie d'enfance<sup>6</sup>.

### 3. Promenade et voie d'enfance

Si dans le *Petit garçon qui avait envie d'espace*, l'itinéraire du héros semble déboucher sur une véritable initiation, le narrateur, lui, ne semble a priori pas en mesure d'apprécier la teneur de cette initiation :

« Je sais maintenant comment il faut faire pour dépasser toutes les haies et m'en aller bien plus haut que tous les arbres se dit le petit garçon. Je sais désormais faire quelque chose de très important. »

(Qu'est-ce que ça peut bien être cette chose si importante ? Je ne sais pas, moi !).  
(Giono 1995 : 46)

---

5 Si « l'enfance est forcément pour l'écrivain-adulte un état perdu » (Henky 2006 : 225), rien n'empêche ce dernier d'essayer de renouer au moins temporairement avec elle. Où se fait en effet l'expérience de la perte est aussi donné le pouvoir de la gérer comme le rappelle Michel de Certeau : « les choses sacrées sont constituées par une opération de perte. [...] Avec elle surgit la loi de l'écriture, dette et mémoire » (de Certeau 1975 : 332).

6 Tournée à la fois vers le passé et l'avenir, cette entreprise pourrait aussi trouver sa source dans le mythe de l'éternel retour évoqué par Mircea Eliade pour qui l'être humain ne peut reconquérir un peu de sa part divine qu'au travers de « rites qui répètent symboliquement l'acte de la Création » (Eliade 1969 : 21).

Quant au lecteur, il semble qu'il soit lui-même invité à se faire sa propre idée sur le contenu de cette initiation. Qu'a donc découvert le garçon à l'issue de sa quête ? Quel est son secret ? En laissant plâner le mystère, le récit pourrait rappeler le dialogue que l'on trouve dans *Alice aux pays des merveilles* – que Giono connaissait d'ailleurs parfaitement<sup>7</sup> – lorsque Alice, égarée, demande son chemin à l'étrange chat du Cheshire :

– Voudriez-vous, je vous prie, me dire quel chemin je dois prendre pour m'en aller d'ici ?

– Cela dépend en grande partie du lieu où vous voulez vous rendre, répondit le chat.

– Je ne me soucie pas du lieu... dit Alice.

– En ce cas, peu importe quel chemin vous prendrez, déclara le chat.

– ... pourvu que j'arrive quelque part, ajouta, en manière d'explication, Alice.

– Oh ! Dit le chat, vous pouvez être certaine d'y arriver, pourvu seulement que vous marchiez assez longtemps.

Alice dut admettre que c'était là une évidence incontestable. (Carroll 1989 : 79)

*Le petit garçon qui avait envie d'espace* serait-il donc l'œuvre d'un chat du Cheshire qui après avoir proposé au jeune lecteur une promenade vers un pays aux merveilles réalisables, de sens et de création, s'efface derrière un sourire énigmatique ? Le cheminement du héros de son histoire rappelle en tout cas celui de l'héroïne du « brocanteur des merveilles ». Et il est assez cocasse de constater que le récit du *petit garçon qui avait envie d'espace* est un négatif presque parfait du premier chapitre d'*Alice aux pays des merveilles*. En effet, si le garçon accède à l'espace libre en gravissant les marches d'un escalier en colimaçon, Alice, elle, s'élanche à la suite d'un lapin blanc dans un terrier qui descend abruptement dans un puits : « Le terrier était creusé d'abord horizontalement comme un tunnel, puis il se présentait en pente [...] brusque et [...] raide [...] » (Carroll 1989 : 47). Si l'accès au pays des merveilles d'Alice se fait donc à l'issue d'un mouvement descendant, l'accès du garçon au grand espace se fait par le haut, selon un mouvement ascensionnel. Chez Giono, l'arbre reliant la Terre au Ciel remplace donc le terrier permettant à Alice de se rendre au pays des merveilles. Alors que l'accès à ce dernier se faisait par voie souterraine, l'accès du garçon au grand espace libre se fait, comme on l'a vu, par la voie aérienne. Dans les deux cas, l'accès à l'objet de désir implique pour les héros un apprentissage particulier de l'étendue de leurs possibilités et de leurs limites. Alice est à la fois celle qui veut entrer dans le pays des merveilles et celle que sa taille empêche d'y pénétrer (« j'ai recouvré ma taille normale ; le prochain objectif est d'entrer dans ce merveilleux jardin » – Carroll 1989 : 73). Le garçon lui, est celui qui souhaite faire l'expérience du grand espace libre et que la gravité terrestre mais aussi son statut d'enfant empêchent d'y accéder. Dans les deux cas, le franchissement du seuil (terrier souterrain pour Alice, arbre aérien pour le garçon) est lié à un apprentissage : celui de la maîtrise de *la croissance* pour

---

7 En plus du culte qu'il vouait à Don Quichotte et à Cervantès, Giono était aussi un grand amateur de Lewis Carroll et en particulier de ses deux grands classiques de la littérature de jeunesse que sont *Alice aux pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*.

Alice, celui de *l'essor* pour le garçon. Dans le récit de Giono, essor et espace libre sont mis sur le même plan. Et effectivement, le petit garçon à la fin de sa quête semble réellement avoir commencé à prendre son essor. Ce n'est en effet plus tout à fait un *petit* garçon. Il a *grandi*, mûri, lâché la main de son père et on l'imagine progressivement s'éloigner du cocon douillet de l'enfance pour aller à la rencontre de son destin.

Si le garçon peut évoquer l'héroïne de Lewis Carroll, il n'est pas non plus sans rappeler d'autres histoires bien connues des enfants. Celle, par exemple, du petit garçon qui, ayant planté dans son jardin, des fèves offertes à la suite d'un geste généreux, voit pousser un haricot géant qui le conduit à un trésor en plein ciel. Ou encore le best-seller de Selma Lagerlöf *Le Merveilleux Voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, qui emmène son héros et le jeune lecteur à sa suite voir l'univers d'en haut sur le dos d'une oie sauvage. Quant au motif du tapis entrevu pendant le rêve de vol de la deuxième partie du récit, il évoque inmanquablement les extraordinaires tapis des *Contes des mille et une nuits*<sup>8</sup>. Ce rêve de vol, que Bachelard définit comme propre au sommeil de l'enfance, « le tranquille sommeil de la jeunesse dont la vie nocturne reçoit si souvent une invitation au voyage, au voyage infini » (Bachelard 1943 : 48), semble donc à même d'emporter le jeune lecteur dans l'univers onirique. Dès lors, « franchir la haie » ne semble pas une simple figure de style et la promenade devient pour le lecteur, jeune ou adulte, une occasion de se laisser tenter par les voies buissonnières et aériennes, de développer une curiosité et un imaginaire spécifique. Ce faisant, elle déroule un itinéraire dans lequel ce même lecteur est appelé à s'investir, s'évader, rêver, partir en quête, elle appelle à une construction du sens, donne l'occasion de déchiffrer les énigmes du monde et surtout celle que l'on porte en soi. Où va le petit garçon ? D'où part-il ? Que devient-il ? Comment chemine le texte ? Dans quel monde conduit-il son lecteur et son auteur ?

Pour ce dernier, l'écriture du *petit garçon qui avait envie d'espace* est assurément l'occasion de renouer avec l'enfance<sup>9</sup> en faisant définitivement le choix de la fiction. Empruntant plus à la fable qu'au conte proprement dit, son récit de par sa brièveté, possède par ailleurs une densité poétique particulière et la voix du narrateur n'est pas sans rappeler celle du griot. Un griot vêtu d'habits neufs mais dont les mots résonnent comme s'ils sortaient du fond des âges. C'est que puisant dans le monde ancien pour en construire un nouveau, l'auteur fait d'abord appel à ses propres souvenirs d'enfance. On reconnaît en effet un certain nombre d'éléments autobiographiques dans son récit et notamment les promenades faites enfant aux côtés de son père dans sa Provence natale, avec ses « villages rouges », ses moulins (aussitôt assimilés à Don Quichotte) et ses « fermes à abeilles ». À travers la figure complice du père du garçon, on reconnaît bien sûr celle d'Antoine Giono que l'auteur ressuscitait déjà dans *Jean le Bleu* (1932). À bien des égards d'ailleurs, *Le petit garçon qui avait envie d'espace* pourrait faire penser à

---

8 Comme par exemple le tapis trouvé par le prince Houssain au royaume de Bisnagar et sur lequel il suffit de s'asseoir pour être instantanément transporté avec lui là où l'on souhaite aller « sans que l'on soit arrêté par aucun obstacle » (Galland 1949 : 327).

9 À cet égard, la démarche de Giono nous semble particulièrement correspondre à la conception selon laquelle « être enfant, redevenir enfant, c'est annuler la séparation irréversible causée par la pensée rationnelle, c'est retrouver la pureté, l'harmonie, la vraie connaissance qu'interdit par la suite la science morcelée » (Robert 1997 : 111).

une relecture, voire à une version concentrée de *Jean le Bleu*. Comme ce dernier, *Le petit garçon qui avait envie d'espace* semble vouloir emprunter une route différente de celle tracée par la société des adultes en cédant notamment à l'appel de l'ailleurs : « ... Je pesais mon poids sur la terre » écrit Giono dans *Jean le Bleu* « et le ciel ne me laissait plus flotter comme un duvet léger du buisson maternel mais il pesait sur moi déjà de tout son poids pour me forcer au chemin » (Giono 1982 : 122). Si dans *Jean le Bleu*, le petit Jean, pour échapper à son destin, grimpait dans les arbres (et notamment dans un figuier-serpent), *Le petit garçon qui avait envie d'espace* trouve lui aussi la voie du Ciel, de l'espace libre, en grimpant à un arbre. On retrouve donc dans ce récit le motif de la quête du ciel mais aussi et surtout cette solitude du futur créateur qui doit se résoudre à « décoller » seul. Pourtant avec *Le petit garçon qui avait envie d'espace*, l'auteur va d'une certaine façon plus loin qu'avec *Jean le Bleu* puisqu'alors le fils ne se contente pas d'écouter son père lui raconter le vol d'Icare mais le réalise littéralement. Aimanté par l'espace, c'est en faisant l'expérience du ciel que le jeune héros peut alors comprendre dans tous les sens du terme, le fonctionnement de « l'admirable monde » (Giono 1995 : 42). De la même façon, *Le petit garçon qui avait envie d'espace* a beau raconter, comme *Jean le Bleu*, l'histoire d'un enfant qui quitte les jupes de sa mère et lâche la main de son père, son héros ne se réalise pas en entrant dans la vie sociale mais en découvrant le secret de la création. À cet égard, le rêve de vol du garçon peut être considéré comme le mode d'emploi de la créativité, la clé de l'inspiration. L'enfant par la puissance de son imagination s'élève au-dessus du monde et en reçoit l'essentiel : se dégageant de la pesanteur physique, il découvre d'en haut le secret fonctionnement de l'univers, et peut dès lors recréer le monde à sa guise. Esquissant la découverte de la vocation littéraire, le grand espace libre devient donc aussi celui de la littérature, un immense terrain de jeu où le monde inventé – le temps retrouvé ? – « n'a pas effacé pas le monde réel, mais s'est superposé à lui » (Giono 1974b : 621).

Si « leçon » il y a dans *Le petit garçon qui avait envie d'espace*, cela pourrait donc précisément être celle du *Voyageur immobile*. Le grand espace libre serait alors ce vaste ailleurs vers lequel tend celui qui à travers l'épicerie de son enfance, s'embarquait pour ses premiers voyages vers les « pays de derrière l'air » (Giono 1974a : 119). Moyens de transport privilégiés, la rêverie et le rêve permettraient d'atteindre cet ailleurs et ce faisant d'aviver et apaiser la soif de transcendance du poète, chercheur d'Absolu, mais aussi celle de l'homme en général. Accessibles à tous, la rêverie et le rêve donneraient en effet à chacun la possibilité de se transporter dans l'espace de l'ailleurs, un ailleurs immense qui se trouverait pourtant en nous comme l'écrit Bachelard dans sa *Poétique de L'espace* : « L'immensité est en nous [...] dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs, nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. » (Bachelard 1957 : 169)

## BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston (1943) : *L'air et les songes*. José Corti.  
(1957) : *La poétique de l'espace*. PUF.  
(1978) : *La poétique de la rêverie*. PUF.

De la promenade comme itinéraire d'apprentissage dans la littérature de jeunesse :  
L'exemple du *Petit garçon qui avait envie d'espace* de Jean Giono

- CARROLL, Lewis (1989) : *Alice aux pays des merveilles*, Paris : Robert Laffont.
- CERTEAU, Michel de (1975) : *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard.
- HENKY, Daniele (2006) : « Redevenir enfant ou la quête paradoxale du paradis perdu en littérature de jeunesse ». Cani Isabelle, Chabrol Gagne Nelly et d'Humières Catherine (dir.), *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*. Actes du colloque des 18, 19, et 20 mai, Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- ELIADE, Mircea (1969) : *Le mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard.  
(1976) : *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris : Gallimard.
- GALLAND, Antoine (trad.) (1949) : *Les mille et une nuits*, T. III, Paris : Classiques Garnier.
- GIONO, Jean (1972) : *Œuvres complètes, Que ma joie demeure*, T. II, La Pléiade, Paris : Gallimard.  
(1974a) : *Œuvres complètes, L'eau vive*. T. III, La Pléiade, Paris : Gallimard.  
(1974b) : *Œuvres complètes, Noé*, T. III, La Pléiade, Paris, Gallimard.  
(1982) : *Jean le Bleu*. Paris, Grasset.  
(1995) : *Le petit garçon qui avait envie d'espace*. Paris : Gallimard.
- ROBERT, Marthe (1997) : *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard.

## PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

Timothée Charmion est chargé de cours à l'université Pédagogique de Cracovie où il enseigne la langue française. Ayant travaillé en milieu universitaire mais aussi en école primaire, collège et lycée en France et en Pologne, il prépare actuellement en co-tutelle un doctorat consacré aux rapports entre environnement et mémoire dans la littérature contemporaine. S'inscrivant en grande partie dans le domaine des littératures slave et romane, ses recherches et travaux s'intéressent notamment au traitement de la mémoire paysagère, y compris dans les littératures dites « mineures » (bandes dessinées, albums, romans jeunesse...).

Date de réception : 16/05/2020

Date d'acceptation : 11/06/2020



UN PASEO POR LOS PAISAJES POÉTICOS  
DE ANTONIO GALA: *EL POEMA DE TOBÍAS  
DESANGELADO* EN CLAVE DE LÍRICA DE VIAJES  
(A Walk Through Antonio Gala's Poetic Landscapes:  
*El poema de Tobías desangelado* in Travel Lyric Poetry Key)

Pedro J. Plaza González\*  
Universidad de Málaga

**Abstract:** Compared to his theatrical production or his novels, Antonio Gala's poetry has been much less studied by the academy. In this article, an approach to Gala's poetry is made, specifically to his book *El poema de Tobías desangelado* (2005), proposing a reading, among other possible ones, of the book of poems, which is a *peregrinatio vitae* and a *peregrinatio amoris* too, in terms of travel lyric poetry in particular and in terms of travel literature in general. To do this, taking the work of Idoia Arbillaga as the main reference, the specific rhetorical issues of the genre present in the text are analyzed and exemplified —*inventio, dispositio, elocutio*— and all the elements related to the trip, also to the path and to the landscape, that Gala gathers in his poems, are collected and organized —the vehicles used, the contact with other cultures, their religions, their monuments, the companion, and so on—.

**Keywords:** Antonio Gala; *El poema de Tobías desangelado*; Travels' lyric poetry; *Peregrinatio*; *Homo viator*; Landscapes.

**Resumen:** Frente a su producción teatral o a sus novelas, la poesía de Antonio Gala ha sido mucho menos estudiada por la academia. En este artículo se realiza un acercamiento a la poesía de Gala, en concreto a su libro *El poema de Tobías desangelado* (2005). Se propone una lectura, entre otras posibles, del poemario, que es una *peregrinatio vitae* y una *peregrinatio amoris*, en clave de lírica de viajes en particular y en clave de literatura de viajes en general. Para ello, tomando como referencia principal el tra-

---

\* **Dirección para correspondencia:** Pedro J. Plaza González. Departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga. Campus de Teatinos. 29071 Málaga (pjplazagonza@uma.es).

bajo de Idoia Arbillaga, se analiza y ejemplifica la concreción de las cuestiones retóricas propias del género presentes en el texto —*inventio*, *dispositio*, *elocutio*— y se recopilan, organizan y analizan todos los elementos relativos al viaje, al paseo y al paisaje que Gala reúne en sus poemas —los vehículos utilizados, el contacto con otras culturas, sus religiones, sus monumentos, el compañero de peripecias, etcétera—.

**Palabras clave:** Antonio Gala; *El poema de Tobías desangelado*; Lírica de viajes; *Peregrinatio*; *Homo viator*; Paisajes.

Viajar a Marte  
o al cuarto de la plancha.  
Pero contigo.  
LUIS ALBERTO DE CUENCA

### 1. Una cuestión genérica. La lírica de viajes: una singularidad literaria

Como bien han puesto de relieve Clara Cobo Guijarro y Ana Padilla Mangas en su más reciente revisión bibliográfica relativa a la crítica sobre su obra, “[...] la poesía de Antonio Gala es el género más descuidado en el conjunto de los estudios académicos, a pesar de que fue su ejercicio literario más temprano” (Cobo Guijarro y Padilla Mangas 2019: 393). No obstante, el presente artículo no aborda sus inicios, sino, por el contrario, sus últimos ejercicios poéticos, pues, según las palabras del propio Gala, *El poema de Tobías desangelado* resulta ser su mayor legado para la posteridad, ya que “[...] plasma su vida en forma de «testamento literario»” (EFE 2005).

El poemario que nos ocupa fue publicado por la Editorial Planeta en el año 2005 y se erige, a la sazón, como una especie de diario personal de viajes, al estilo del que compuso el nobel Juan Ramón Jiménez en su *Diario de un poeta recién casado* (Jiménez 2011: 95-300). Sucede que, verdaderamente, Gala portó siempre consigo un cuaderno blanco, el cual se conserva hoy por hoy en el seno de la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba, dentro de una vitrina de la exposición permanente llamada “Recuerdos de Antonio Gala”. Este cuaderno fue comprado, precisamente, en Jerusalén durante uno de sus cuantiosos viajes y en él sentía, de tanto en tanto, la necesidad imperiosa de escribir mientras paseaba por la ciudad visitada, a la luz de su fisionomía urbana, y, en consecuencia, se paraba en el sitio más oportuno para poder garabatear algunos versos. Hay, incluso, alguna que otra prueba fotográfica de este hecho (Rubio 2016: 157). Con el paso de los años, otros cuadernos, libretas y hojas sueltas sustituirían al susodicho y cobijarían los manuscritos del futuro poemario.

De esta guisa, paralelamente a su naturaleza, indiscutible, de cancionero, la cual no es momento ahora de desarrollar en este artículo —otra será, en efecto, la ocasión—, el texto que tenemos entre manos puede ser, de igual modo, un cuaderno de bitácora y, por ende, habría de insertarse dentro del rico y amplio género de la literatura de viajes, tan en boga, consintiendo siempre un diálogo entre el ser humano y la urbe que posee las siguientes características:

El hombre aprehende su entorno a través del lenguaje, y la ciudad, a su vez, genera un lenguaje propio y obliga al hombre a hablar con las palabras del café, del bulevar, del mercado, etc. En este sentido, los escritores serían los lectores privilegiados de la ciudad; pues si la ciudad se expresa y habla a todos sus habitantes, a todos los individuos que la observan y la recorren, no todos son capaces de comprenderla, de interpretar su lenguaje [...] (Peñalta Catalán 2014: 19).

Por esta razón, me dispongo a rastrear a través de sus más de trescientas páginas las características definitorias de tal género, siguiendo, esencialmente, la teoría expuesta por Idoia Arbilla (2005) en su celebrado volumen y procediendo con una metodología de carácter deductivo, en tanto en cuanto la aproximación se mueve desde los rasgos generales de la literatura de viajes hasta el caso particular de *El poema de Tobías desangelado*. La hipótesis, en fin, parte de las pretensiones del propio Gala (Infante 1994: 157) y de los atisbos, reformulados, de José Manuel Caballero Bonald:

[...] emulando el peregrinaje de Tobías traza un cuaderno de ruta, glosando en clave lírica sus experiencias de viajero por medio mundo. La geografía física y humana equivale al argumento de su historia personal. Dice Gala que *Tobías desangelado* viene a ser como una crónica de los viajes del protagonista desprovisto ya de la presencia humana tangible, protectora y deseada del ángel, son sus palabras (Caballero Bonald 2011: 31).

Cabe realizar, en este punto, una mínima reflexión. Si, finalmente, con el análisis de este aspecto nos convencemos de dicha asunción, nos hallaremos ante algo casi inaudito en el horizonte literario; ¿y por qué? Porque la poesía no ha sido estudiada ni debida ni suficientemente como posible receptáculo de la llamada literatura de viajes, aunque hemos de recordar la existencia de diferentes descripciones de diferentes ciudades en el Siglo de Oro, por ejemplo, dentro del género de la épica culta (Lara Garrido 1999: 209 y ss.). Esta pudiera servir de antecedente lejano de lo que en adelante llamaré lírica de viajes, y fue perdiendo fuerza y protagonismo progresivamente hasta principios del siglo XIX. Asimismo, hemos de recordar que “Bailly va más allá e identifica unas ciudades con textos en prosa y otras con poemas [...]” (Peñalta Catalán 2014: 19). José María Santos Rovira y Pablo Encinas Arquero, sin embargo, sostienen una opinión bastante más extrema que no ha llegado a calar, puesto que esgrimen que “[...] la literatura de viajes no debe quedar reducida a ser un subgénero o grupo temático, ya sea de la narrativa o de cualquier otro, sino que debe gozar del estatus de ser un género literario propio [...]” (Santos Rovira y Encinas Arquero 2009). A mi parecer, esta postura resulta confusa y poco operativa en la labor filológica, dado que la evolución de la división aristotélica desde la Antigüedad hasta nuestros días ha desembocado en una diferenciación entre narrativa, poesía y teatro de carácter formal —aunque sus límites sean en ocasiones borrosos— (Garrido Gallardo 1994: 165) y, por ende, podemos entender muchos de los subgéneros literarios de forma transversal a causa de su temática. Tal es el caso de la literatura de viajes, pese al descuido de la poesía en su recepción y la

consecuente problemática. Con todo, sí parece antojarse oportuna una nueva etiqueta en el marco de la literatura de viajes: la lírica de viajes, esto es, la poesía que recoge los acontecimientos, los sentimientos y las impresiones de un viajero, pudiendo tratarse tanto de viajes reales como de viajes fantásticos. Esta posible etiqueta no fue contemplada ni siquiera por Arbillaga. La autora, por un lado, consideraba que el conflicto existía con los géneros ensayísticos y con los géneros narrativos (Arbillaga 2005: 95); por otro lado, señalaba que la subdivisión se concretaba, fundamentalmente, en tres modelos: el diario, la memoria y la carta (Arbillaga 2005: 101).

En *El poema de Tobías desangelado* las facetas del poeta de cancionero, de *homo viator* y de viajante en dos puntos gemelos se unen, convergen: la *peregrinatio vitae* física y la *peregrinatio amoris* espiritual que descubriremos en este paseo por la poesía de Antonio Gala con objeto de dilucidar sus paisajes exteriores e interiores. Tras haberse publicado bajo el nombre de *Tobías desangelado* por primera vez en la antología *Poemas de amor*, es decir, en 1997, la disolución de ambos modos de *peregrinatio* cobra un sentido completo o, según Francisco Díaz de Castro, quien reseñara prontamente el libro de forma impresionista, posibilita un viaje no solo exterior, sino también interior:

Ahora, con numerosas variantes y, sobre todo, con una estructura orgánica nueva que aporta mayor profundidad al argumento de este poema de poemas, el autor nos invita a un viaje al interior de nuestra conciencia sentimental a partir de lo que es también un homenaje personal a la realidad vivida del mundo [...] (Díaz de Castro 2005).

## 2. Tras los pasos de los rasgos discursivos: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Retórica de la literatura de viajes en *El poema de Tobías desangelado*

“He viajado mucho. A veces pienso que más de lo que habría querido; a veces pienso que casi todo lo aprendí viajando. No al llegar al punto de destino: al ir hacia él. Creo que el camino significa y enseña más que la posada” (Gala 2000: 276), declaraba Gala en su peculiar autobiografía, *Ahora hablaré de mí*, y luego en la página guía del primer volumen de los *Quaderni Mediterranei* (Gala 2018: 15), editado por los italianos Silvestro Neri y Lorenzo Cittadini. Para ubicarnos en la lectura de *El poema de Tobías desangelado* como libro de viajes, la cual se extrapola en clave de lírica de viajes, las coordenadas tangenciales que delineó Arbillaga (2005: 69-94) serán, como ya he dicho *a priori*, el mapa en el presente asedio, tomando de su trabajo los elementos aquí tasados.

Ocurre que, en la actualidad, el suculento género temático de la literatura de viajes goza de gran popularidad entre los estudiosos hispánicos<sup>1</sup>, auspiciando, por error, que no hay mucho más que prosa en la fértil tierra donde germina. Y —lo adelantaba en la introducción—, si bien es cierto que al pasear hechizados por las hojas del *Diario de un poeta recién casado* nos llevaremos la probable idea de haber buceado en las profundidades de la literatura de viajes, no es menos cierto que la mayor parte del *Diario* está conce-

<sup>1</sup> Otras referencias de interés en la materia de la literatura de viajes que aquí han sido objeto de consulta son Urbain (1993), Salcines de Delás (1995) o Albuquerque García (2011).

bida en prosa. “Prosa poética, o poemas en prosa”, argumentarán algunos —y quizás el componente maravilloso del transitar por el mundo es, *motu proprio*, ya irrevocablemente lírico—, mas prosa, al fin y al cabo; por ello, se asemeja tan original la obra que nos concierne, inminentemente escrita, en su totalidad —hasta en sus agradecimientos—, en verso peregrino. Pese a todo, he de conceder que el *Diario* juanramoniano se posiciona por méritos sobrados como precedente, y hay, aun, un posible descendiente intitulado con un agudo juego de palabras: *Polisgamia*, de Miguel Ángel Arenas Haro. En ese proyecto —todavía inacabado, puesto que ha viajado a más de sesenta países— literaturizaba el autor sus paseos y sus aventuras por Nueva York, Atenas, Venecia, Moscú, Buenos Aires y París (Arenas Haro 2005), ciertamente con impulsos comunes a los de Kavafis (1997: 47) o a los de Gala (2005: 97-98): “Atenas, madre de las ítacas de cada uno, / prometo que no le contaré a nadie lo de nuestro incesto” (Arenas Haro 2005: 30). Otro descendiente plausible es *Cortes de luz*, de Victoria Aranda, quien fuera becaria de la Fundación Antonio Gala durante el curso 2005/2006, perteneciendo, pues, a la cuarta promoción. En este poemario, accésit del Premio Adonáis en 2009, la escritora daba cuenta de su estancia en India y bautizaba buena parte de los poemas con los nombres de sus ciudades, por ejemplo: «Bombay», «Madrás», «Calcuta», «Plaza de los alfareros (Bhaktapur)» (Aranda 2010: 21, 26, 28 y 64). Tal y como subraya Julio Neira, es interesante rescatar la figura de Guillermo Díaz-Plaja —quien, por cierto, ha estudiado el teatro de Gala—, dado que “[...] los libros de viajes son una parte notable de [su obra]” (Neira 2012: 132). Mientras Gala reúne en un solo volumen todos sus viajes, Díaz-Plaja, exponente, sin duda, de la lírica de viajes, los produjo y publicó, por el contrario, en compartimentos estancos: *La soledad caminante. Poemas del Norte de América* (1966), *África por la cintura: notas a un safari fotográfico* (1967), *América vibra en mí* (1969), *Poemas de Oceanía* (1972), *Poemas en el mar de Grecia* (1973), *Poemas y canciones del Brasil* (1974).

En otro derrotero, el *Testamento andaluz* de Antonio Gala, con su *tour* por Andalucía, le sirve a sí mismo de íntimo antecedente para lo disolución de lo exterior en lo interior, dialogando, por ejemplo, con nuestra tradición mística: “Fue a la vera del mar, a medianoche. / Supe que estaba Dios, / y que la arena y tú / y el mar y yo y la luna / éramos Dios. Y lo adoré” (Gala 1998: 16); o dialogando, al visitar Ronda, con Rilke: “Nada está fuera de su sitio aquí. / Luminosa y en alto, / la ciudad nos sosiega” (Gala 1998: 17).

De este modo, es hora de definir ya el *quid* de la cuestión para comprobar, mediante un razonamiento deductivo, si el producto se adapta al molde encomendado para la ocasión y es, en efecto, *El poema de Tobías desangelado* parte de la literatura de viajes en general y paradigma de la lírica de viajes en particular. Según Arbillaga, podemos, en síntesis, delimitar el género así —la primera cursiva es mía para señalar el cuestionamiento expuesto anteriormente—:

[...] es un *género ensayístico* que presenta una predeterminación temática, la cual requiere eminentemente la descripción de un viaje real que es representado mediante el desarrollo de un itinerario topográfico pleno, parcial o implícito. Su *dispositio* se constituye cardinalmente por razón del discurso descriptivo, seguido del narrativo, y

su *elocutio* se manifiesta mediante la preferencia por la primera persona, por la virtud de la *perspicuitas*, por el estilo medio o bien epistolar, y por el uso característico, si no privativo, de ciertas figuras retóricas como el recurso a otras obras y otros procedimientos formales (Arbillaga 2005: 94).

Partiendo desde este punto cardinal, recojo el guante entretejido de pilares retóricos que Arbillaga tiende. Si vamos al comienzo, es claro, sin atisbo de duda, que la *inventio* concuerda desde los albores del texto galiano —se trata de una *peregrinatio vitae* por cuatro continentes, a falta de Oceanía— y, de esa suerte, se anuncia al intrépido lector, quien lee en la contracubierta azulada del libro: “Esta es la historia / de un viaje enamorado” (Gala 2005). ¿Y qué descubre al hurgar, intrigado, en sus entrañas? Dos cosas: la primera, que se trata de un poema de poemas; la segunda, que se nos invita a un viaje sembrado, en realidad, de muchísimos viajes, y es fácil deducirlo solo ojeando los títulos en cursiva, ya que cada poema lleva por título el nombre de una ciudad o similar.

Por otro lado, encontramos en gran medida la misma dicotomía que señalaba Arbillaga (2005: 74-86) en la *dispositio* que vertebra el *Tobías*. A mi juicio, el discurso narrativo se ha reservado especialmente para guiar el hilo argumental del cancionero —otras de las lecturas del libro— que subyace en sus distintas y encandiladoras secuencias. Entretanto, el discurso descriptivo se ha utilizado preminentemente a la hora de describir el maremágnum de lugares que fueron visitados —con ánimo denotativo y connotativo—. Daré velozmente solo un par de muestras del corpus. En un museo de México, por ejemplo, escribía, combinando lo botánico y lo zoológico:

Sobre el nopal y el agua  
volaba el águila devorando al reptil.  
Hay en su nido plumas  
de pájaros azules y rojos.  
Y el águila, ante los hijos del Sol,  
inclinó su cabeza.  
La cabeza del rey será la decorada con penachos  
de plumas de Quetzal,  
donde la luz se instala y se complace,  
y los de otros pájaros desaparecidos (Gala 2005: 75).

Y en Umeå figuraba, pictóricamente, los detalles del arte contemplado: “Recuerdo aquel cuadro / del invierno. Brühel el Viejo / pintó la soledad muy blanca / en la plaza del pueblo. El cielo / casi al alcance de la mano, / el silencio en los gestos, la luz tan yerta y muda, / la tenue serenidad de los objetos...” (Gala 2005: 239).

En cuanto a la *elocutio*, ha de ser, estrofa a estrofa, la primera persona la empleada para la escritura del cancionero, y es, coincidente, esa primera persona la que enfoca la lente del libro de viajes, pues es el viajero el que se alegra o se duele de lo que va conociendo, de cuanto siente palpar incandescente a su alrededor al tiempo que camina. Frecuente es, en consecuencia, el despliegue de los pronombres personales, con cierta

reminiscencia de *La voz a ti debida*, para el amante, que vive en una búsqueda perpetua del contacto con el otro en una ausencia presente: “Y yo, a costas con tu recuerdo entero / que pesa más que todas las bóvedas del mundo” (Gala 2005: 204); “Tú, Olimpo, me veías / pero a ti yo ya no” (Gala 2005: 211); “Yo me veía en ti: secreto como un libro leído; / en tus pequeños triunfos inventados, / que te forzabas a creer tú mismo, / y en tus desfallecimientos momentáneos...” (Gala 2005: 251); “Recuérdalo, ángel: / el Sur y yo solo en ti pervivimos. / Tú eres el responsable de nosotros” (Gala 2005: 262). Huelga añadir que, en todos los fragmentos que hasta esta parcela he traído a colación, se percibe una corriente discursiva lúcida y pragmática y, por ende, se respeta la exigida *perspicuitas*, o sea, la claridad del lenguaje.

De la triada de itinerarios que propone Arbilla, opino que Antonio Gala recurrió, intuitivamente, al denominado itinerario topográfico implícito, a causa de dos circunstancias esenciales que se han atribuido a este. A saber: 1) la plasmación literaria es, subjetivamente, selectiva, desordenada —o mejor, ordenada atendiendo a un criterio disímil al de las banales fechas eliminadas— e incompleta respecto al recorrido real realizado; esto es, en cada ciudad ha seleccionado a placer los rincones o los instantes que, para él, poseen un mayor valor; 2) se percibe que la obra avanza de forma inconexa, en el sentido de que son descritos los lugares principales, y, además, solo en ocasiones excepcionales se da cuenta de los trayectos —y jamás de su duración— que han permitido al protagonista trasladarse de una parte a otra del orbe. El lector acepta, en su pacto silencioso, la elipsis que se experimenta al toparse con quien en esas líneas le relata su divagar en un sitio muy diferente al anterior, a menudo a miles de kilómetros de distancia.

Amén de tal tasación, es de rigor hablar de la representación de la topografía y de la cronografía (Arbilla 2005: 73-74) en el *Tobías*. A pesar de que la topografía, como se ha visto, es harto incisiva y podría ser elevada, incluso, en algunos pasajes a la categoría de topotesia —entendida por Lausberg como la descripción detallada de un lugar idílico o ficticio—, son mínimas, en cambio, las salvedades existentes en el poemario que dilucidan cuestiones temporales concretas, y casi nunca apuntándose el sujeto lírico a sí mismo: “Lo que nació para diez mil generaciones / duró trece años solo. / Ciudades sumergidas bajo estanques pueriles” (Gala 2005: 128); y, cuando el tiempo se acerca peligrosamente a su persona, lo expresa, a posta, de modo ambiguo: “Era el día exacto en el que tú moriste” (Gala 2005: 326), procurando reiteradamente borrar su rastro y aligerar, en cierta forma, el equipaje de su lírica de viajes en sacrificio del factor artístico y en aras, quizá, de una suerte de ucronía.

### **3. Las huellas del viaje. Algunos contenidos temáticos frecuentes en el género**

#### **3.1. Los vehículos y el hospedaje**

Hay, no obstante, rociados otros elementos, en forma de contenidos temáticos, que son dignos de atención, los cuales suelen tener cabida en la tradición del generoso género y los cuales resulta preciso señalar. Partamos, para ello, del desenlace de *La vuelta al mundo en ochenta días*:

Así, pues, Phileas Fogg había ganado su apuesta. Había cumplido en ochenta días aquel viaje alrededor del mundo. Para ello había empleado todos los medios de transporte: paquebotes, trenes, vehículos, yates, buques de carga, trineos, elefantes (Verne 2010: 300).

Desde una óptica crítica, “acerca del transporte, han dicho Machado y Pageaux que proporciona el primer factor de conocimiento de un espacio extraño por parte del viajante, pues desde luego no es lo mismo ir a pie que en coche o viajar en avión” (Arbillaga 2005: 70). Justo en un aeroplano empieza esta historia con la serie poemática intitulada “Vuelo a Nueva York”<sup>2</sup>: “Volaba sobre el mar. / Se detenía encima de la luz. / Olía a nube. Coloreaba el horizonte. / Ponía en flor las áridas montañas... / Y no eras tú, era el aire” (Gala 2005: 15). Sin embargo, no es esa travesía por aguas nubosas singular; también disfrutamos de otras tantas como “Vuelo a Finlandia” (Gala 2005: 63-64) o “Vuelo a Thailandia” (Gala 2005: 324-325), y es curioso en grado sumo el trasunto, porque se ha comentado con vehemencia que el avión, acaso, va demasiado rápido y elimina el aura poética del viaje, pero “no es que todo, desde arriba, / parezca pasajero: el que pasa soy yo” (Gala 2005: 268), dice el poeta en su paseo por el cielo. Con piezas de esa talla, nos convenceremos de que no ha de despreciarse a la ligera el viaje en avión, dado que nace, incluso, bella poesía en medio del hastío de los aeropuertos: “Miami. Aeropuerto” (Gala 2005: 151), “Aeropuerto de Ezeiza. Buenos Aires” (Gala 2005: 157) o “Amanecer en el aeropuerto de Ezeiza. Argentina” (Gala 2005: 262-263). Con todo, el propio Antonio Gala reflexionaba en torno a este medio de transporte y argüía:

Ya se vuela, de un punto a otro de la Tierra, en aviones supersónicos, cuyo aparente propósito es despegar hoy y aterrizar ayer, y corren trenes a 250 kilómetros por hora. Yo no llamo viajar a semejante urgencia; yo lo llamo llegar. Para mí viajar es desplazarse, ya que no a pie, a un ritmo que te permita digerir y contemplar la ruta, no ignorarla (Gala 2000: 276).

Hay noticia de que circulan por sus versos más vehículos<sup>3</sup>. Es el caso de “El chófer del taxi”, que nos presenta un extraño retrato de un conductor autóctono: “Con tu rostro lampiño / me mirabas por el retrovisor, / y era tu raza sonriente / de pobladas pestañas curvas, / de dentadura blanca, / de altos pómulos / y gruesos labios infantiles: / era tu raza la que me miraba” (Gala 2005: 72-73); “Tu raza, tan ofendida y tan menuda / conducía aquel taxi” (Gala 2005: 73). Este poema, en buena medida, guarda tal vez

---

2 A pesar de que *El poema de Tobías desangelado* se inaugura con una serie de veinte composiciones, pertenecientes al bloque “Ministerio del aire”, sitas todas en la ciudad de Nueva York, no fue Antonio Gala recogido, por desgracia, en la amplísima *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* debida al profesor Julio Neira. La relación entre Gala, Nueva York y su historia poética merece otro artículo aparte en el que, actualmente, trabajo.

3 Para una confesión más íntima y pormenorizada sobre los transportes que Antonio Gala ha probado a lo largo de su impresionante vida, acúdase a Gala (2000: 11-32) y a Gala (2000: 280-286) para leer el capítulo “El automóvil y yo” y parte del capítulo “Los viajes y yo”, respectivamente.

el recuerdo del poema “Y el chofer volvía la cara”, de José Moreno Villa, en tanto en cuanto en ambos textos se esboza a un conductor de rasgos indígenas que se gira para mirar a los ocupantes del asiento trasero. Inserto en su libro *Jacinta la pelirroja*, decía: “En aquel taxis, aquella noche, / y en aquel parque, llorando como de verdad, tu naricilla fría y mi barba rapada... / —¿recuerdas?— el chofer, curioso y rabioso, / volvía la cara de apache” (Moreno Villa 2000: 82).

En otro orden de comparaciones, si Juan Ramón Jiménez se jactaba en ciertos testimonios de haber escrito ilusionado bajo la influencia de los ritmos del tren algún lindo poemita —este en concreto no se viste de prosa— para Zenobia: “Mientras trabajo, en el anillo de oro / puro me abrazas en la sangre / de mi dedo, que luego sigue, en gozo, / contigo, por toda mi carne” (Jiménez 2011: 104), Gala hacía, melancólico, lo propio —sumando medio de transporte a la envidiable lista— en “Viaje en tren de Córdoba a Madrid”: “El habitual paisaje / desfila ante mis ojos. Sin embargo, / tú no estás a mi lado” (Gala 2005: 296).

He descubierto, asimismo, en el texto el uso y disfrute de las embarcaciones. En primera instancia, una inusual, fantástica, pequeña en el poema titulado “Isla Zaona”: “Murmuran las grandes velas del catamarán / bajo la mansedumbre de la siesta, / hasta que el viento las hincha y fertiliza. / Ya solos en el mar / [...] canta una voz su complacida queja [...]” (Gala 2005: 82). En instancias intermedias, se adivina la silueta de un barco en varios poemas, aunque no me atrevo a asegurarlo con absoluta rotundidad, puesto que pudieran acusar en la obra un ápice de metáfora, en “Isla Guadalupe”: “El barco que nos llevaba juntos / naufragó mientras nos divertía / un simulacro de emergencia... / Fue una noche feliz la última noche” (Gala 2005: 99); o un cariz legendario, incluso, en “San Martín”: “Murmuremos aún unas palabras... En esta isla / los marineros seguirán comiendo y navegando; / largarán las velas / al viento que se aíra en tempestades; / comprarán los curiosos / al mediodía inútiles recuerdos [...]” (Gala 2005: 100-101). Con todo, yendo más allá del texto lírico y acudiendo al autobiográfico, pronto se aclara la duda relativa, al menos, a la embarcación del poema “Isla Guadalupe”: “Un verano hice un viaje por mar más largo. Acepté la invitación de Miguel de la Quadra, y le acompañé, con sus muchachos de la ruta Quetzal, hasta la isla Guadalupe” (Gala 2000: 285).

Se cataloga, igualmente, en *El poema de Tobías desangelado* el hospedaje (Arbillaga 2005: 71) del poeta en numerosos lances y, por ende, sus paisajes interiores más íntimos. La Baltasara<sup>4</sup>, su finca paradisíaca de Alhaurín el Grande, provincia de Málaga, es siempre un regreso, sí, pero, al mismo tiempo, es un viaje desde la capital española por lo normal o desde otra localización, siendo en consecuencia el eje axial de los domicilios privados: “Ya han dejado caer sus chorros malvas / las glicinas en torno al cenador / en el que nos aislábamos” (Gala 2005: 293). No obstante, existen otros domicilios privados, verbigracia en Japón (Gala 2005: 86-87). En cuanto a los establecimientos públicos, aparecen, humildes, los albergues: “Ríe la gente, y la cuajada lluvia / golpea

4 En la antología de poemas malagueños bautizada como *Desde el Sur te lo digo* reuní todos los poemas de Antonio Gala relacionados con Málaga, dedicando un apartado únicamente a los poemas de La Baltasara y reflexionando sobre la significancia de este lugar (Gala 2019).

con sus recuerdos / el techo, solo el techo, / color miel y alborozado, / de nuestro albergue...” (Gala 2005: 103); y no pocas estancias de diversos hoteles de pesadilla, “Hotel Shangai” (Gala 2005: 130), o de ensueño, “Samarkanda<sup>5</sup>. Uzbekistán”:

Sudábamos en la habitación 922,  
ante una ciudad latente y arbolada  
que era un cuerpo tendido.  
Desde la 917 se veían pájaros y cúpulas  
como senos de todos los azules.  
Te besé entre los cementerios  
y en el hombro derecho tenías un antojo  
del color de las fresas (Gala 2005: 256).

### 3.2. *Mirabilia* del viaje. Mitologías, leyendas y monumentos

Asimismo, el poeta peripatético ha observado y escuchado el relato de mitologías, de leyendas antiguas y, en definitiva, de la *mirabilia* por culturas ajenas a la suya: reafirmación de que somos lo que somos frente a los demás, de que necesitamos a los otros. Particularmente atractivo para ser estudiado a fondo en otro momento se antoja el tema de las religiones en el texto, las cuales se dilucidan y explican brillantemente, porque serían una innovación increíble en la mencionada lectura como cancionero y en sus notas místicas, al otorgar espacio en él a religiones y creencias, en general, desemejantes a la cristiana, a la occidental —propiciando las confluencias y las injerencias—. Sea el culto a las momias que deja una nueva e inverosímil prosopografía y trae el recuerdo del antiguo Egipto: “Los grandes ojos. La nariz pequeña... / Falta tu brazo izquierdo [...]” (Gala 2005: 71), “Las piernas, en un giro improbable, / desechadas como desecha el ángel / los pies que le entorpecen caminar” (Gala 2005: 71); sean los exóticos dioses indígenas de los nativos de América del Sur: “Ehécatl, dios del viento. / El Viento enmascarado / igual que el dios del vino, / inalcanzable, torcido irreplicable, / con la serpe emplumada / sobre los hombros, que el viento / de fuera agita y riza...” (Gala 2005: 76); sea el eco panteísta del lejano oriente y la fascinación que suscitan sus criaturas ancestrales: “Eres mi Rey Mono, invencible aliado, / mi isla con el Templo del Dragón, / dentro de mi lago artificial, / y mi dragón más blanco / que, por algún error desconocido, / no puede apenas caminar. / Eres mi Templo del Incienso de Buda, / tan bello en lo alto solamente, / desde la Puerta que Aleja las Nubes...” (Gala 2005: 122); sea el desbordamiento del islam, de lo arábigo, que Gala tanto ha amado en su vasta *opera*<sup>6</sup>: “Y en la mezquita de Chej Mejdin, / entre neones que rasgan los grandes capiteles / de hoja de acanto, prosternado, / adoro al mismo dios de amor que tú adoraste, / y no lo adoro solo” (Gala 2005: 139); o sean los fulgores —luces y sombras— de la Hélade:

5 Anecdóticamente, posee Gala una obra dramaturgica cuasi homónima: *Samarkanda*. Para un análisis detallado de esta puede consultarse Romera Castillo (1986).

6 Existe, por cierto, incluso una extensa tesis doctoral —que flaquea, por desgracia, en la falta del análisis del corpus poético en relación con el componente arábigo— al respecto: *Aspectos arábigo-andaluces en la producción literaria de Antonio Gala* (Badri Guezza 2016).

“Aquí maldijo Clitemnestra / el olor de su sangre. / Aquí Orestes gritó. Aquí / besó en la boca a Píladés. / Lo que vino después fue somnolencia” (Gala 2005: 175). Y lo alucinante, después de este repaso, es lo que llena de sentido y de trascendencia tanta opulencia por y hacia las deidades para Antonio Gala: “Y de repente, bajo nuestra mirada, / una gata y sus siete gatitos, apiñados, / justificaron esta catedral / donde viven y se aman” (Gala 2005: 72).

El escritor andariego ha ido cosechando, de otra parte, para su poesía de viajes también los monumentos con que fue topando en su camino, en su *peregrinatio vitae* emanada de una *peregrinatio amoris*, la cotidianeidad de la región que lo impregnaba y hasta la fisionomía de la urbe que lo alojaba<sup>7</sup>. Ciertamente, la nómina es inmensa, así es que solo mencionaré ahora algunos versos del ejemplo que pienso que está más logrado y mejor materializado, el cual brota encadenando sus eslabones en Viena y traza una panorámica perfecta de la ciudad, recogiendo las plantas de sus jardines, sus edificios más emblemáticos, sus calles más famosas e, incluso, su cultura dorada: “Tú solo eres mi vals, mis tulipanes, / mi taraje palo de rosa, mi Palas Atenea, / mi Teatro y mi Ayuntamiento, / mi inocente Avenida del Anillo / y mi Prater ruidoso y sus castaños / y mi Ópera con toda su armonía. / Tú eres mi atardecer y mi alameda, / mi sed y mi agua fresca, / mi música de Mozart...” (Gala 2005: 201).

### 3.3. Otros aspectos restantes: el compañero de viaje, las llegadas y las despedidas

Finalmente, recogía Arbillaga tres aspectos más (Arbillaga 2005: 71-72) que resultan de provecho para el presente asedio:

1) La figura del compañero de viaje, la cual encarna en este poemario el ángel, esa presencia inmutable o esa ausencia sempiterna, en sus tres facetas: el arcángel San Rafael bíblico, el amor y el propio amado. No está de más comentar que verdaderos compañeros de viaje como el secretario Luis Cárdenas o amigos suyos han sido difuminados en la niebla lírica mientras que en *Ahora hablaré de mí*, su autobiografía, sí que aparecen.

2) La llegada al país que le da la bienvenida, a veces de forma anticipada: “Antes de haber llegado, sobre el Empire State / oponiéndote al aire. / Y el aire te llevaba” (Gala 2005: 12); a veces *in situ*, por ejemplo, en la cuna presuntamente natal del amado, camuflada en “Un pueblo visitado”: “Aquí naciste tú, áptero todavía. / Te embelleciste bajo estas palmeras, / oíste acaso estos pájaros / y te bañaste en esta luz los ojos” (Gala 2005: 247).

3) Y, por último, algo más acostumbrada, la salida del país —era Rilke quien sostenía que los seres humanos vivimos en constante despedida—, así “Caracas. Despedida”: “Todo quedará igual / que cuando lo encontré. / Igual, pero sin mí: / como tu vida” (Gala 2005: 154), incidiendo nuevamente en el vínculo entre el sujeto y el entorno a través del amor.

---

<sup>7</sup> Destaca, en el trasunto de las relaciones entre los literatos y las ciudades, el libro *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)* (2002), de Álvaro Salvador Jofre (Casa de las Américas, La Habana). En lo relativo a Gala, sería interesante comparar su acercamiento a las capitales hispanoamericanas con el de los autores recogidos por Salvador.

Por si queda, llegados al delta de este trabajo, atisbo alguno de duda sobre la naturaleza del poliédrico *Tobías* como ejemplar de la lírica de viajes, valga una última perla artística, confesional, del capítulo “Los viajes y yo” (Gala 2000: 276-287), rescatada de *Ahora hablaré de mí*, en tanto que gozaba Gala del paisaje desde la ventanilla de un tren en marcha:

[...] a lo lejos, en las casitas solas, imagino lo que sucede en ellas, retorno los ojos al libro no leído, tengo todo el tiempo entre las manos, lo acaricio, lo disfruto; no estoy ya en el trabajo de ayer, tampoco todavía en el de mañana... Amo viajar con el regalo de ese tiempo con el que no se cuenta, ese tiempo de más, esa imaginaria abundancia en la que brota con tanta naturalidad el poema. No es extraño que jamás se termine mi libro *Tobías desangelado*, que al fin es un libro de viajes... (Gala 2000: 280).

#### 4. Conclusiones después del viaje

Se ha delineado en este artículo uno de los perfiles de *El poema de Tobías desangelado*, la lectura en clave de lírica de viajes —una *peregrinatio vitae*—, la cual podría identificarse con la historia del asedio de una ciudad (Borges 1974: 1128) —o, reinventada y revertida, del héroe asediado, a menudo, por una turba inmensa de ciudades—. De tal suerte, antes de la partida se ha revisado el equipaje preparado, y en él se han hallado las columnas retóricas exigidas para hablar, con propiedad, de una obra perteneciente a la literatura de viajes e, igualmente, se ha hallado la constatación inexcusable de la topografía, que superaba con creces a la cronografía, dado que esta se borró, a posta y con disimulo, del lírico cuaderno de viajes. Tras regresar de la aventura, se ha pasado revista a la bolsa con los recuerdos provenientes del periplo por el orbe de Antonio Gala: los vehículos utilizados, los hospedajes, el contacto con otras tantas culturas, sus religiones, sus monumentos, el compañero de peripecias, etcétera, regalando a los lectores, al final, una experiencia tan asombrosa como inolvidable para los sentidos. Con todo, se ha presentado deductivamente un caso ejemplar de la lírica de viajes, *rara avis*, y se ha empezado a compensar la dejadez crítica frente a lírica del autor con objeto de ponerla en valor: “En la actualidad, la práctica poética de Antonio Gala sigue siendo una tarea pendiente en el seno de los estudios literarios” (Cobo Guijarro y Padilla Mangas 2019: 394).

Ojalá haya alcanzado este breve asedio, a la postre, después de este agradable paseo por todos los paisajes de Gala, apoyar y demostrar la hipótesis inicial, obteniendo una muestra paradigmática, pionera y completa de la lírica de viajes, una nueva etiqueta aquí propuesta tras denunciar la problemática existente al respecto. Es esta, sin duda, una obra valiosa de vida y arte, la cual ha sido encomendada a los lectores con muchos esfuerzos vitales y poéticos del autor, en tanto en cuanto su escritura se desarrolló a lo largo de casi cuarenta años de amor y de viajes. Ya lo decía Julio Verne: “Verdaderamente, ¿no daría cualquiera por menos la vuelta al mundo?” (Verne 2010: 300).

#### BIBLIOGRAFÍA

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (coord.) (2011): *Relatos y literatura de viajes en el ámbito hispánico: poética e historia* [<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/>]

- index.php/revistadeliteratura/issue/view/23; 05/06/2018]. Número monográfico de *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, núm. 145.
- ARANDA, Verónica (2010): *Cortes de luz*. Madrid: Ediciones Rialp.
- ARBILLAGA, Idoia (2005): *Estética y teoría del libro de viaje: El "viaje a Italia" en España*, anejo LV de *Analecta Malacitana*. Málaga: Universidad de Málaga.
- ARENAS HARO, Miguel Ángel (2005): *Polisgamia, Certamen de Jóvenes Artistas de Castilla-La Mancha 2005*. Albacete: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Consejería de Relaciones Institucionales, 29-34.
- BADRI GUEZZA, Naïma (2016): *Aspectos arábigo-andaluces en la producción literaria de Antonio Gala* [<http://eprints.ucm.es/39728/>; 05/06/2018], tesis doctoral dirigida por Francisca Rubio Gámez. Universidad Complutense de Madrid.
- BORGES, Jorge Luis (1974): *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2011): "La expresión poética de Antonio Gala", Ana Padilla Mangas (coord.), *Antonio Gala y el arte de la palabra*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 25-32.
- COBO GUIJARRO, Clara; PADILLA MANGAS, Ana (2019): "El legado literario de Antonio Gala: estado de la cuestión" [<http://www.creneida.com/revista/creneida-7-2019/el-legado-literario-de-antonio-gala-estado-de-la-cuestión-clara-cobo-y-ana-padilla/>; 15/06/2020]. *Creneida*, núm. 7, 372-407.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2005): "*El poema de Tobías desangelado*. Antonio Gala" [<http://www.elcultural.com/revista/letras/El-poema-de-Tobias-desangelado/15997; 22/05/2020>]. *El Cultural*.
- EFE (2005): "Antonio Gala presenta *El poema de Tobías desangelado*, su «testamento literario»" [[https://elpais.com/cultural/2005/11/14/actualidad/1131922801\\_850215.html; 22/05/2019](https://elpais.com/cultural/2005/11/14/actualidad/1131922801_850215.html; 22/05/2019)]. *El País*.
- GALA, Antonio (1997): *Poemas de amor*, prólogo y edición de Pere Gimferrer. Barcelona: Editorial Planeta.
- (1998): *Testamento andaluz*. Córdoba: CajaSur. Obra Social y Cultural.
- (2000): *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Editorial Planeta.
- (2005): *El poema de Tobías desangelado*. Barcelona: Editorial Planeta.
- (2018): "Palabras previas para los ángeles peregrinos", Silvestro Neri y Lorenzo Cittadini (eds.), *Quaderni Mediterranei. Poeti traduttori in viaggio*. Volume I. Ponte di Piave: La Piave Editore, 15-16.
- (2019): *Desde el Sur te lo digo*, edición de Pedro J. Plaza González. Málaga: "Arroyo de la Manía", núms. 10-11, Rafael Inglada Ediciones.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1994): "Géneros literarios", Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: "Lingüística y Filología", Taurus Universitaria, 165-189.
- INFANTE, José (1994): *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa Calpe.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2011 [1998]): *Diario de un poeta recién casado (1916)*, edición de Michael P. Predmore. Madrid: "Letras Hispánicas", Ediciones Cátedra.
- KAVAFIS, Konstantino (1997 [1976]): *Poesías completas*, traducción y notas de José María Álvarez. Madrid: Ediciones Hiperión.

- LARA GARRIDO, José (1999): *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, anejo XXIII de *Analecta Malacitana*. Málaga: Universidad de Málaga.
- MORENO VILLA, José (2000): *Jacinta la pelirroja*, edición de Rafael Ballesteros y Julio Neira. Madrid: “Clásicos Castalia”, Editorial Castalia.
- NEIRA, Julio (2012): *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2014): *La proyección estético-literaria de un modelo urbano: la ciudad de Venecia* [<http://eprints.ucm.es/29980/1/T36031.pdf>; 26/05/2018], tesis doctoral dirigida por Eugenia Popeanga Chelaru. Universidad Complutense de Madrid.
- ROMERA CASTILLO, José (1986): “*Samarkanda*, de Antonio Gala” [[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih\\_ix.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_ix.htm); 05/06/2018], Sebastian Neumeister (dir.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 363-371.
- RUBIO, Fanny (2016): “La voz que acuna los pliegues del canto”, Isabel Martínez Moreno (ed.), *Antonio Gala. Eterno y de cristal*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 150-157.
- SALCINES DE DELÁS, Diana (1995): *La literatura de viajes: Una encrucijada de textos* [<http://eprints.ucm.es/3666/>; 05/06/2018], tesis doctoral dirigida por Eugenia Popeanga Chelaru. Universidad Complutense de Madrid.
- SANTOS ROVIRA, José María; ENCINAS ARQUERO, Pablo (2009): “Breve aproximación al concepto de literatura de viajes como género literario” [<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/43357>; 15/06/2020]. *Tonos Digital*, núm. 17.
- URBAIN, Jean-Didier (1993): *El idiota que viaja: Relatos de turistas*, traducción de Soledad Guilarte Gutiérrez. Madrid: Endymion.
- VERNE, Julio (2010 [1984]): *La vuelta al mundo en ochenta días*. Madrid: Akal.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Pedro J. Plaza González es investigador FPU de la Universidad de Málaga y colabora, en la actualidad, en publicaciones como *Quaderni Mediterranei*, *Clarín* o *Zenda*. Forma parte, además, del equipo multidisciplinar de Cornucopia y El Toro Celeste y ha comenzado los primeros pasos de su tesis doctoral en torno a la obra poética de Gala, la cual ha venido a titularse *Tradición y modernidad en la poesía de Antonio Gala: Exégesis y relección desde su obra total*. Ha traducido al español *Cantos suspendidos entre la tierra y el cielo* (Editorial Independiente, 2017), del poeta italiano Silvestro Neri, y ha quedado a su cuidado la edición de *Desde el Sur te lo digo* (Rafael Inglada Ediciones, 2019), antología que recoge los poemas malagueños de Gala. Es miembro del grupo «Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones» (HUM233), proyecto en el que se inscribe el presente trabajo.

Fecha de recepción: 30/04/2020

Fecha de aceptación: 14/07/2020

## EL PAISAJE URBANO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: LAS NOVELAS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

(Urban landscape in Spanish contemporary narrative:  
Antonio Muñoz Molina's novels)

Irene Sánchez Sempere\*

Universidad de Murcia

**Resumen:** Arte y literatura —en particular la novela— encuentran en el paisaje urbano uno de sus referentes principales y, desde múltiples perspectivas, abordan frecuentemente temas que le son consustanciales: la problemática relación entre individuo y sociedad, la soledad y el anonimato entre la multitud, la libertad y el cosmopolitismo, la esperanza del inmigrante, el hacinamiento y el crimen, etc. En las últimas décadas se repite, además, la ficcionalización del espacio interior del autor o los personajes en la configuración de ese paisaje. Partiendo de los vínculos históricos entre ciudad y literatura, el presente trabajo resume la evolución del tratamiento literario de lo urbano para llegar a la novela española de las últimas décadas, en cuyo contexto elegimos el caso paradigmático de Antonio Muñoz Molina para ilustrar, analizando múltiples ejemplos de su obra, aquel diálogo ficcionalizado entre el entorno urbano y la subjetividad del narrador, siempre iluminada por la memoria y la imaginación.

**Palabras clave:** Paisaje urbano; Antonio Muñoz Molina; Ciudad; Literatura post-moderna; Espacio interior; Memoria.

**Abstract:** Abstract: Art and literature –particularly, the novel– find one of their principal models in urban landscape and, from multiple perspectives, they frequently tackle some of its inherent themes: the problematic relationship between the individual and society, loneliness and anonymity among the crowd, freedom and cosmopolitanism, the aspirations of the immigrant, overcrowding and crime, etc. Over the last decades, there have

---

\* **Dirección para correspondencia:** Irene Sánchez Sempere. Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia ([irene.sanchez11@um.es](mailto:irene.sanchez11@um.es))

been many examples of the fictionalization of the author's or the character's inner space in the configuration of that landscape. Starting with the historical connections between city and literature, the essay summarizes the evolution of the literary treatment of the urban subject up to the Spanish novel of the last decades, in which context we choose the paradigmatic case of Antonio Muñoz Molina to illustrate, with the analysis of multiple examples from his novels, that fictionalized dialogue between urban landscape and the subjectivity of the narrator, always illuminated by memory and imagination.

**Keywords:** Urban landscape; Antonio Muñoz Molina; City; Postmodern literature; Inner space; Memory.

La ciudad como el mayor invento del ser humano: esa es la premisa sobre la que Edward Glaeser construye su teoría sobre el espacio urbano y la evolución histórica de la especie humana. En *El triunfo de las ciudades*, el profesor de economía de la Universidad de Harvard hace una apología de la metrópoli como motor histórico de innovación social y tecnológica de las sociedades. En las primeras urbes mesopotámicas aparecieron grandes inventos de la humanidad como la rueda, el cálculo o las primeras formas de escritura. Atenas es conocida por ser la cuna de los sistemas democráticos. En la hermosa ciudad de Florencia nació el Renacimiento y, desde allí, se extendió al resto de Europa, del mismo modo que, cuatro siglos después, la Revolución Industrial se expandiría desde ciudades inglesas como Birmingham (2011: 13). Desde sus inicios, la ciudad se constituye como el centro neurálgico del comercio, la economía y la política, y es el lugar de encuentro privilegiado entre las distintas razas, culturas y clases sociales. De tal encuentro se deriva un intercambio de materia e ideas que se traduce en un sustancial beneficio para todos. Y en la urbe moderna, la densidad de relaciones creciente ha favorecido la cooperación y la competición, creando un flujo constante de actividad y creatividad humanas. Zygmunt Bauman afirma que la principal característica de los pobladores de la metrópoli consiste en la capacidad de vivir con extraños (1999:102-106), y, en ese sentido, la invención urbana constituye la manifestación más evidente de nuestra naturaleza social: nuestro progreso como especie va ligado a nuestro asentamiento en comunidades, cada vez de mayor densidad y heterogeneidad. Es indudable que esta convivencia ha sido y continúa siendo harto problemática (en vista de la delincuencia, la contaminación, el hacinamiento, la pobreza, etc.), pero si la ciudad como constructo humano es uno de nuestros mayores hallazgos históricos es porque, además de lo ya dicho, también es capaz de aportar sus propias soluciones a estos conflictos. Tanto es así que este modelo de convivencia social en grandes núcleos urbanos ha ido desplazando el tradicional de pequeñas comunidades rurales, sobre todo desde que comenzara su desarrollo imparable a finales del siglo XIX.

El arte, receptáculo simbólico de las condiciones históricas y culturales de cada tiempo, ha convertido la ciudad en uno de sus referentes privilegiados y, con ella, una serie de temas que le son inherentes: la soledad entre la multitud, la urgencia y la fragmentariedad, la pérdida de identidad, el viaje por la ciudad, la apertura de nuevos espacios de libertad, la mendicidad, el crimen y la prostitución, la ampliación de los

horizontes vitales de los inmigrantes, la problemática relación entre el individuo y la sociedad, el cosmopolitismo, el anonimato, el consumismo, etc.

Desde el Manet de *La música en las Tullerías*, que reúne virtudes defendidas por su amigo Baudelaire —presente en el cuadro— en su ensayo *El pintor de la vida moderna*, hasta las últimas obras sobre Madrid de Antonio López, podrían multiplicarse los ejemplos del reflejo de la ciudad y la vida de sus habitantes desde innumerables perspectivas. El americano Edward Hopper representaría sugestivamente lo que Marc Augé denominó los *no-lugares*: “un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (2000: 44) porque está vacío y no podemos leer en él identidades ni relaciones ni historia. Gasolineras, trenes, interiores de oficinas, de moteles o de cafés —espacios de la nueva realidad americana— aparecen fantasmagóricamente iluminados por una luz irreal, deshabitados o tan solo ocupados por figuras de un estatismo inquietante y cuya mirada está fija en un punto indefinido, con frecuencia al otro lado de una ventana abierta, como ensimismada en algo que a los espectadores se nos escapa.

Por su parte, el séptimo arte también ha puesto la mirada en lo urbano repetidamente y lo ha convertido no solo en el ambiente o el marco predilecto de la ficción cinematográfica, sino en el emblema de la condición psicosocial del hombre moderno. Baste con nombrar algunos ejemplos de lo que podría ser una nómina ilimitada: *Metrópolis* de Fritz Lang, *Rocco y sus hermanos* de Visconti, *Manhattan* de Woody Allen, *Roma* de Fellini, *Código desconocido* de Haneke, *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders, *La promesa* de los hermanos Dardenne, *Gomorra* de Matteo Garrone, *La gran belleza* de Sorrentino, etc.

Pero sin duda este gran invento de la humanidad que es la vida urbana se asocia necesariamente a otra de nuestras grandes creaciones: la literatura. Podríamos explicar su origen, las narraciones orales, como un intento de contar lo que sucede ante nuestros ojos y de explicárnoslo. Vargas Llosa (2018) insiste en que esta competencia narradora es universal, pues ha existido entre las culturas más variopintas sin excepción en el espacio o en el tiempo, y es además “la más antigua de las tradiciones de la humanidad” y a la que acaso debamos en gran medida el progreso humano. Pues bien, si la principal característica de la vida urbana era, según Bauman, la convivencia (es decir, vivir *en común*), esa *comunidad* iría evolucionando a la par que nuestra facultad comunicativa, la oralidad (que deviene en literatura) a la que Vargas Llosa hace referencia. La etimología de *comunicación*, palabra derivada de *común*, resulta muy reveladora de esta convergencia de significados. Y no es de extrañar que la importancia creciente de la urbe moderna grave sobre la literatura. El geógrafo Bertrand Lévy afirmaba que los grandes literatos siempre tuvieron necesidad de la ciudad para situar la acción y entregarnos “un informe explicativo esencial sobre la ciudad” (2006: 472). Y el antropólogo Marc Augé, estudioso de la relación entre identidad individual y espacio social escribe:

La ciudad no tendría esa fuerza poética, esta capacidad de personificar o simbolizar el encuentro si no fuera, en su principio, el lugar para relacionarse, el lugar de lo social donde se conjugaran, y eventualmente se enfrentan, las historias, las clases sociales y los individuos (1998: 213).

En definitiva, el vínculo entre el elemento urbano y el narrativo está fuertemente arraigado en la historia de la cultura occidental, en primer lugar porque los dos han actuado como auténticos impulsores del progreso, y en segundo lugar, porque la narración se ha volcado desde muy pronto en el retrato de los escenarios urbanos y las relaciones que se gestan en su interior. Dentro de ella, es de notar cómo el protagonismo de los espacios urbanos está en estrecha correspondencia con el auge del género novelesco (y también el periodístico, como luego veremos). Sobre este asunto, Volker Klotz publicó en 1969 una obra fundamental, titulada *La ciudad narrada*. Analizó tres novelas de distintas épocas históricas con ciertos rasgos comunes con el fin de comprobar la afinidad entre el género novelesco y el ámbito espacial de la ciudad. En efecto, la novela, a la que Cervantes dotó de polimorfismo, extensión, perspectivismo, ironía y heterogeneidad de materiales, se presta adecuadamente a la cadencia variable y frenética del paisaje urbano. Por tanto, novela, ciudad y Modernidad serán los tres ejes sobre los que se articule la literatura desde finales del siglo XIX hasta el presente.

Podríamos enumerar una larga lista de nombres de escritores asociados a ciudades emblemáticas. En su libro *Las ciudades y los escritores* (2013), Fernando Savater aúna sus dos grandes pasiones (la literatura y el viaje) para hacer un recorrido a través de la literatura universal, en el que se relaciona a una serie de autores con los lugares que les sirvieron de inspiración: Londres y Virginia Woolf, Madrid y Cervantes, Lope o Quevedo, Praga y Kafka, Florencia y Dante, París y Albert Camus, Buenos Aires y Borges, Lisboa y Pessoa, etc. Como bien dice en el prefacio a su obra, en el lector siempre habita una emoción algo pueril e incluso idólatra al descubrir los lugares en que los autores admirados crecieron, experimentaron, imaginaron, se inspiraron y concibieron sus creaciones. Estos lugares nos acercan más a ellos, nos ayudan a comprenderlos mejor e incluso tienen el efecto de restituir parcialmente su existencia física. Visitarlos es, como dice Savater, una forma de reconocer que “tanto ayer, como hoy y sin duda mañana, la literatura es una tradición cuyas raíces se hunden en la historia y en la geografía” (2013: 14).

Ahora bien, el tratamiento artístico del elemento urbano en la obra de estos y muchos otros escritores no mencionados es muy dispar y, sin duda, ha evidenciado una gran evolución desde la descripción de Atenas que encontramos en las comedias satíricas de Aristófanes. En líneas generales, podemos afirmar que es en el siglo XX cuando la ciudad deja de ser “un mero marco que propicia el desarrollo de la intriga y de los personajes”, característico de la novela decimonónica, y adquiere personalidad y voz propia, “se convierte en un personaje autónomo que interactúa con los demás personajes, cambiando a veces su destino” (Popeanga 2014: 8). Y, probablemente, el cambio más radical se experimenta alrededor de los años setenta y ochenta del pasado siglo, una etapa histórica que muchos asocian con el inicio de la postmodernidad y que, en nuestra opinión, llega hasta nuestros días. La idea de que el XIX fue el siglo de los imperios, el XX el de los Estados-nación y el XXI será el de las ciudades, se ha ido popularizando desde que la formulara, en el año 2000, Wellington E. Webb, presidente de la Confederación de alcaldes de EEUU (Pardo Torregrosa 2017). Popeanga, que ha estudiado con profundidad esta evolución, sostiene que el arte moderno refleja la

ciudad “por medio de escrituras espacio-temporales coherentes en las que el paseante o el transeúnte encuentra una secuenciación lógica de los elementos que construyen su imagen mental del paisaje urbano” (2009: 8). Pensemos en el Madrid descrito por Galdós y Pío Baroja, o en muchos otros escritores anteriores a la Guerra Civil: su objetivo es reflejar la ciudad y, sobre todo, el modo de vida de sus habitantes con más o menos objetividad. Por tanto, podemos decir que la literatura española de la modernidad se articula sobre la base del binomio ciudad empírica y sociedad, que remite a la historia. En cambio, en la postmodernidad la ciudad pierde su carácter racional y su simbología tradicional, lo cual desorienta al paseante, que empieza a verla desde fuera, como si de un viajero se tratara, con “la mirada del otro” (2009: 8). La ciudad pasa a ser un espectáculo cambiante de gran heterogeneidad. Frente a Galdós, Baroja o Gómez de la Serna, el tratamiento de la ciudad en autores que escriben en las últimas décadas del siglo XX, como Antonio Muñoz Molina, es radicalmente diferente. Explicaba Bosque Maurel en el VI Coloquio de Geografía Urbana:

La visión que tiene por ejemplo Antonio Muñoz Molina de Madrid diría que tiene poco que ver, porque él hace una descripción tan etérea, tan poco concreta, tan poco precisa del Madrid que él está viviendo y en el que él se encuentra cómodo además, que no tiene nada que ver con la visión que en aquellos momentos, o en pocos antes, podía tener un Ramón Gómez de la Serna, u otras gentes de los años anteriores a la Guerra Civil (2003: 456).

La narrativa postmoderna rechaza la objetividad plena de la descripción y busca, por el contrario, las apreciaciones subjetivas del entorno, la exteriorización de lo íntimo. Se articula, por tanto, sobre el binomio ciudad subjetiva e individualidad (remite a la intrahistoria o, sencillamente, la historia con minúsculas). En *Mortal y rosa* (1975), de Francisco Umbral, el narrador no describe el ambiente urbano, sino que busca “decir de una manera poética cómo se refleja lo íntimo en él, y no lo contrario” (Popeanga 2015: 78). En páginas anteriores nombramos a Hopper. Muñoz Molina no duda en señalarlo en múltiples ocasiones como uno de sus mayores referentes artísticos, e insiste en que la atención de Hopper por los detalles de la vida americana no se basa en un interés sociológico o documental, sino en su capacidad de evocar un estado de ánimo interno del creador, adelantándose así a su época. El académico recoge una declaración del pintor, ese “presunto realista”: “El núcleo en torno al cual el intelecto del artista construye su obra es él mismo: el ego central, la personalidad, como quiera llamarse, y eso cambia muy poco del nacimiento a la muerte” (2012: 96). Cuenta también cómo Hopper siempre conservó en su cartera un papel en el que había copiado una cita de Goethe que sin duda sorprende por la vigencia que cobra en los últimos tiempos:

El principio y el fin de toda actividad literaria es la reproducción del mundo que existe en torno a mí mediante el mundo que está dentro de mí, captando todas las cosas, relacionándolas, recreándolas, moldeándolas y reconstruyéndolas en una forma personal y original (2012: 96).

A finales del siglo XX y con la llegada de la postmodernidad se efectúa un cambio de paradigma que trae consigo la supremacía de la subjetividad, la fragmentariedad, el relativismo, la mezcla de realidad y ficción, la multivocidad y la transculturalidad, y todo ello encuentra en la ciudad su máxima expresión. De ello se desprende que la ciudad es mucho más que un espacio geográfico concreto. Constituye plenamente un espacio literario en que se funden “el mito, la invención y la realidad” (Pillet Capdepón 2015: 286). La ciudad real dialoga constantemente con la ciudad imaginada, vivida, sentida o representada, en un juego de pura clave cervantina. La invención ficcional de una ciudad siguiendo las aspiraciones personales de su creador no es algo nuevo<sup>1</sup>, pero sí que lo son las dimensiones y las variedades que cobra esta ficcionalización en la postmodernidad, cuando se acepta con convicción que, tal como afirma Bosque Maurel, “el conocimiento de la Ciudad a través de la Literatura tiene mucho de subjetivo” (2003: 454). En definitiva, en la narrativa postmoderna la ciudad se convierte en el soporte de la formulación imaginaria del espacio interior de los escritores y/o de sus personajes<sup>2</sup>. En uno de sus paseos por Nueva York, escribe Muñoz Molina: “solo advierto a mi alrededor síntomas de la misma desolación que me gana por dentro” (2016: 276). A continuación, ilustraremos esta tendencia con algunos ejemplos de la novela española reciente y, en particular, con obras muy representativas al respecto de este escritor.

Para obtener una comprensión profunda del fenómeno urbano en la obra del autor jienense, entendemos que es necesario ahondar en su perspectiva humana y artística, concediendo especial relevancia a aspectos como su concepción de la obra de arte y del creador, sus principales referentes en lo que a la literatura de la ciudad respecta, la interpretación personal de una nueva conciencia histórico-social en el marco globalizado, pero también en la España posterior a la Transición y, finalmente, el lugar que ocupa el arte en ella. Lo urbano es un *leitmotiv* destacado en su obra, y va ligado a la memoria, la historia española y el exilio. *Misterios de Madrid* (1992), *Sefarad* (2001), *Ventanas de Manhattan* (2004), *La noche de los tiempos* (2009) y *Un andar solitario entre la gente* (2018) son ejemplos de ello. También está estrechamente relacionado con la realidad social, muchas veces encubierta por prácticas discursivas de la clase dirigente, y con la mezcla de poblaciones con identidades culturales diversas, a veces resultado de migraciones forzadas (lo cual emparenta con el tema del exilio, magníficamente plasmado en *Sefarad*), en consonancia con lo estudiado por Marc Augé.

Estos motivos son, en mayor o menor grado, comunes a una gran parte de los escritores de su generación y la precedente, quienes, además, comparten la labor periódica. Manuel Vicent, Francisco Umbral, Rosa Montero, Enrique Vila-Matas, Elvira Lindo, Juan José Millás o Manuel Vázquez Montalbán se encuentran entre ellos. Desde los últimos años de la dictadura y principios de la Transición, estos escritores se convierten en lectores urbanos decididos a desentrañar los misterios que esconden las grandes metrópolis y, especialmente, sus *no-lugares*. El protagonista de *Desde la ciudad nerviosa* (2004), de Vila-Matas, se autonombra detective con el fin de sumergirse en

1 En muchas ocasiones se ha citado el caso de la ciudad inventada por Platón.

2 En *La poética del espacio*, Bachelard estudia pormenorizadamente la proyección de la interioridad en el espacio habitado.

el metro, las entrañas de la ciudad, y penetrar en sus secretos. La voz narrativa de *Un andar solitario entre la gente*, de Muñoz Molina, confiesa que quiere “ser todo oídos y todo ojos, como el Argos de la mitología” (2018: 10). Es este el trabajo del detective y, más aún, el del cronista. Las novelas de este periodo tienden a recrear el ambiente urbano de las distintas ciudades españolas y el cambio que se opera en ellas en los años previos y posteriores a la Transición, signo de un cambio espiritual a nivel social. Uno de los más importantes es la progresiva conquista de nuevos espacios, tanto físicos (el espacio público de la calle) como simbólicos (el espacio laboral, económico o político) por parte de las mujeres y demás colectivos marginales como el LGTB y *queer* o la población inmigrante. Baste nombrar dos novelas de Carmen Martín Gaité, *Entre visillos* (1957) e *Irse de casa* (1998), para comprobar esta evolución.

Si tuviéramos que destacar a un escritor esencialmente urbano de este periodo además de Antonio Muñoz Molina, sería Eduardo Mendoza. De obras como *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *La ciudad de los prodigios* (1986) o *Una comedia ligera* (1996), la crítica ha destacado el creciente protagonismo de la ambientación urbana —que afectará a la condición de los personajes, el género, la forma y las técnicas narrativas—, como también su relación con los conflictos sociales, elementos que comparte con el jienense<sup>3</sup>. En la ciudad es donde la historia adquiere una forma material, pues se descubre como un “paisaje lingüístico”<sup>4</sup> estratificado en el tiempo, como un “palimpsesto urbano”, en el que los lectores avezados descifran las claves de su presente y su pasado. De acuerdo con esta imagen de la ciudad como texto<sup>5</sup>, el narrador de *Un andar solitario* dirá: “Soy todo oídos. Escucho con mis ojos. Escucho lo que leo en los anuncios y en los titulares de los periódicos y en los carteles y letreros de la ciudad. Voy viajando a través de una ciudad de palabras y voces” (2018: 9). A través de ese acto de lectura urbana —que implica, como decíamos, un diálogo entre realidad e imaginación— es como el sujeto se apropia de la ciudad y la hace habitable. James Donald afirma:

The space we experience is the material embodiment of a history of social relations. But we *conceive* space as well as perceive space. [...] Representational space is ‘the dominated’ –and hence passively experienced– space which the imagination seeks to change and appropriate. It overlays physical space, making symbolic use of its objects (1999: 4).

Es manifiesta, por tanto, la presencia esencial del elemento subjetivo en las representaciones literarias actuales del espacio urbano, de ahí su extensa pluralidad. “Tan abundante como la literatura que retrata y celebra las ciudades es la que se dedica a denigrarlas”, sentencia Muñoz Molina (2011), y aunque el conjunto de su obra se orienta más hacia la exaltación de la vida urbana, la imagen que proyecta de la ciudad no está exenta de matices amenazadores o intimidantes.

3 Para más información, véase SCHWARZBÜRGER, Susanne (2002): “La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza”. *Revista de Filología Románica*, III, pp. 203-220.

4 Concepto acuñado por Rodrigue Landry y Richard Y. Borhis.

5 Sobre la hermenéutica de la ciudad, véase SMUDA, Manfred (1992): *La gran ciudad como ‘texto’* (*Die Großstadt als ‘Text’*). Múnich: Wilhelm Fink.

Sentía ese desamparo en los primeros tiempos que pasé en Madrid, recién llegado de mi ciudad de provincias, exaltado por la amplitud de la capital con la que había soñado tanto y por la riqueza de sus incitaciones plurales, y también derribado por ella, desalentado por su hostilidad, por aquel fragor de tráfico y de gente irritada que en cualquier momento podría borrar sin rastro mi existencia ínfima (2016: 122).

Esta visión dual de la urbe no es una excepción en el panorama literario postmoderno. En efecto, “el tratamiento estético de la ciudad contempla a esta como objeto a un tiempo de deseo y de repulsa” (Popeanga 2015: 45). Por un lado, la ciudad se ofrece como una promesa de liberación para el recién llegado y amplía sus horizontes de expectativas. Representa el progreso político y social, la esperanza de un futuro mejor para el joven de origen rural con grandes aspiraciones y para el inmigrante, y la liberación de los roles tradicionales para la mujer. Por otro lado, la ciudad se muestra como laberinto de perdición, como trampa de la globalización violenta y despersonalizada para el pobre o el exiliado, como máquina feroz que vacía de contenido y anula la identidad: es la *ciudad hostil* o la *no-ciudad*. Esta visión incide en la pobreza, la drogadicción y el desamparo de figuras como el mendigo, el inmigrante, el alcohólico, la prostituta o el delincuente, y ha recorrido el panorama literario español de toda la segunda mitad del siglo XX, desde *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, hasta *Nada en el domingo* (1988) y *Los metales nocturnos* (2003), de Francisco Umbral.

Si hemos privilegiado el ejemplo de Muñoz Molina es, entre otras cosas, porque podemos trazar una línea desde su primera obra, *El Robinson urbano* (1984), hasta la última publicada, *Tus pasos en la escalera* (2019), en la que el paisaje urbano constituye uno de los referentes principales; y también por su examen agudo y reivindicativo —en conferencias, entrevistas y publicaciones en prensa— de los grandes escritores de la literatura urbana que le han precedido. Ya en su obra inaugural, fruto de la recopilación de una serie de artículos publicados entre mayo de 1982 y junio de 1983 en el *Diario de Granada*, Robinson y Apolodoro, los dos personajes principales, son trasuntos del escritor, y cada uno de ellos simboliza una actitud muy particular frente al entorno urbano. El primero es descrito como “un mirón desinteresado y solitario. Robinson espía: mil ojos abiertos quisiera tener para percibir de un solo golpe todas las cosas que la ciudad le ofrece (1997: 15). Representa lo que Popeanga denomina el “deseo de ciudad”, que está relacionado con el deseo de aventura, con el impulso interior de vagabundeo para descubrir y conquistar lo desconocido. Su nombre remite directamente a la literatura inglesa y a Daniel Defoe: es el naufrago solitario arrastrado una y otra vez por la marea urbana. Apolodoro, por el contrario, remite a la sabiduría de la Antigüedad y a la Grecia clásica. Es el hombre desarraigado, solo e indefenso, el exiliado en la gran ciudad. Percibida como un espacio hostil, agudiza el miedo, la desorientación y el carácter introvertido naturales en Apolodoro.

Robinson es el prototipo del narrador tanto de *Ventanas de Manhattan* como de *Un andar solitario entre la gente*: el caminante urbano descendiente de Thomas De Quincey, Baudelaire, Benjamin, Pessoa y tantos otros. Articuladas como diarios o cuadernos de viaje, estas obras se adentran en nuevos terrenos de la experimentación con formas pro-

pías del *collage*. El narrador, trasunto del autor empírico, mezcla el relato en primera persona y el ensayo para reflexionar sobre los estímulos que recibe de la gran ciudad, Nueva York en la primera obra y Madrid generalmente en la segunda, aunque también ocasionalmente Lisboa o París. Viajero en el espacio y en el tiempo, alterna discursos sobre el presente vivido (con gran atención a las formas de vida social, especialmente mendigos y otros personajes marginales, así como a la publicidad, la basura, el ciclo de creación y destrucción de materiales) con otros sobre el pasado, relacionados con su juventud o con la vida y obra de grandes escritores, músicos y otros artistas vinculados a sus ciudades<sup>6</sup>:

En Nueva York yo cené una noche con el poeta Paul Pines, que había sido alumno, en su primera juventud, de Heinrich Blücher, el marido de Hannah Arendt. De pronto, una noche de marzo de 2017 se conectaba con un pasado imaginario para mí a través de una cadena de recuerdos, como una secuencia fulgurante de conexiones neuronales (2018: 330).

En esa apropiación subjetiva del espacio urbano a la que aludía James Donald cobran una especial relevancia la autobiografía y la memoria, ingredientes fundamentales de la obra moliniana a partir de *El jinete polaco*<sup>7</sup>. Masoliver Ródenas, a este respecto, comenta: “si en sus tres primeros libros [...] la realidad está al servicio de la invención [...] ahora es la invención la que está al servicio de la realidad” (2004: 439). En las dos obras que venimos analizando se comprueba cómo el artificio de la ficción obedece a esa aspiración de contar “lo real”. En efecto, ambas responden al intento de apresar el instante vivido con la palabra, de ahí la interconexión entre espacio y tiempo. Se podría decir que *Ventanas de Manhattan* y, de forma muy clara, *Un andar solitario* son monólogos interiores de un narrador que dialoga con las ciudades que recorre acerca del presente y de su propia intimidad. Las ciudades están llenas de fantasmas de los artistas del pasado. Explicaba Marc Augé que las ciudades tienen una memoria que dialoga con la de sus habitantes, la provoca y la despierta: “el ciudadano está confrontado cada día a las huellas de un pasado que su propio recorrido reencuentra, recubre y supera” (1998: 212-213). Con una prosa de resonancias proustianas, los distintos escenarios urbanos estimulan la memoria involuntaria del narrador y lo transportan a los escenarios virtuales de su conciencia: “he visto ese cuadro de Richard Estes y he sentido que regresaba y a la vez he cobrado melancólicamente conciencia de la lejanía, del grado de mi añoranza y de mi exacta memoria” (2016: 439). La realidad, convertida en materia estética siguiendo los pasos de De Quincey y Baudelaire, se conjuga con la memoria y la imaginación al modo de Hopper y Proust.

El explorador de la urbe buscará la poesía de lo cotidiano con una mirada profunda y crítica que alcance a observar en el paisaje urbano lo que se esconde más allá de lo evi-

---

<sup>6</sup> Además de sus “antecesores” en la caminata urbana, pueblan las páginas artistas como Oscar Wilde, Pessoa, Melville, Walt Whitman, Allan Poe, Edward Hopper, Alex Katz, Francisco Leiro, Manolo Valdés, Hitchcock, Nadar, Richard Avedon, Miroslav Tichý, Paula West o Duke Ellington.

<sup>7</sup> Críticos como Lawrence Rich (1994), M. Morales Cuesta (1996) o S. Oropesa (1999) han señalado este cambio.

dente. Esa mirada comprometida, dice Pozuelo Yvancos, lo aleja de la alienación baudeleriana: “ha evitado la distancia enajenante que esa figura precisa para elegir la del escritor con mochila y libreta dispuesto a amar sin distancia alguna, a comerse cuanto Manhattan puede ofrecerle” (2010: 332). Según el crítico, el valor de *Ventanas* (y que podríamos hacer extensivo a *Un andar solitario*) reside en la experiencia de hombre y de escritor que el autor ha volcado en sus páginas, “su vivencia radical de una ciudad”, lo cual la diferencia de una simple guía de viaje o una crónica. Esta complejidad requiere formas como el *collage* y la heterogeneidad de voces y materiales, que se relacionan con el juego y el azar, con el entusiasmo y la libertad creativa, con la escritura desatada de Cervantes, de Melville o de Joyce y con la improvisación sensual del jazz al que es tan adepto Muñoz Molina.

Frente al modelo de Robinson, las tribulaciones de Lorencito Quesada, protagonista de *Misterios de Madrid*, a su llegada a la capital en tiempos de la Transición nos recuerdan más bien a Apolodoro. La urbe se configura literariamente como un espacio hostil, laberíntico, incoherente, una *no-ciudad*, en la que el recién llegado del pueblo (en la obra, Mágina, trasunto de Úbeda) se siente alienado, perdido y abrumado por los grandes cambios que ha traído el régimen democrático. La presencia de una sociedad plural y multirracial, con nuevos hábitos alimenticios (originales bebidas alcohólicas y alimentos sin grasas), de vestimenta (sobre todo en las mujeres, pero también en los jóvenes en general, que ahora llevan ropa unisex acorde con su particular tribu urbana) y de cultura (el jazz es una novedad), como también la fruición en todas las clases sociales por la nueva tecnología, establece un contraste drástico entre capital y provincias. Sin embargo, los cambios a nivel vital o educativo de la población no están tan claros. Emerge una capa social nueva en pos del lucro que se aprovecha de la corrupción, el engaño y la persuasión a través de la publicidad y se sirve de una retórica vacua. El menosprecio por lo antiguo y la búsqueda de lo nuevo conlleva la pérdida de unos valores éticos y estéticos que contrasta con una religiosidad todavía fuertemente arraigada. El contrapunto es siempre Lorencito, que, contra todo pronóstico, sale victorioso en su empresa. A pesar de sus formas y su mentalidad ridículamente anticuadas, demuestra una integridad y una valentía de la que el resto carecen. Es *Misterios de Madrid* una suerte de sátira cervantina de las novelas detectivescas que entronca con la tradición del folletín, parodiándolo. Como un don Quijote del siglo XX, Lorencito tratará de imitar a los héroes de las novelas policíacas que tanto le agradan, y finalmente aprenderá, no sin dolor, a destapar la verdad encubierta, a separar la realidad de la ficción.

“La agitación de lo que sucede a su alrededor se le contagia a uno” (Muñoz Molina 2016: 216). Georg Simmel, uno de los grandes pensadores urbanos, en *La metrópolis y la vida mental* (1903), explica que lo característico del moderno habitante de ciudad es que se rige por el intelecto, rápidamente adaptable a los cambios del exterior, en vez de por lo afectivo, que actúa en la continuidad de los hábitos. Es una respuesta a la “intensificación del estímulo nervioso” como resultado del “rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas” propio de las grandes ciudades (2005). Cuando la realidad furiosa y estridente se impone al ciudadano, sobre todo a aquel que observa con atención y compromiso el desenvolvimiento de las cosas, este se ve obliga-

do a buscar una salida, “sin hosquedad ni misantropía y para estar presente con dignidad y con los ojos abiertos, y a ser posible sin angustia”, escribe Muñoz Molina (2015). No sorprende que el autor acuda entonces a Montaigne y, sobre todo, a Cervantes. *El Quijote*, una novela dominada por el viaje expectante y la conversación distendida, es el perfecto ejemplo de la necesaria dependencia entre comunicación y comunidad a la que aludíamos al principio. Recorriendo los polvorientos caminos de La Mancha, siempre en amena conversación, los dos personajes van aprendiendo a vivir el uno junto al otro creando un clima de tolerancia y cooperación, con el interés siempre centrado en la realidad externa, en lo que se tiene delante de los ojos, en un esfuerzo por interpretarla y por descubrir lo que se oculta tras las apariencias. Los ecos de Cervantes nunca dejarán de escucharse en nuestra literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1998): “Lugares y no lugares de la ciudad”. *Actas del III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G. Temuco*. Tomo I, 211-216. [<https://www.academica.org/iii.congreso.chileno.de.antropologia/26>]  
(2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (2006 [1965]): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (1999): *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BOSQUE MAUREL, Joaquín (2003): “Ciudad y literatura”. Edición digital a partir del Coloquio de Geografía Urbana (6ª ed., 2002, León), L. LÓPEZ TRIGAL, C. E. RELEA FERNÁNDEZ y J. SOMOZA MEDINA (coords.), *La ciudad: nuevos procesos, nuevas respuestas*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 447-469 [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcww7t8>]
- DONALD, James (1999): *Imagining the modern city*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Fernando (2013): *Las ciudades y los escritores*. Barcelona: Debate.
- GLAESER, Edward (2011): *El triunfo de las ciudades*. Madrid: Taurus.
- KLOTZ, Volker (1969): *Die erzählte Stadt*. Munich: Carl Hanser.
- LÉVY, Bertrand (2006): “Geografía y literatura”. D. Hiernaux y A. Lindón (dirs.). *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos, 460-480.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2004): *Voces contemporáneas*. Barcelona: Acantilado.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1997): *El Robinson urbano*. Barcelona: Seix Barral.  
(2006): *Los misterios de Madrid*. Barcelona: Seix Barral.  
(2011): “Esplendor de las ciudades”. *El País*, 5 de marzo. [[https://elpais.com/diario/2011/03/05/babelia/1299287539\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/03/05/babelia/1299287539_850215.html)]

- (2012): *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2015): “Escondiéndose en Montaigne”. *El País*, 26 de noviembre [https://elpais.com/cultura/2015/09/23/babelia/1443027463\_127582.html]
- (2016): *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral (Booket).
- (2018): *Un andar solitario entre la gente*. Barcelona: Seix Barral.
- PARDO TORREGROSA, Iñaki (2017): “¿Hacia un mundo de ciudades-Estado?”. *La Vanguardia*, 16 de diciembre. [https://n9.cl/q5gv]
- PILLET CAPDEPÓN, Félix (2015): “La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual”. *Estudios Geográficos*. Vol. LXXV, I 278, 285-30. [http://docplayer.es/34568647-Felix-pillet-capdepon.html]
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (2009): “Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad posmoderna”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. núm. 0. [http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen0/articulos01.htm]
- (coord.) (2014): *Reflejos de la ciudad. Representaciones literarias del imaginario urbano*. Bern, Switzerland: Peter Lang.
- (coord.) (2015): Diz Alba, Garrido Edmundo, Ribero Javier (editores), *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*. Madrid, editorial Síntesis S.A.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010): *100 narradores españoles de hoy*. Palencia: Menos Cuarto.
- SIMMEL, Georg (2005 [1903]): “La metrópolis y la vida mental”. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*. Núm. 4 [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2916641]
- VARGAS LLOSA, Mario (2018): “Los cuenteros de Zacapa”, *El País*, 3 de junio. [https://elpais.com/elpais/2018/06/01/opinion/1527876940\_909771.html]

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Investigadora predoctoral FPU en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia. Su investigación se centra en las interconexiones entre la literatura áurea hispánica, en concreto Cervantes y el *Quijote*, y la de los últimos treinta años. También ha dedicado varias publicaciones y ponencias en congresos internacionales a otros campos de los estudios literarios, entre ellos la literatura escrita por mujeres, la producción literaria del exilio republicano español, la literatura de la memoria y la novela urbana.

Fecha de recepción: 10/04/2020

Fecha de aceptación: 24/05/2020

LE VOYAGE COMME PALIMPSESTE  
IDENTITAIRE DANS *GRANDE SECTION*,  
LE PREMIER ROMAN D'HADIA DECHARRIÈRE  
(The travel as an identity palimpsest in *Grand Section*,  
Hadia Decharrière's first novel)

Ana Belén Soto\*

Universidad Autónoma de Madrid

**Abstract:** In the current context, travel and movement play an essential role in defining geopolitical boundaries as well as identity. In this sense, it is worth highlighting how the literary mosaic of contemporary Francophone xenographs reflects the imprint of current migratory processes that draw a new promenade and landscape in Romanesque literature. In this article, we propose to analyse *Grande Section*, Hadia Decharrière's first novel, with the aim of illustrating the preponderance of autofictional writing in the literary and cited field. Also, this novel will allow us to address the different meanings that the topic of the trip acquires in its scriptural project. This theme, initially linked to geographical displacement, will allow us to outline the consequences of this identity uprooting whit ontological significance.

**Keywords:** Hadia Decharrière; Travel; Autofiction; Francophone literature; Identity; Women's written.

**Resumen:** En el contexto actual, el viaje y el movimiento desempeñan un papel esencial en la definición de fronteras geopolíticas a la vez que identitarias. En este sentido, cabe poner de relieve cómo el mosaico literario de las xenografías francófonas contemporáneas refleja la impronta de los procesos migratorios actuales que dibujan un nuevo paseo y paisaje en las letras románicas. En el presente artículo, nos proponemos analizar *Grande Section*, la primera novela de Hadia Decharrière, con el objetivo de ilustrar la preponderancia de la escritura autoficcional en el ámbito literario ya citado. Asimismo, esta novela nos permitirá abordar los matices particulares que la temática del viaje adquiere en su proyecto

---

\* **Dirección para correspondencia:** Ana Belén Soto. Dpto. de Filología Francesa. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Campus de Cantoblanco ([anabelen.soto@uam.es](mailto:anabelen.soto@uam.es)).

escriptural. Su temática, inicialmente ligada al desplazamiento geográfico, nos permitirá esbozar las consecuencias de este desarraigo identitario con significado ontológico.

**Palabras clave:** Hadia Decharrière; Viaje; Autoficción; Literatura francófona; Identidad; Escritoras.

## 1. Introduction<sup>1</sup>

Autrefois, les hommes avaient le sentiment d'être éphémères dans un monde immuable [...].

« De mémoire de rose, on n'a jamais vu mourir un jardinier », soupiraient les philosophes français des Lumières en songeant à l'ordre social et à la monarchie de leur propre pays. Aujourd'hui, les roses pensantes que nous sommes vivent de plus en plus longtemps, et les jardiniers meurent. En l'espace d'une vie, on a le temps de voir disparaître des pays, des empires, des peuples, des langues, des civilisations.

L'humanité se métamorphose sous nos yeux (Maalouf 2019 : 11-12).

En toile de fond d'une telle réflexion, Amin Maalouf met en évidence le caractère changeant, muable et instable du monde qui nous entoure. De nos jours, l'hybridation, la prolifération et l'accélération font également partie d'un quotidien marqué par les flux culturels globaux (Appadurai 1996) ainsi que par les déplacements multiformes. Les raisons qui poussent l'homme à partir sont ainsi diverses, elle peuvent répondre à un besoin socio-professionnel, à une volonté personnelle ou à une fuite suite à des événements politiques, par exemple. Pour Filippo Zanghi (2014 : 26) « voyager, voire se promener, c'est sortir de l'ordinaire et jeter un regard neuf sur le monde », le voyage est également « un moyen de connaître l'Ailleurs et l'Autre, d'échapper au quotidien » (Tverdota 1994 : 89) et le voyageur évoque ainsi le visiteur qui découvre de nouveaux horizons géopolitiques et qui éprouve une expérience sensorielle nouvelle, à la fois qu'il illustre le regard nouveau, parfois même sur l'univers connu. Force est de constater que le voyage, devenu un acte quotidien dès l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, implique une multiplicité de perspectives intimement liées à la nature même du déplacement. Et, ce rapport à la mouvance relève d'un certain nomadisme inhérent au sujet contemporain qui désormais, toujours en transit ou en déplacement, se voit définir à travers les « nouvelles technologies et [les] nouvelles vitesses [qui] comportent toutes une référence directe à l'espace et à la dimension du passage et du mouvement » (Calefato 2018 : 148).

C'est dans ce contexte que la politologue Catherine Wihtol de Wenden (2013 : 44) constate la multiculturalité des sociétés contemporaines et prône une réflexion profonde sur les « nouveaux visages de la mobilité et de la coprésence, ici et là-bas ». Les flux migratoires contribuent, par conséquent, à l'évolution des paradigmes nationaux et acquièrent un rôle majeur dans les sociétés contemporaines composées désormais de sujets aux identités multiples. Les personnes en déplacement, soit en transit soit

---

<sup>1</sup> Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i du "Ministerio de Ciencia e Innovación" (référence: PID 2019-104520GB-I00).

de manière permanente, illustrent ainsi une traversée identitaire vers la découverte de l'autre, mais aussi vers la découverte d'une identité personnelle dorénavant empreinte de l'entre-deux. Les notions telles que déracinement, dépaysement, déterritorialisation ou encore reterritorialisation permettent, par conséquent, de penser la mosaïque sociale contemporaine en termes d'inclusion.

À ce stade de la réflexion, il convient de signaler que l'activité intellectuelle et académique se nourrit également des réflexions de ces nouveaux intervenants de la société. En France, c'est ainsi qu'Amin Maalouf, né à Beirut en 1949, occupe un siège à l'Académie Française ; que Tveztan Todorov (1939-2017), d'origine bulgare, a obtenu en 2001 le Prix de philosophie décerné par l'Académie Française et connu sous le nom de La Bruyère ; et, que bon nombre d'écrivains en herbe comme Maryam Madjidi (née à Téhéran en 1980) sont lauréats des prix de renom tels que le Prix Goncourt du Premier Roman. Nous voici donc face à trois de multiples exemples paradigmatiques de ces intellectuels qui, venant d'ailleurs, ont choisi la France comme terre d'accueil et la langue française comme moyen d'expression.

La littérature francophone devient, par conséquent, un archipel de création artistique qui relève le surgissement de ce nouveau paradigme. C'est dans ce contexte qu'Anne-Rosine Delbart présente en 2005 un bilan sur ce corpus d'écrivains venus d'ailleurs sous le titre : *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Suivant cette approche théorique sur les écrivains allophones d'expression française, Véronique Porra publie en 2011 *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée », entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Le tournant du siècle a également permis de repenser le scénario littéraire francophone et c'est en 2012 qu'Ursula Mathis-Möser et Birgitz Mertz-Baumgartner présentent *Passages et ancrages. Dictionnaire des écrivains migrants de la langue française (1981-2011)*. La même année, Joanna Nowicki et Catherine Mayaux s'attardent sur *L'autre francophonie*, un ouvrage qui prétend parler et faire parler de ces écrivains francophones venus de cette Europe que l'on appelait de l'Est. Nous ne pouvons pas clore ce brassage terminologique, sans citer *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (Alfaro, Sawas et Soto 2020), un ouvrage collectif récemment publié aux éditions Peter Lang qui propose une réflexion sur l'intérêt et la pertinence de travailler sur un corpus d'écrivains venus d'ailleurs ainsi que « de souligner, au croisement des sciences humaines et sociales, la nécessité d'une prise de conscience convoquant les *parcours de la reconnaissance*, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur » (Alfaro, Sawas et Soto 2020 : 11).

À cet égard, il nous semble nécessaire de signaler notre préférence pour le terme de *xénographies francophones* dans l'objectif de dessiner la nouvelle cartographie littéraire dans le domaine qui nous occupe. En abordant les *xénographies francophones* en Europe, nous faisons référence à un espace géopolitique multiple et pluriel qui expose la représentation discursive d'une mosaïque littéraire qui met en musique « a space in which a new paradigm of plural identity is constructed. This is literature written hors-lieu [off site], characterized by the existentialist project of constructing a new personal identity » (Alfaro 2016: 233). Cette littérature illustre une dialectique

entre l'espace national français, où cette littérature est publiée, et l'espace littéraire francophone, que ses écrivains occupent. De même, ces écrits proposent une dialectique entre le sujet migrant, représenté aussi bien à la première personne du singulier -le moi, écrivain- que du pluriel -le nous, collectif migrant-, et le sujet autochtone, représentant l'altérité aussi bien d'un point de vue individuel que collectif. Cette pléiade d'artistes, qui permet de penser l'expérience migratoire sous une multiplicité de perspectives, se sert du parcours personnel pour prôner les valeurs inclusives au sein des sociétés contemporaines.

Cette notion reçoit, en outre, un éclairage particulièrement intéressant lorsqu'elle s'attarde sur l'analyse d'un corpus d'auteurs, car ces textes expriment une nouvelle modernité au féminin qui propose « une réflexion intellectuelle et esthétique, des cadres novateurs qui puissent tracer les voies où les conditions sociales seraient favorables à tous, hommes et femmes » (Alfaro, Sawas et Soto 2020 : 233). C'est dans ce contexte que nous convoquons la figure de la romancière Hadia Decharrière qui, née à Koweït en 1979 et ayant été élevée entre la Syrie, la France et les États-Unis, vit une expérience territoriale multiple et fait, par conséquent, partie de ces écrivains pour qui le voyage est devenu un moyen de configuration identitaire. Les effets de ce processus de brouillage transfrontalier se font écho dans un parcours littéraire construit en langue française qui met en musique les enjeux identitaires liés à l'expérience du déplacement.

Le voyage s'érige ainsi, au sens figuré, en palimpseste identitaire dans l'univers narratif decharrière. À cet égard, il convient de signaler que nous ne nous attacherons pas à décrire le principe de palimpseste dans le procédé d'écriture suivant la théorie de Gérard Genette (1982). Nous reviendrons, néanmoins, sur le sens originare de ce terme d'origine latine désignant ce qu'« on gratte pour écrire de nouveau » (Gauvin, Van den Avenne, Corinus et Selao 2013 : 7). Nous analyserons, par conséquent, les différentes couches de l'expérience existentielle exprimées par l'auteure tout au long de l'aventure romanesque. C'est ainsi que nous nous attacherons de penser le processus de définition identitaire en métaphore de ce « parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau » (Genette 1982 : quatrième de couverture). La mobilité trace, de ce fait, les lieux de mémoire d'une expérience autofictive où auteure et personnage illustrent le socle des identités multiples. L'objectif est donc d'analyser la restitution d'un vécu bioromancé où la construction identitaire devient la métaphore de ce « palimpseste [qui] reprend la trace, l'écho, l'empreinte, le projet d'un autre [...] [vécu] pour le déconstruire, le reconstruire, le critiquer » (Gauvin, Van den Avenne, Cornus et Selao 2013 : 7). De ce fait, nous pouvons affirmer que si « por síndoque el palimpsesto lo que está proclamando es cómo su condición de pluralidad textual es la condición de todos los textos aun cuando no se configuren como palimpsestos » (Blesa 2012: 214), suivant cette même métaphore le voyage évoque la source d'un palimpseste identitaire construit à travers la pluralité des voix qui configurent le parcours existentiel des sujets migrants.

Il convient de signaler à ce stade de la réflexion, qu'Hadia Decharrière illustre dans son parcours romanesque un exemple paradigmatique de ces auteures qui par-

sèment l'édifice autofictif des lieux de l'extrême contemporain (Obergöker 2011). Le voyage et l'expérience de déracinement configurent la quête identitaire exposée aussi bien dans *Grande Section*, son premier roman, que dans *Arabe*, son second roman. Si le voyage devient une expérience réelle de déterritorialisation dans *Grande section* – le roman ici étudié – il est intéressant de noter que la protagoniste d'*Arabe* entreprend, de même, un voyage intérieur suite à la découverte soudaine de la langue arabe. Nous pouvons affirmer, par conséquent, que les deux axes thématiques qui articulent notre analyse représentent le sceau d'une écriture à portée autofictive. Il est donc nécessaire de tracer l'expérience bioromancé de l'écrivaine dans un premier temps pour mieux appréhender la manière de gérer et de penser l'identité dans l'écriture de l'intime (Lejeune 2015 : 104). Nous tenterons, par la suite, d'analyser la manière dont la topographie transfrontalière et la rencontre avec l'altérité tracent des empreintes indéniables sur les premières inscriptions d'un socle identitaire désormais multiple et pluriel. Cette réflexion nous permettra de mieux appréhender la manière dont ce roman protéiforme met en exergue la sensibilité aux identités multiples et, par conséquent, à une vision sociale humaniste.

## 2. Hadia Decharrière, une traversée transfrontalière

Il suffit de la googler et de tomber sur son profil Doctolib pour se rendre à l'évidence : Hadia Decharrière-Hamzawi avait peu de chance d'échapper plus long temps à son gène créatif. Une sœur humoriste que vous connaissez bien, un frère scénariste dont vous avez sans doute vu la comédie *20 ans d'écart* : dans la famille, devenir chirurgien-dentiste relevait de l'accident industriel (Kopiejwski 2017 : en ligne).

Voici les propos de Cheek Magazine pour commencer à élaborer le profil de cette femme qui, à l'occasion des 30 ans de la mort de son père, décide d'entreprendre le chemin de l'écriture. Chirurgien-dentiste consacrée, Hadia Decharrière fait partie de ces écrivains en herbe qui parsèment les étals de librairies de l'extrême contemporain. Tout comme bon nombre de ses pairs, cette auteure se laisse emporter par l'aventure romanesque en parallèle à son activité professionnelle principale. Ne s'agissant pas d'un fait isolé, nous pouvons constater que cet avènement à l'écriture met en évidence un changement de paradigme du statut même de l'écrivain à l'époque actuelle. Désormais changeantes et prolifiques, les sociétés contemporaines germent un profil d'écrivain à temps partiel qui se permet de jongler entre l'écriture et d'autres activités professionnelles. L'écrivain devient, par conséquent, une figure de l'entre-deux. La pléiade d'artistes qui épousent l'écriture et d'autres métiers est longue, nous pouvons citer, par exemple, Lætitia Colombani qui est réalisatrice, actrice, scénariste et romancière, mais aussi Maryam Madjidi qui enseigne le Français langue étrangère à la Croix Rouge et se consacre également à l'écriture, ou encore Rouja Lazarova qui, journaliste indépendante, commence à écrire en français d'abord des articles de presse, puis de la littérature.

C'est dans ce contexte qu'Hadia Decharrière, née Hadia Hamzawi, commence un voyage dans le temps et l'espace des souvenirs pour puiser des sources littéraires qui donneront vie à son premier roman. Le discours narratif lui permet d'établir un dialogue entre ses souvenirs d'enfance et sa vie d'adulte, entre les voyages qui ont forgé son socle identitaire et son intégration dans le socle identitaire Français. L'auteure commence de ce fait un parcours proche de l'errance dans sa recherche de l'inaugural où l'identité évoque « une sorte de foyer virtuel » (Lévi-Strauss 1987 : 332) composé d'éclats de vie d'ici et de là, de la France et de l'ailleurs. La mémoire conforme ainsi le sol identitaire d'une construction romanesque où l'auteure, tout comme bon nombre d'écrivains contemporains, se montre « réticent[e] à écrire des pures et simples fictions » (Hubier 2003 : 115) et, de ce fait, son roman acquiert une valeur double « à la fois littéraire et documentaire » (Holtz et Masse 2012 : 11). Le corpus des xénographies francophones contemporaines illustre, par ailleurs, ce vif et croissant intérêt pour l'autofiction, ce néologisme créé par Serge Doubrovsky en 1975 (Grell 2014 : 8) que certains définissent comme une invention postmoderne (Zuffrerey 2012 : 5) qui permet « de distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique » (Doubrovsky, cité par Jeannelle et Viollet 2007 : 65). Nous pouvons affirmer, par conséquent, que *Grande section* est une production autofictive tout à fait exemplaire de la démarche des nouveaux romanciers qui évoquent « la valeur du témoignage [et] du document » (Fosalau 2012 : 220) de l'expérience vécue. C'est ainsi que le roman ici analysé présente une prédilection esthétique pour l'introspection à travers le récit fragmentaire d'une enfance rythmée par les allers-retours familiaux.

En effet, marquée par la Guerre froide, la famille Hamzawi quitte la Syrie pour s'installer aux États-Unis, un voyage qui changera à tout jamais la vie de cette lignée, car le père y perdra sa vie à cause d'un cancer. La mort de la figure paternelle illustre le point de départ d'un édifice narratif où l'auteure explore avec maîtrise son parcours personnel. Le voyage s'érige ainsi en palimpseste identitaire car c'est à travers un voyage dans le temps des souvenirs que l'auteure retrace un voyage initiatique qui tisse le parcours identitaire de cette jeune fille devenue adulte. La réflexion identitaire devient ainsi l'axe principal d'un roman divisé en trois parties d'extension inégales et intitulées : *Premier trimestre, Période syrienne et réminiscences cannoises ; Deuxième trimestre, Parenthèse américaine ; Troisième trimestre, Absence et Permanence*. Le temps écoulé le long des pages ne se correspond pas, néanmoins, à ces trois trimestres qui divisent l'année scolaire de la grande section. Il s'agit de retracer une dialectique entre le temps passé et le temps présent où la grande section fait aussi bien référence à l'enfance de l'auteure qu'à l'enfance de sa fille. Le roman se termine, par ailleurs, sur un épilogue qui, situé à Paris le 29 mai 2015, symbolise l'envol de cette romancière en herbe qui, ouvrant une enveloppe, retrouve un billet d'avion pour Los Angeles. La circularité romanesque évoquée à travers le voyage illustre la métaphore du palimpseste identitaire. Retourner à Los Angeles symbolise l'acceptation aussi bien de son identité multiple que de la perte de la figure paternelle.

Si Cannes, Damas et San Diego dessinent le scénario de cette traversée bioromancée, Paris sera l'espace qui accueille son deuxième roman, *Arabe*. Le récit met en scène une

jeune Cannoise appelée Maya et installée à Paris qui se réveille un jour sachant parler la langue arabe. Voici le point de départ d'un roman qui s'écoule le long d'une journée où la protagoniste déambule aussi bien sur la ville de Paris que sur ses pensées. La langue devient alors pour Maya une source de réflexion qui traverse les frontières graphiques, phonétiques, syntaxiques et lexicales pour aller au-delà dans la construction identitaire comprise comme acteur social.

La réflexion identitaire et l'expérience personnelle se situent ainsi au cœur de l'édifice romanesque decharrièreien. S'inspirant de son propre vécu, Hadia Decharrière nous propose de penser la pluralité intrinsèque aux identités multiples qui configurent le socle des sociétés contemporaines. Le voyage se présente alors sous un prisme multiple qui imbrique le déplacement physique et psychique, la reconfiguration identitaire et la création d'une nouvelle dynamique de la dualité. Les regards portés sur l'identité dans ces deux romans symbolisent un parcours de reconnaissance vers les identités multiples qui prône l'avènement d'un nouveau paradigme social basé sur la tolérance et l'inclusion.

### 3. *Grande Section*, le voyage comme palimpseste identitaire

C'est dans ce contexte que nous présentons une approche analytique de *Grande Section*, le premier roman d'Hadia Decharrière paru en 2017 aux éditions J. C. Lattès. Ce roman s'érige en traversée d'une identité forgée à travers les différentes escales de son enfance. C'est ainsi que, née au Koweït -pays qu'elle quittera l'année de sa naissance pour le sud de la France-, l'auteure trace son parcours romanesque à travers une écriture sérielle rythmée par les souvenirs d'une enfance située géographiquement entre le Moyen-Orient, l'Amérique et l'Europe. L'auteure se sert du discours autofictif comme moyen pour partager son expérience personnelle sous la toile de la fiction littéraire ; autrement dit, l'auteure fouille dans l'archéologie mémorielle pour revêtir la paratopie identitaire d'une rhétorique proche du palimpseste. En effet, si la première personne devient la projection de l'instance auctoriale dans l'univers narratif, le lecteur est néanmoins conscient de l'impossibilité de déterminer la véracité des épisodes qui sont évoqués dans le roman. Le pacte de lecture repose, par conséquent, sur une incertitude qui permet au lecteur de prendre plaisir dans l'expérience transfrontalière d'une lecture située à mi-chemin entre la fiction et la réalité et qui permet, en outre, « de désigner l'espace générique dans lequel se noue cette nouvelle relation dialectique entre écriture du moi et critique » (Gasparini 2011 : 14). L'écrivain, quant à lui, se sert des pratiques autofictives pour s'inventer « une personnalité ou une existence, tout en conservant son identité réelle » ou même « comme une pratique de vérité liée à l'écriture associative de la cure psychanalytique » (García 2009 : 153).

Force est de constater à ce stade de la réflexion qu'Hadia Decharrière plonge dans l'univers de la création littéraire d'une manière cathartique, suivant dans un premier temps les conseils de son psychanalyste pour affronter son deuil périnatal, puis pour répondre à un besoin personnel et à un vœu intérieur spontané. Elle ne s'oppose pas, néanmoins, à la possibilité de s'éloigner de l'aspect autofictif dans son parcours

d'écrivain. C'est, en effet, dans ce contexte qu'elle déclare : « dans mon prochain livre, que je suis en train d'écrire, j'ai dépassé le côté psychanalytique, personnel et auto-centré, et cela est passé par le fait de lâcher la première personne » (Kopiejwski 2017 : en ligne). Ce deuxième livre dont l'auteure parle n'est cependant pas *Arabe*, paru en 2019 aux éditions J. C. Lattès, mais un ouvrage resté pour l'instant inédit (Book Club 2019 : en ligne).

La toile de la représentation du roman ici analysé se lève comme suit :

Septembre. C'est la rentrée. Et, comme chaque année, une sensation d'excitation mêlée d'angoisse m'envahit, une anxiété bien particulière, spécifique à cette période, une douce mélancolie qui éclôt quand le temps devient maussade mais conserve la tiédeur estivale, et que les grandes vacances sont finies. J'ai le cafard, le *cafard de la rentrée* plus précisément ; c'est ainsi que ma petite sœur et moi avons baptisé ce sentiment ambivalent d'attraction et de répulsion scolaire qui s'invitait la dernière semaine d'août, pour ne nous quitter qu'aux vacances de la Toussaint. Nous avons autant d'envie d'y retourner que de nous débiter (Decharrière 2017 : 13).

La dynamique narrative suggère ainsi un récit qui, cultivant l'analepse et le portrait, met en musique les références spatio-temporelles intimement liées au monde de l'enfance pour évoquer la perception du monde qui émane de l'expérience vécue. Il est intéressant de noter que c'est à travers la circularité référentielle d'une rentrée symbolique que l'auteure se rapporte à l'un des lieux mythiques de l'enfance : l'école, un espace où d'année en année enfants et parents s'y retrouvent, les uns pour s'y rendre et les autres entant qu'accompagnateurs. L'usage d'une rhétorique proche de l'hypotypose éveille, en outre, les souvenirs d'enfance d'un lecteur qui voyage dans le temps suivant le rythme des phrases. C'est ainsi que mot à mot le lecteur se retrouve face au matériel scolaire, aux camarades de classe et même face au « savon jaune accroché au mur qui tourne sur lui-même » (Decharrière 2017 : 15), une réalité, par ailleurs, bien française. De ce fait, l'école symbolise le point de départ d'un voyage transfrontalier qui permet de penser le trajet non seulement du point de vue du déplacement physique mais aussi comme traversée de l'intime évoquant, au sens figuré, les traces du palimpseste identitaire. La première frontière est ainsi établie dans ce récit rétrospectif qui met l'accent sur le rapport à l'espace d'une jeune fille qui se voit obligée, suivant les décisions parentales, de changer d'école, de maison ainsi que de pays dans une période vitale où l'individu bâtit les ciments de sa construction identitaire. Face donc à la sécurité des lieux connus qui rassurent le personnage, l'école se caractérise par cette topographie changeante où la rentrée évoque une dimension spatio-temporelle multiple liée au déplacement.

La rentrée devient également un espace de dialogue entre la protagoniste et sa fille, dont les questions parcourent le discours narratif sous forme de leitmotiv tout le long du roman. La galerie des portraits se multiplie tout au long de ce roman qui prend la forme d'un monologue protéiforme étayant le rapport entre le passé et le présent de la

narratrice, protagoniste et auteure ; autrement dit, de la triade autofictive. À cet égard, il est important de s'attarder sur le regard que la mère porte vers son enfant :

Quand je la regarde aujourd'hui, je me rappelle mes cinq ans, ma grande section, et une irrépressible envie de pleurer m'envahit, pleurer pour de vrai avec des sanglots, le hoquet, et les taches rouges qui envahissent le visage, pleurer tant cette année fut chaotique ; je me croyais si grande, quand je ne l'étais tellement pas. En pleine possession de sa vie elle se sent grande, elle sait avoir une longueur d'avance, profiter de tout, ne s'inquiéter de rien, sentir la liberté, [...] décider et assumer, s'entêter même quand on sait qu'on a tort, tenir bon, s'acharner, puis, à un moment, lâcher. C'est peut-être ça que je n'ai jamais su faire moi, lâcher. Mais moi je n'ai pas choisi d'être grande à cinq ans [...] j'aurais voulu rester une enfant, avec l'innocence et l'insouciance que cela implique, ignorer tout de la maladie et de la séparation (Decharrière 2017 : 21-22).

Éminemment poétique, le statut de l'enfant dans l'économie du texte évoque l'ancrage affectif comme un élément déterminant dans le processus de construction identitaire de tout individu. La dialectique est ainsi présentée sous la représentation de l'enfance de la mère et de la fille, entre le passé et le présent, entre la souffrance et l'insouciance. En somme, il s'agit de mettre en musique le regard introspectif de la narratrice adulte pour retracer les différentes couches d'un palimpseste identitaire dont les traces témoignent de la mouvance topographique de l'auteure.

Le travail mémoriel de l'instance narrative entreprend ainsi le chemin des souvenirs pour traverser les frontières du cadre spatio-temporel du présent. Suite aux différents déménagements, la rencontre interculturelle se révèle fondamentale dans la construction identitaire du personnage. Dans ce contexte, la première destination s'avère être la Syrie, « pays des anciens, des grands-parents, un pays où l'on naît et où l'on meurt mais dans lequel on ne vit pas » (Decharrière 2017 : 28). Un pays où en 1984 les magasins d'alimentation sont « aussi rachitiques que le sont leurs homologues soviétiques » (Decharrière 2017 : 30). La quête identitaire se déclenche ainsi dans le fort intérieur d'une jeune fille qui doit s'adapter aux différents espaces géographiques qui traceront le palimpseste de son socle identitaire, car « el lugar es elemento fundamental de toda identidad, en tanto que autopercepción de la territorialidad y del espacio personal » (Aínsa 2006 : 22).

C'est alors que, vivant à Damas, la protagoniste perd même l'un des traits constituant son identité, son prénom :

Mes grands-parents ne m'appellent pas par mon prénom, mais par la position familiale qui les lie à moi, je suis le témoin de leur positionnement dans l'arbre généalogique, un miroir de l'emplacement de chacun de mes aïeux. Comme Fantômas j'emprunte une de mes multiples identités en fonction de mon interlocuteur, dès lors qu'on me parle en arabe, j'adopte celle de celui ou celle qui me fait face (Decharrière 2017 : 79).

À cet égard, il convient de signaler que chaque culture a une pratique onomastique qui lui est propre. Ce passage met en lumière la différence existante entre la Syrie et la France en matière d'identification à travers les noms et les prénoms. Si d'après la narratrice à Damas les rapports familiaux s'établissent par rapport à la lignée, en Europe occidentale l'habitude veut que le prénom soit un référent qui relève du choix parental dès la naissance. Le legs onomastique s'érige alors en porteur d'identité non seulement d'un point de vue généalogique à travers le patronyme, mais aussi d'un point de vue individuel qui révèle des données fondamentales telles que la langue et la culture d'origine, entre autres. Nous sommes face à deux approches différentes sur la question identitaire qui convergent dans une pratique commune : le prénom permet de se distinguer de l'autre, de s'affirmer entant que moi et de profiler une identité singulière au sein d'une communauté. C'est ainsi que nous pouvons affirmer que le nom symbolise l'un des traits identitaires essentiels à l'individu. Le constat de ce changement en fonction du contexte s'avère être l'évidence d'une identité multiple et, par conséquent, source de questionnement identitaire.

La question qui se pose dans l'expérience itinérante est, comment se définir au sein de la société que l'on habite ? Il vaut la peine de s'attarder sur les enjeux identitaires des appartenances multiples pour mieux comprendre l'aspect pluriel et parfois paradoxal de leur socle identitaire. C'est dans cette perspective que la narratrice n'hésite pas à affirmer l'imprécis de son ancrage identitaire :

Parce que mes parents sont syriens, parce que j'ai vécu en France de ma naissance à mes quatre ans, parce que malgré tout je ne suis pas française, parce qu'avec cet accent san diegois que j'ai chopé pendant la parenthèse américaine les Californiens me prennent pour une de leurs. Alors, ça devient toujours très compliqué quand les gens me demandent d'où je viens. Je ne peux pas dire *Je suis française* car c'est incomplet, ni *Je suis syrienne* parce que c'est faux, alors j'ai ma phrase toute faite que je prononce d'une profonde inspiration *Je suis française d'origine syrienne mais je suis arrivée en France à l'âge de deux semaines donc c'est comme si j'étais française en fait*. Et à mon grand dam, on me renvoie systématiquement. *Ah, tu es née en Syrie ?* qui me contraint à me lancer dans des explications qui ne font que mettre en lumière les grandes complications de mon enfance (Decharrière 2017 : 36-37).

Relever les défis identitaires posés dès son enfance devient, pour Hadia Decharrière, un voyage vers ce passé qu'elle ne pourra jamais effacer. La lecture nous submerge, en effet, dans l'expérience d'un déracinement identitaire sous le prisme du quotidien. À la fois d'ici et d'ailleurs, ce personnage illustre une « problématique qui met en scène ce qui se joue dans la relation avec l'Autre et ouvre ainsi une véritable réflexion sur l'altérité en même temps qu'il posera la question des origines et de la perte des origines » (Albert 2005 : 17). Autrement dit, le socle identitaire des *hommes dépayés* (Todorov 1996) se présente sous le prisme d'un dialogue interculturel perpétuel où le rapport aux différentes cultures et aux différentes langues s'entrelacent pour relever le défi de la construction identitaire. L'édifice existentiel tresse ainsi le

legs du déracinement pour regrouper les différents éclats de vie d'ici et d'ailleurs dans la mosaïque identitaire.

Située au troisième chapitre, la citation que nous venons d'évoquer met en évidence l'importance accordée à la construction personnelle. De ce fait, il convient de s'arrêter un instant pour réfléchir autour du concept d'identité. Si dans les dictionnaires ce terme propose des acceptions qui convergent dans l'unité des traits constitutifs des individus, l'évolution épistémologique de ce terme a longuement évolué. En effet, au XIX<sup>e</sup> ce terme relevait du domaine de la médecine légale dans la mesure où il renvoyait « à la reconnaissance d'une personne en état d'arrestation, d'un prisonnier évadé, d'un cadavre ou squelette soumis à l'examen des services de police judiciaire » (Detienne 2010 : 141). Puis, cette notion venait accompagner la création de la carte d'identité. De nos jours, d'une manière consensuelle, la carte d'identité présente les données essentielles pour identifier un individu, c'est-à-dire : une photo, la date et le lieu de naissance, l'adresse postale et l'empreinte digitale, puis la date de validité du document d'identification. Il est évident que ces informations sont accompagnées d'autres jugées nécessaires selon les différents pays. La réflexion qui découle de cette évolution technique du terme nous invite à parler d'identité comme la base qui définit un individu, mais aussi comme une quête de singularité au sein même d'un collectif avec lequel l'individu partage les mêmes codes, les mêmes traits et les mêmes référents culturels.

À ce stade de la réflexion, il convient de rappeler que les circonstances qui déterminent le départ, marquent, en outre, l'expérience de déterritorialisation. La première destination de cette jeune fille est une ville où « les grilles d'aération des sous-sols de boulangeries ne dégagent pas de bonne odeur de pâte à croissant, et les kiosques ne vendent pas leurs premiers journaux » (Decharrière 2017 : 53). L'odorat relève ainsi d'une importance déterminante dans la construction identitaire de la narratrice. Et, dans ce contexte, il est fort intéressant de signaler le rôle octroyé aux boulangeries françaises, et à la gastronomie en général, dans les textes appartenant aux xénographies francophones de l'extrême-contemporain. Suite à bon nombre de lectures, nous avons pu constater que la gastronomie symbolise le plus souvent un élément de réflexion dans le processus de construction identitaire. Pour Hadia Decharrière, tout comme pour Maryam Madjidi (*Marx et la poupée*, 2017), la boulangerie devient l'étendard de la culture gastronomique française. Si pour la petite Maryam à son arrivée en France le croissant est porteur d'une altérité imposée, pour Hadia le parfum des boulangeries, tel la madeleine pour Proust, éveillera la mémoire involontaire qui lui évoque son rapport identitaire à la France.

La gastronomie s'érige, de même, en symbole identitaire à San Diego, deuxième escale :

La nourriture est globalement assez étrange ici, on dirait que l'aspect prime sur le goût et la texture. Les glaces turquoises au bubble-gum reproduisent parfaitement le goût tutti-frutty des billes à mâcher sans en avoir la fonction essentielle, les *peanut butter and jelly sandwiches*, deux toasts comprimant de la gelée rose flou fricotant

avec du beurre de cacahuète, calent les appétits les plus féroces [...]. Ils mettent du *cheese* partout, littéralement du fromage, en vrai une espèce de pâte jaune fluorescente qu'on achète en tube, comme de la mayonnaise (Decharrière 2017 : 105).

La gastronomie et les bonnes manières à table sont de toute évidence propres à chaque culture et, de ce fait, c'est un contexte qui évoque aussi bien l'ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique que le sentiment d'appartenance d'un individu à un groupe (Beniamino et Gauvin 2005 : 96). La référence culturelle associée à la gastronomie autochtone évoque, de ce fait, non seulement la culture d'accueil, mais aussi ses origines étrangères. Les référents culturels diffèrent, en effet, que l'on se trouve dans un pays ou dans un autre et même si l'on parle d'un même produit celui-ci est évoqué dans l'imaginaire collectif en fonction de sa réalité représentative.

Dans ce contexte, le départ pour les États-Unis se présente comme une expérience traumatisante pour une jeune fille qui se voit obligée de quitter la Syrie :

Comme pour des vacances, [...] pendant les vacances de février [...]. À peine l'avion avait-il atterri en France que des gens vinrent chercher mon frère et ma sœur aînés à Roissy, dans le terminal des arrivées. Personne ne disait rien, les adultes en imperméables beiges restèrent muets tout au long de la transaction. Puis, avec mon père, ma mère et ma petite sœur, nous partîmes présenter nos passeports à un comptoir Air France. [...] Cette fois, nous volâmes beaucoup plus longtemps, des heures et des heures, peut-être des jours entiers, un temps infini, [...] puis nous arrivâmes à Los Angeles.

Je sortis de l'avion totalement déboussolée, intimidée par tant d'inconnu (Decharrière 2017 : 93-94).

Ce moment est raconté à travers les yeux d'une enfant qui ne comprend ni le départ ni la séparation familiale. La question de la langue devient un point essentiel de réflexion qui marque la géopoétique romanesque. Logée chez ses oncles, la famille doit s'adapter à un nouveau contexte et à une nouvelle langue. C'est ainsi que la narratrice affirme avoir expérimenté un « très grand souci de l'identique dans cette Amérique adolescente » (Decharrière 2017 : 98) et un souci d'appartenance langagière. Aux États-Unis la langue pose ainsi un problème à cette jeune fille qui doit interagir avec ses cousines. Il est fort intéressant de noter à ce stade de l'analyse la réflexion émanant des relations interpersonnelles avec sa cousine : « on ne parle pas la même langue mais ça ne nous empêche pas de nous disputer tout le temps. La discorde a sans doute son propre dialecte, une langue universelle, celle qu'empruntent les pays aux langues officielles différentes lorsqu'ils entrent en guerre » (Decharrière 2017 : 100). L'affirmation identitaire face à l'altérité se voit ainsi empreinte d'un affrontement hostile, métaphore du conflit identitaire des individus vivant dans l'entre-deux.

Le processus de construction identitaire de la narratrice se construit, par ailleurs, sous la différence représentative du moi et de l'autre à travers la comparaison entre

l'identité de la protagoniste et l'altérité que représente sa cousine. C'est ainsi que la jeune fille se sent identifiée à une langue qui n'est pas la langue du pays d'accueil et, par conséquent, elle fait du français son étendard identitaire. Elle affirme, en effet, « on ne voit pas le monde de la même façon, et chacune ressent le besoin d'imposer son point de vue sans considérer les affects de l'autre. Quand elle essaye de me convaincre qu'un *i* s'écrit "E" j'ai envie de lui mettre un poing, et je lui explique agacée que c'est un [euh] son truc, pas un *i* » (Decharrière 2017 : 100-101).

*La parenthèse américaine* symbolise un nouveau point de départ pour cette famille qui doit faire face à la perte de la figure paternelle. À l'expérience de déracinement, de diglossie et d'hybridation interculturelle, vient se superposer le deuil et la reconfiguration familiale. Le parcours identitaire se voit ainsi complété par une appartenance religieuse : « *Papa est un ange maintenant* » (Decharrière 2017 : 110). La confession religieuse s'inscrit dans l'évolution identitaire de cette jeune fille qui, une fois devenue adulte, affirme ne pas croire en Dieu car « on perd tôt ou tard cette illusion de sécurité, dès lorsqu'on se retrouve confronté à l'idée de sa propre mort » (Decharrière 2017 : 111). La mort représente ainsi un voyage sans retour qui marque les lieux de la mémoire de cette jeune fille qui remémore l'évolution de la maladie dans un espace clos, sombre et inaccessible où le père, figé, attendait la fin de ses jours. Force est de constater à ce stade de l'approche analytique que « las relaciones con el pasado no son nunca neutras y se inscriben inevitablemente en la más compleja dialéctica que hacen de su reconstrucción una forma de la memoria, cuando no de la nostalgia y de la fuga desencantada del presente hacia el pasado » (Aínsa 2006 : 136). L'expérience autofictive se penche ainsi sur le rapport à la mort et à l'expérience du deuil comme ce départ qui, attendu ou inattendu, laisse un vide existentiel et une empreinte dans ce palimpseste identitaire construit sur le chemin de la vie.

Si la deuxième partie de l'édifice romanesque se termine sur la fin de la vie, la troisième partie, intitulée *Absence et Permanence*, commence avec l'arrivée d'un nouveau venu dans la famille. Ce nouveau départ est ainsi évoquée grâce à l'adoption d'un lapin pour Maya, la fille de la protagoniste. Le lecteur ouvre ainsi un chapitre également penché sur un va-et-vient spatio-temporel où la narratrice revient sur la question des origines :

Je parle anglais, plutôt bien [...]. J'en ai l'air mais qu'on ne se fie pas aux apparences, je ne suis pas américaine, je ne le serai jamais. Je ne serai jamais syrienne non plus, [...]. Mais, ce que je ne suis pas encore en mesure d'admettre, *le serai-je un jour ?*, c'est que, si je n'y suis pas, la Syrie, elle vit en moi, constamment, profondément, de façon inaltérable. [...] L'inné ne m'a pas quittée, je comprends les sons, les mots et les phrases, qu'on me parle en français, en anglais ou en arabe, mon oreille conserve son aptitude ; mais je ne parle pas, aucun mot arabe ne parvient à sortir de ma bouche, le conscient et le volontaire restent bloqués, quelque part entre l'acceptation de son identité et la fierté de ses origines. J'ai cessé d'assumer mon trilinguisme quand mon père a cessé d'exister (Decharrière 2017 : 169).

La réflexion intrinsèque au sentiment d'appartenance lié à l'expérience langagière devient ainsi le reflet de ce deuil et fait partie du parcours identitaire de l'auteur. La langue devient, par conséquent, l'un des traits identitaires indispensables à la construction personnelle et la littérature retrace ce parcours quotidien qui permet d'aborder la société à partir de l'expérience autofictive. L'aspect linguistique dans la traversée romanesque decharrière devient d'autant plus important qu'elle le situe au cœur de son deuxième roman. Vivant une situation de xénoglossie, la protagoniste se réveille un jour parlant l'arabe, une langue en principe inconnue de son entourage. La figure paternelle s'avère être le lien entre la langue arabe et une protagoniste qui s'avère être homonyme de la fille de la narratrice. Est-ce un clin d'œil à la transmission des origines et, par conséquent, de la quête identitaire ? Serait-ce l'itinéraire héréditaire d'un palimpseste identitaire tracé au fil des voyages ? Loin d'avoir une réponse à ces questions, nous nous permettons de parler et de faire parler d'un destin individuel qui évoque les retrouvailles subites avec une langue porteuse d'histoire et illustrant ainsi non seulement l'éveil de la langue de ses aïeux, mais aussi l'acceptation de son appartenance multiple.

Nous pouvons affirmer, par conséquent, que la langue française est mise à l'honneur dans le projet scriptural de cette écrivaine qui se sert de la littérature pour créer un lieu de rencontre et du voyage pour tracer son palimpseste identitaire. Cet espace d'apprentissage met en exergue les références culturelles associées à son identité. Et, c'est dans un tel contexte d'immigration que se dessinent en partie les réalités caractéristiques du socle identitaire. L'édifice romanesque decharrière met en lumière l'illusion forgée à travers la réalité langagière des personnages vivant une expérience de déracinement où les concepts d'altérité et d'identité se fondent dans le for intérieur d'une identité désormais interculturelle. La construction existentielle est, en conséquence, intimement liée à la manière d'appréhender le monde, de tracer et de retracer l'expérience personnelle, d'écrire le parcours de l'intime et de présenter les empreintes du voyage dans un palimpseste identitaire.

#### 4. Conclusion

Il importe, au moment de conclure, de souligner que le projet scriptural d'Hadia Decharrière reflète le processus de construction identitaire des nouveaux intervenants de la société, non seulement en France mais aussi ailleurs. Il est, effet, important de penser l'ancrage identitaire dans son rapport aux frontières géopolitiques ainsi qu'au voyage personnel comme une source de stimulation sensorielle et intellectuelle, individuelle et collective. La littérature permet dans ce contexte de peaufiner et de mieux comprendre l'expérience de déracinement des identités multiples à travers l'approche autofictive et s'inscrit ainsi dans l'ère actuelle qui confirme « el renovado interés por el destino individual en el seno de un devenir histórico común [y que] también explica el sentimiento de la existencia de un tiempo individual en la representación del tiempo colectivo compartido en un espacio común » (Aínsa 2006 : 136). L'espace de création littéraire devient, par conséquent, l'un des seuils permettant d'aborder le changement

de paradigme de sociétés futures. Ce qui s'imbrique dans le discours de Federico Mayor Zaragoza (Alfaro, Arias, Gamba 2019 : 10) lors qu'il prône :

Es necesaria una gran movilización que permita a todos los seres humanos ser conscientes de la situación presente y, en consecuencia, comprometerse a actuar sin demora con un comportamiento cotidiano apropiado que haga posible hacer frente a procesos potencialmente irreversibles. Las comunidades académica, científica, artística, literaria, intelectual en suma, deben liderar hoy las respuestas adecuadas a las amenazas que se ciernen sobre la humanidad a escala mundial.

La démarche volontaire vers la langue française s'érige, en outre, en caractéristique inhérente à ce corpus d'écrivains appartenant au domaine des xénographies francophones de l'extrême contemporain et mettant cette problématique au sommet de l'iceberg identitaire. La traversée personnelle illustre une opportunité de reconfiguration identitaire et situe à ces agents de la société en médiateurs culturels et, par conséquent, en passeurs de frontières. Le phénomène du déracinement affecte l'écrivain, mais aussi la société d'accueil. La littérature peut alors devenir un pont symbolique entre l'individu et la société qui dépasse les frontières géopolitiques traditionnelles et prône le dialogue interculturel.

La littérature dessine, par conséquent, une nouvelle géopoétique où des prénoms aux goûts d'ailleurs parsèment un espace transnational européen qui évoque une « géo-graphie singulière de l'histoire de l'Europe » (Alfaro 2013-2014 : 1260). Amin Maalouf, dont ses propos lèvent la toile de notre analyse, et Hadia Decharrière s'érigent ainsi en deux exemples emblématiques de ce changement de paradigme. Et, c'est dans ce contexte que nous nous permettons de reprendre la réflexion de Maria José Carneiro Dias (2011 : 122) pour penser le voyage comme palimpseste identitaire :

Voilà pourquoi la route et le voyage sont si importants dans [la] fiction. Souvent associé à l'apprentissage de soi et de l'autre, le voyage désigne, dans ce cas-là, un parcours existentiel. Expérience de déplacement physique, le voyage s'associe aussi à un déplacement de la perspective du regard et instaure, dans le mouvement qui lui est propre, un phénomène de différenciation entre le lieu premier et le lieu-autre de destination, avec une naturelle confrontation de référentiels, à travers laquelle le voyageur prend conscience de soi et se restructure lui-même sur de nouvelles plateformes relationnelles.

## BIBLIOGRAPHIE

- AINSA, Fernando (2006) : *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid : Iberoamericana.
- ALBERT, Chirstiane (2005) : *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala.

- ALFARO, Margarita (2016) : « Ectopic literature : the emergence of a new transnational literary space in Europe in the Works of Eva Almassy and Rouja Lazaroova ». AVERIS, Kate et Isabel HOLLIS-TOURÉ (eds.), *Exiles, travelers and vagabonds. Rethinking mobility in Francophone women's writing*, Pays de Galles : University of Wales Press : 232-248.
- (2013-2014) : « La construction d'un espace géo-poétique francophone en Europe : l'expérience totalitaire et la représentation de l'exil ». *Revista portuguesa de literatura comparada*, n° 17-18, vol. II. Lisbonne : Dedalus, Ed. Cosmos: 1243-1260.
- ALFARO, Margarita ; SAWAS, Stéphane et SOTO, Ana Belén (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Bruxelles : Peter Lang.
- ALFARO, Margarita; ARIAS, Silvia et GAMBÀ, Ana (2019) : *Agenda 2030: Claves para la transformación sostenible*. Madrid : Los Libros de la Catarata.
- APPADURAI, Arjun (1996) : *Modernity at large : Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- BENIAMINO, Michel ; GAUVIN, Lise (2005) : *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoge : Pulim.
- BLESA, Túa (2012) : « La escritura como palimpsesto (Una forma de la logofagia) ». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 18, 204-215.
- BOOK CLUB (2019) : *Hadia Decharrière présente « Arabe » son deuxième roman*. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=O0sgJCo07y0>
- CALEFATO, Patrizia (2018) : « Revêtir le voyage ». *Sociétés*, 2018/1 n° 39, 147-153.
- CARNEIRO DIAS, Maria José (2011) : « Amin Maalouf : Le chemin vers l'autre se fait en voyageant. L'itinéraire comme stratégie de reconfiguration identitaire ». *Intercâmbio*, v. 4, 118-137.
- DECHARRIÈRE, Hadia (2017) : *Grande section*. Paris : JC Lattès.
- (2019) : *Arabe*. Paris : JC Lattès.
- DELBART, Anne-Rosine (2005) : *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : Pulim.
- DETIENNE, Marcel (2010) : *L'identité nationale, une énigme*. Paris : Gallimard.
- FOSALAU, Liliana (2012) : « Espaces exiliaires - espaces identitaires chez trois écrivains francophones roumains ». *Philologica Jassyensia*, vol. 8 (2) : 211-221.
- GARCÍA, Mar (2009) : « L'étiquette générique 'autofiction' : us et coutumes ». *Çédille*, n°5, 146-163.
- GASPARINI, Philippe (2011) : *Est-il je?: Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.
- GAUVIN, Lise ; VAN DEN AVENNE, Cécil ; CORNIUS, Véronique et SELAO, Ching (2013) : *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*. Lyon : ENS Éditions.
- GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

- GRELL, Isabelle (2014) : *L'autofiction*. Paris : Armand Colin.
- HOLTZ, Grégoire ; MASSE, Vincent (2012) : « Étudier les récits de voyage. Bilan, questionnements, enjeux ». *Arborescences. Revue d'études françaises*, n°2, 1-30.
- HUBIER, Sébastien (2003) : *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin.
- JEANNELLE, Jean-Louis ; VIOLLET, Catherine (2007) : *Genèse et autofiction*. Louvain-La-Neuve : Académia Bruylant.
- KOPIEJWSKI, Faustine (2017) : « Avec "Grande Section", Hadia Decharrière publie un premier roman bouleversant ». *CkEEK Magazine*, publié le 7 avril 2017.
- LEJEUNE, Philippe (2015) : *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*. Paris : Armand Colin.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1987) : *L'identité*. Paris : PUF.
- MAALOUF, Amin (2019) : *Le naufrage des civilisations*. Paris : Grasset.
- MADJIDI, Maryam (2017) : *Marx et la poupée*. Paris : Le Nouvel Attila.
- MATHIS MOSER, Ursula ; MERTZ-BAUMGARTNER, Birgitz (2012) : *Passages et ancrages. Dictionnaire des écrivains migrants de la langue française (1981-2011)*. Paris : Honoré Champion.
- NOWICKI, Joanne ; MAYAUX, Catherine (2012) : *L'autre francophonie*. Paris : Honoré Champion.
- OBERGÖKER, Timo (2011) : *Les lieux de l'extrême contemporain*. Munich : Martin Meidenbauer.
- PORRA, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée », entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim, Zürich, New York : Olms.
- TODOROV, Tvetzan (1996) : *L'homme dépaysé*. Paris : Seuil.
- TVERDOTA, György (199) : *Écrire le voyage*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.
- WIHTOL DE WENDEN, Catherine (2013) : *La question migratoire au XXIe siècle. Migrants, réfugiés et relations internationales*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- ZANGHI, Filippo (2014) : *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*. Lausanne : Presses universitaires du Septentrion.
- ZUFFREREY, Joël (2012) : *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-La-Neuve : L'Harmattan-Academia.

## PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Doctora en Filología Francesa por la Universidad Autónoma de Madrid, Ana Belén Soto tiene una formación académica intercultural que le ha permitido enfocar su ámbito de investigación hacia el análisis de la literatura francesa y francófona contem-

poránea. Se interesa especialmente por la experiencia del desarraigo lingüístico e identitario, por los fenómenos ligados a la desterritorialización y por la elección voluntaria del francés como lengua de escritura en un corpus literario escrito por mujeres. En la actualidad es Profesora Ayudante Doctora en la Universidad Autónoma de Madrid y es miembro del Grupo de Investigación ELITE (Estudios de Literaturas e Identidades Transnacionales en Europa).

Fecha de recepción: 07/04/2020

Fecha de aceptación: 29/06/2020

## LA EMOCIÓN DEL PAISAJE EN EL JOVEN AZORÍN (The emotion of the landscape in the young Azorín)

José Manuel Vidal Ortuño\*  
IES Floridablanca. Murcia

**Abstract:** This article studies the landscape in regard to literary works in the young Azorín, the one from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, which renewed old literary clichés such as *beatus ille* and *locus amoenus*. In this new era, there is no question that, a new aesthetic (which will be expressed in two stories from *Bohemia*, 1897), whose postulates, undoubtedly innovative, will be put into practice in *Charivari* (also from 1897), through an excellent description of the Collado de Salinas, a place of refuge and flight for J. Martínez Ruiz. Such description, with variations on a theme, will be found later in other works of the writer.

**Keywords:** Azorín; Landscape; *Beatus ille*; Short stories; *Bohemia*; *Charivari*.

**Resumen:** Se estudia en este artículo el paisaje como materia literaria en el joven Azorín, el de finales del siglo XIX y principios del XX, renovador de viejos tópicos literarios como el *beatus ille* y el *locus amoenus*. A este tiempo nuevo le correspondería, qué duda cabe, una nueva estética (que quedará expresada en dos cuentos de *Bohemia*, 1897), cuyos postulados, sin duda innovadores, serán llevados a la práctica en *Charivari* (también de 1897), mediante una magnífica descripción del Collado de Salinas, lugar de huida y refugio para J. Martínez Ruiz. Una descripción que, como tema con variaciones, aparecerá luego en otras obras del autor.

**Palabras clave:** Azorín; Paisaje; *Beatus ille*, Cuentos; *Bohemia*; *Charivari*.

El paisajismo -acompañado o no del viejo tópico horaciano del *beatus ille*- fue, qué duda cabe, uno de los temas predilectos de la aún llamada generación del 98, hasta el punto de que uno de sus máximos investigadores, Pedro Laín Entralgo, nos habló en 1947 de “la invención de un paisaje” (Laín Entralgo 1998: 27). Una fascinación, la del

---

\* **Dirección para correspondencia:** José Manuel Vidal Ortuño. IES “Floridablanca”. Miguel Hernández, 5. 30011 Murcia. ([josemanuel.vidal@murciaeduca.es](mailto:josemanuel.vidal@murciaeduca.es)).

paisaje, a la cual Azorín no fue ajeno y que desarrolló a lo largo de su dilatada carrera. Recordemos, a este respecto, títulos tan emblemáticos como *España* (1909) -que no por casualidad lleva el epígrafe de *Hombres y paisajes*- o la tan merecidamente alabada *Castilla* (1912). Sin embargo, en el presente trabajo, nos vamos a centrar en los primeros escritos de Azorín, de finales del XIX y principios del XX, cuando Azorín no era todavía Azorín, sino tan solo un joven literato que firmaba como J. Martínez Ruiz. Son estos, pues, los escritos juveniles de un escritor inconformista y rebelde, en los cuales, de tarde en tarde, asoma el gran paisajista que con el tiempo llegaría a ser.

La atracción por la naturaleza y, asimismo, por la vida retirada en el campo llamó poderosamente la atención de nuestro escritor, incluso cuando este era un niño. De sus años infantiles, Martínez Ruiz rescató la figura de don Antimo Verdú, y nos habló del mismo al menos en dos obras suyas: en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) y en *Agenda* (1959). En *Las confesiones...*, se ocupa de él, sin nombrarlo directamente, en el capítulo V, “El solitario”, diciéndonos que este hombre abandonó Monóvar un buen día y, “amargado por las ingraticudes, se marchó al campo” (Martínez Ruiz 2005: 63-64). Medio siglo después, lo volverá a recordar en el capítulo VII de *Agenda*, “El casino de Monóvar”, donde se mezclan, nos dice, “historia y leyenda”, ya que este se retiró a una heredad y “en un altozano edificó una casita”; nuestro escritor añade a continuación que “dos hermosos alanos acompañaron siempre a don Antimo” (Azorín 1959b: 43-44). Así pues, tal vez sea don Antimo Verdú una de las más bellas, sinceras y amargas encarnaciones del viejo tópico del *beatus ille*.

Acaso llevado por este recuerdo –y quizás, también, por una inclinación personal-, no resulta extraño que algunos personajes azorinianos –en novelas y cuentos- decidan acabar sus días lejos del mundanal ruido; pensemos, a modo de ejemplo, en los finales de novelas como *El escritor* (1942) o *El enfermo* (1943). Personajes de sendas narraciones –Antonio Quiroga, en *El escritor*; Víctor Albert, en *El enfermo*- se retiran a casas campestres, en las que no resulta difícil adivinar lugares dilectos de la biografía de su autor, como el campo levantino o la ciudad de Petrel (Martínez del Portal 1995: 149-182).

Para el primer Azorín, *beatus ille* y paisajismo eran algo así como las dos caras de una nueva estética; de ahí que no falte en su obra algún personaje, con vocación de artista, que haga el papel de portavoz de esta nueva sensibilidad. Vayamos, pues, a *Bohemia* (1897), primer libro enteramente de cuentos firmado por J. Martínez Ruiz. Como bien señaló Mirella D’Ambrosio, “el papel de la naturaleza -tan importante en la obra de Azorín- queda definido en “Paisajes”, y el estudio de Castilla en su historia y en su paisaje nos lo sugiere ya en “Envidia” (Ambrosio Servodidio 1971: 15). Y así es. Porque en “Paisajes” el protagonista aspira a escribir un libro que, según sus propias palabras, hable “de toda mi vida de artista enamorado del campo, de la vegetación loca, del cielo azul, de la noche estrellada”. Sus palabras, pues, se configuran como una nueva poética para los nuevos tiempos: sus estampas habrían de ser, pues, “resplandecientes de luz, con todos los ruidos de la campiña, con todos los aromas de los huertos de mi tierra”. En suma: descripciones sensoriales en las que predomine la luz –y por tanto el color- y en las cuales, además, no falten tampoco notas auditivas y olfativas. Ese libro de este

innominado artista se llamará, como no podía ser de otro modo, *Paisajes*; no tendrá “nada de acción ni de figuras en primer término. Paisajes solo; un álbum de acuarelas, de vistas de mi tierra” (Azorín 1959a: 313-317). Esa falta de acción, anunciada tan temprano, en sus inicios como escritor, nos lleva a pensar precisamente en novelas tan carentes de argumento del Azorín en su etapa de senectud, como *La isla sin aurora* y *Salvadora de Olbena*, ambas de 1944.

En el cuento titulado “Envidia”, encontramos un motivo que será frecuente en el futuro Azorín: el paisaje visto desde la ventanilla de un tren; paisaje, por tanto, en movimiento, porque leemos que este corría e iba dejando a su paso “estaciones miserables, campesinos liados en paño pardusco”. El paisaje es el de la Mancha y los ojos que observan son los de un hombre que ha sufrido un desengaño con su esposa. Por eso, los contornos del paisaje están teñidos de notas sombrías. Aparecen, por tanto, expresiones despectivas (“un mar inmenso de tierra pardusca”), una enumeración de notas negativas, unidas mediante el polisíndeton, señalando no lo que hay sino lo que falta en ese paisaje (“ni un árbol, ni una planta, ni verduras en la tierra, ni alegrías en el cielo”). Paralelamente, el narrador elige una adjetivación que guarda consonancia con su hastío vital, con su falta de esperanza: “todo triste, monótono, con la melancolía de los últimos días del otoño”. A todo ello hay que añadir una coloración cenicienta, hecha a base de negros y de grises (“naturaleza sombría”, “cuadro tétrico de tintes oscuros”). Y, sin embargo, estos campos manchegos, *a priori* tan ásperos, tan poco amenos, son capaces de suscitar en la mente del que observa el recuerdo de la Historia, puesto que, nos dice, “hacían pensar en los amores frenéticos de un misticismo loco, en los ascetas de la Edad Media” (Azorín 1959a: 322). Unas notas llenas de poesía que nos llevan a pensar en otro fragmento de *La voluntad*: la descripción de la inmensa planicie yeclana del Pulpillo, tras la cual surge el recuerdo de grandes figuras históricas:

En los días grises del otoño, o en marzo, cuando el invierno finaliza, se siente en esta planada silenciosa el espíritu austero de la España clásica, de los místicos inflexibles, de los capitanes tétricos –como Alba-; de los pintores tormentarios –como Theotocópuli-; de las almas tumultuosas y desasosegadas –como Palafox, Teresa de Jesús, Larra... (Azorín 1959a: 892).

Posiblemente, el primer ejercicio de estilo de J. Martínez Ruiz, en lo que a paisaje se refiere, lo vamos a encontrar en *Charivari (Crítica discordante)*, un folleto satírico de 1897. Si nos fijamos en su estructura, veremos que su capítulo V –tiene seis- es una especie de interludio, en el cual su protagonista –sin duda, el autor- deja momentáneamente Madrid, el de las grandes rotativas con periodistas encumbrados, donde el escritor novel pretende alcanzar la ansiada fama, y lo deja para retirarse momentáneamente a la paz del campo. Merece la pena que nos detengamos en esta descripción de *Charivari*, “guía y avisos del literato novel en Madrid”, porque es una especie de *beatus ille* en medio del tráfico diario de la capital de España, con sus periódicos importantes, entre “siluetas de maestros y esbozos de jóvenes”. Tal descripción fue considerada por Francisco José Martín como uno de los primeros ejercicios de estilo sobre el que se cimenta

la fama del futuro Azorín, quien, satisfecho del resultado del mismo, decidió publicarlo, un año después, a modo de artículo titulado “Mis montañas” en *Madrid Cómico* (Martínez Ruiz 2000: 192-193). Y lo que leemos en ese capítulo V es la descripción de un paisaje ordenado, en virtud del buen uso de los deícticos, como si el autor –autor implícito– se encontrase dentro del mismo: “Detrás, cerrando el horizonte, una larga cadena de montañas, un inmenso telón azul, irregular, deforme, que se pierde en las nubes [...] Y delante, montes diminutos que cruzan la campiña” (Azorín 1959a: 278). Sorprende tan temprano el uso de la múltiple adjetivación, que tan característico será luego en el estilo del Azorín de principios del siglo XX.

Y si, como quedó dicho en el cuento “Paisajes”, una descripción de este tipo ha de ser, ante todo, “manchas de color”, vemos que estas aparecen en el texto, aunque dentro de una muy determinada gama cromática: los marrones (un monte con su “lomo pardusco”), más negros y grises (“laderas negruzcas”); mientras tanto, en claro contraste, destacan el azul de las montañas más alejadas, el “fondo rojizo” de los barrancos y, alegrando el paisaje a la manera de una ensoñación, “un lago de azul claro, casi blanco, bordeado de juncos, con álamos en las orillas”. Los juncos y los álamos nos hacen presumir lo verde, que dialoga con “la verdura uniforme y brillante de los pámpanos”. Lago, juncos, álamos y viñas convierten lo descrito en una especie de *locus amoenus*. Colores, por tanto, pero también sonidos. De hecho, sobre el silencio inmenso de esta naturaleza muda, del campo solitario y callado, surge, tenue, el sonido de la esquila de un ganado o el “ruido de abanico de una bandada de perdices” (Azorín 1959a: 279).

Mientras que para el maestro Yuste (ya en *La voluntad*, 1902, en el capítulo XIV de la primera parte), color y sonido no bastan, porque un paisaje, además, ha de tener “movimiento y ruido, tanto como color”, veremos que en este ejercicio de estilo del primer Azorín dicho movimiento también está presente. Así, por ejemplo, en virtud de un perfecto uso de las formas verbales, las cimas de las montañas “se alejan hacia el fondo, saltando unas sobre otras, ennegreciéndose, desapareciendo, por fin, en el infinito”. La descripción se aleja, además, en una especie de punto de fuga, porque “más allá de los grandes manchas de los viñedos”, en el horizonte, “herido por los rayos del sol que muere, se destaca un punto brillante, como una estrella en lo oscuro de la noche: la fachada de una casita blanca”. En otras ocasiones, la luz cambiante del crepúsculo, en su paulatino apagarse, le confiere al paisaje un ligero movimiento a ojos del observador: “Cae la tarde; alárgase la sombra de las montañas, que oscurecen los valles”, “deslízase la claridad del púrpura del crepúsculo”. Y un par de párrafos más adelante, tras la reflexión sobre el ensayista Sebastián Faure, avanza lento el anochecer, que todo lo sume en la oscuridad y hace que desaparezcan, a los lejos, “el lago azul y los grupos de árboles” (Azorín 1959a: 278-280)<sup>1</sup>.

---

1 Desde la perspectiva que da el tiempo, calificamos este tipo de paisajes de noventayochistas. Y, sin embargo, descripciones de este tipo las podemos encontrar con anterioridad. Por ejemplo, Benito Pérez Galdós, en *La familia de León Roch* (1878), describe las afueras de Madrid como “vastos solares polvorientos”; es más: como un paisaje “seco, huraño, esquivo”. Y, sin embargo, “esta gran estepa de Castilla” es un trasunto de “la vida espiritual surgiendo sobre la aridez del ascetismo”, a la vez que “trae al pensamiento los lugares de Oriente, donde han pasado los hechos grandes de la Historia” (Pérez Galdós 1989: 833).

Este paisaje descrito en *Charivari* está enclavado en un tiempo preciso, puesto que se intercala entre las anotaciones del 24 y 25 de marzo, ya que la obra adopta forma de diario. El autor nos presenta, pues, un campo en primavera, aunque no indica un espacio concreto. Solo la alusión a “mis montañas”, hecha en la nota inicial de este folleto satírico, nos permite aproximarlo a la biografía del autor; este dato, más el cotejo de toda la obra de J. Martínez Ruiz. Y es que este paisaje, tan sucintamente mostrado, parece que nos remite al Collado de Salinas, finca de la familia Martínez Ruiz, próxima a Monóvar, en la zona montañosa de Alicante, y una de las constantes temáticas a lo largo de toda la obra de Azorín. Llegamos a esa conclusión al cotejar estas páginas primeras –aunque en absoluto primerizas- con otras cercanas en el tiempo, como las que se hallan en *Diario de un enfermo*, novela corta de 1901, y *Antonio Azorín*, novela de 1903.

En *Diario de un enfermo*, Martínez Ruiz toma como base la descripción paisajista que hemos visto en *Charivari*, dándole otra vuelta de tuerca, con el ánimo de perfeccionarla. No suma más que tres entradas en esta *nouvelle* escrita en forma diarística: las del 20 de julio, 20 de agosto y 2 de septiembre; tres días distintos y en horas del día también distintas (un anochecer, una amanecer y una terrible tormenta que acaece en medio de la noche). Sin embargo, lo que nos llama la atención ahora es que el escritor intenta ubicar lo descrito en medio de una geografía más concreta, en “plena montaña levantina”, en “inmenso collado”, donde los agricultores que en ella trabajan se expresan en una lengua que no es el castellano, sino el valenciano (“*Palmeres per baix, señal d'aigüa*”). La casita blanca que en la descripción de *Charivari* hacía como una especie de punto de fuga en el horizonte, ha sido sustituida en esta otra por “el triángulo rojizo de un castillo moruno”, el cual “luce a los postreros rayos de sol como un grano de oro” (Azorín 1959a: 707).

Con todo, será en *Antonio Azorín* (1903) donde la toponimia auténtica le gane terreno a lo indeterminado, situando esta descripción, que ahora abre la novela, en una realidad *más real* y, por ende, más querida. Así pues, ahora se nos habla de las Lometas, del cabezo árido de Cabrerías, del monte de Castalla, mientras que, “en el centro, sobre el azul del fondo, resalta el ingente peñón de Sax, coronado de torreón moruno”. Con el paso de las horas, “el dorado castillo refule en su postrer destello y desaparece”. La sierra de Cabrerías, el monte de Castalla, la fortaleza de Sax vista al fondo del valle sitúan con total seguridad este fragmento, heredero de los otros dos anteriores, en el Collado de Salinas, lugar ameno y agradable, donde nuestro escritor pasó horas y horas durante su niñez y allá en su mocedad, que, con el correr de los años, acabaría convirtiéndose en añorado y anhelado *beatus ille* donde poder huir de las tribulaciones de este mundo. Un anhelo que nuestro escritor, ya anciano, no pudo conseguir, pero que sí lograron algunos de sus personajes de ficción, como el protagonista del cuento “El extranjero en su patria” (*Pensando en España*, 1940) o Antonio Quiroga (personaje de la novela *El escritor*, que antes he mencionado).

En definitiva, a finales del siglo XIX y a principios del XX, los nuevos escritores pensaron en el paisaje como elemento importante de la nueva estética, “una emoción –pondrá Azorín en boca del maestro Yuste, una vez más- completamente, casi comple-

tamente moderna”. He querido mostrar en este trabajo cómo el joven Martínez Ruiz pergeñó una especie de poética en un cuento, “Paisajes”, y describió las llanuras de la Mancha como estado del alma en otro relato, “Envidia” (ambos en *Bohemia*, de 1897). Como autor que se deja parte de sus vivencias en sus escritos, describió un lugar hartamente conocido y muy amado, el del Collado de Salinas, ofreciéndolo a sus lectores, a modo de un tema con variaciones, primero en *Charivari*, luego en *Diario en un enfermo*, y por último en *Antonio Azorín*.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMBROSIO SERVODIDIO, Mirella de (1971): *Azorín, escritor de cuentos*. Nueva York: Las Américas.
- AZORÍN (1959a): *Obras completas*, vol. I. Madrid: Aguilar.
- (1959b): *Agenda*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1998): *La generación del 98*. Madrid: Espasa Calpe.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (1995): “Sobre un aspecto de las novelas de Azorín: los desenlaces”. *Anales Azorinianos*, 4: 149-182.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (1997): *La voluntad*. Ed. de María Martínez del Portal, Madrid: Cátedra.
- (2000): *Diario de un enfermo*. Ed. de Francisco José Martín, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2005): *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Ed. de María Martínez del Portal, Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1989): *Obras completas*, vol. I. Madrid: Aguilar.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

José Manuel Vidal Ortuño es doctor por la Universidad de Murcia, título que alcanzó con una tesis sobre la cuentística de Azorín, dirigida por la profesora Ana L. Baquero Escudero, catedrática de Literatura Española. Fruto de esa labor son ediciones críticas de dos obras de J. Martínez Ruiz, como *El buen Sancho* (Biblioteca Nueva, 2004) y *España* (Biblioteca Nueva, 2010), más un ensayo titulado *Los cuentos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, publicado por la Universidad de Murcia, en el 2007, iniciándose con él la colección *Signos*. Sus trabajos se centran, principalmente, en la literatura española contemporánea. Algunos de sus trabajos, que giran en torno a los más diversos escritores (el ya nombrado Azorín, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Elena Quiroga...), fueron apareciendo, desde hace años, en revistas como *Montearabí*, *Monteagudo*, *Rilce*, *Murgetana o Razón y Fe*, entre otras. Desde 1989 es Profesor de Enseñanza Secundaria y en la actualidad da clases del Lengua y Literatura Españolas en el Instituto “Floridablanca”, de Murcia.

Fecha de recepción: 07/05/2020

Fecha de aceptación: 23/06/2020

## LA TÉCNICA EPISTOLAR EN LA TERCERA SERIE DE LOS *EPISODIOS NACIONALES* (The epistolary technique in the third series of the *National Episodes*)

Ana L. Baquero Escudero\*  
Universidad de Murcia

**Abstract:** In the narrative configuration of the Third Series of the National Episodes the inclusion of letter is striking. Galdós includes here an epistolary novel as well as two partially epistolary novels and he intercalates several letters in the remaining works. The present work deals, then, with the Galdosian handling of the epistolary technique in this set of novels that reveals, also, the versatility and the literary genius of the Canarian author.

**Keywords:** Galdós; National Episodes; Third Series; Epistolary technique; Epistolary Novel.

**Resumen:** En la configuración narrativa de la tercera serie de los *Episodios nacionales* resulta especialmente llamativa la inclusión de cartas. Galdós incluye aquí tanto una novela epistolar, como dos parcialmente epistolares e intercala numerosas cartas en las restantes obras. El presente trabajo aborda, pues, el manejo galdosiano de la técnica epistolar en este conjunto novelesco que revela, también, la versatilidad y el genio literario del autor canario.

**Palabras clave:** Galdós; Episodios nacionales; Tercera serie; Técnica epistolar; Novela epistolar.

Los hechos históricos recogidos en esta serie cubren el convulso período entre 1833 y 1846, en el que el Romanticismo había ido adueñándose de la esfera literaria. Junto a ambos aspectos, fundamentales en su construcción, Galdós desplegará su personal ficción novelesca que, a diferencia de las series anteriores, no constituye una única

---

\* **Dirección para correspondencia:** Dpto. Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Letras. 30001. Universidad Murcia. [abaquero@um.es](mailto:abaquero@um.es). Estudio realizado en el marco del GREGAL y del proyecto GENUS NOVEL 2017-82662-P.

trama protagonizada por dos personajes centrales. Estrechamente conectadas ocho de las obras, tanto la inicial como la última evidencian el cambio del método utilizado. Habrá que esperar, así, a la segunda para encontrarnos con Fernando Calpena, quien desaparece en la última y es claramente desplazado por otros personajes en *La campaña del Maestrazgo* y *Montes de Oca*. La alternancia, pues, de lo que podría estimarse historia central, con otras protagonizadas por diversos personajes –Fago, don Beltrán, Ibero, la familia de don Bruno– complica la construcción de la trama novelesca que aparece escindida en direcciones varias. Y junto a ello también se advierte una mayor riqueza en la elaboración del propio discurso novelesco. Como bien ha precisado Penas (2013: 31), puede hablarse de una compleja construcción del discurso de esta serie a lo que contribuye, sin duda, el manejo del recurso epistolar. Si en algunos de los episodios de la serie anterior Galdós había cambiado de sujeto enunciativo, pasando de la tercera a la primera persona, ahora el cambio será múltiple pues van a ser muchos los personajes que intercambien cartas<sup>1</sup>. *La estafeta romántica* resulta, así, una novela epistolar polifónica en la que, señala Guadalupe Mella (2016), confluyen cartas-drama, con cartas-confidencia, según la tipología de Jost (1968). Situada en la parte central del conjunto, el recurso epistolar de innegable relieve en el desarrollo de las novelas anteriores, se convierte ahora en el formato único, generador del discurso narrativo. Como en *La incógnita*, tampoco hallamos aquí, frente a los modelos dieciochescos, el manejo de la estrategia del editor responsable de publicar la correspondencia<sup>2</sup>. Que Galdós se distancia de la forma anterior dominante en el género se percibe con claridad en la novela siguiente, *Vergara*, continuación o epígono de ella, como indica Penas (2013: 135). Aquí la súbita interrupción y continuación de la historia se resuelve con el irónico comentario: “Agotada la preciosa colección de cartas que un Hado feliz puso en manos del narrador [...]” (2016b: 255)<sup>3</sup>.

Como ha señalado Bernal (1985), de todas las novelas esta resulta la más intrahistórica, constituyéndose como uno de sus ejes centrales, la literatura romántica (Díez de Revenga 1989, Penas 2013: 126-134). Construida la correspondencia epistolar sobre los intercambios de un elevado número de personajes, el lector ya conocía la escritura epistolar de muchos de ellos, pues en las novelas anteriores la incorporación de cartas se constituyó en práctica habitual. Tras ella, Galdós configurará parcialmente la séptima y la novena, en formato epistolar. En consecuencia, resultaría inconcebible una tercera serie expurgada de cartas, al erigirse estas en un elemento fundamental en la estructura narrativa del conjunto. Pese a que resulta imposible un detenido análisis de todas ellas, abordaremos algunos aspectos fundamentales en el uso de la escritura epistolar, para ver cómo son manejados por Galdós.

---

1 Sobre el manejo y función de las cartas en estas novelas, Penas (2013: 31-32).

2 Sobre la búsqueda, en la novela epistolar dieciochesca, de provocar la ilusión de no ficcionalidad, Calas (1996:110) y Tonyè (2008: 46). Sobre la distinta posición de los escritores decimonónicos, Guadalupe Mella (2016: 47). Sobre la escritura epistolar en la centuria dieciochesca, Cantos Casenave (2015).

3 Un esquema similar se reproduce en *Los Ayacuchos*, Cap. XXX, construida en buena parte sobre el artificio epistolar.

## 1. Flexibilidad y variedad temática

Sin duda uno de los rasgos inherentes de lo que podemos estimar como carta privada es su amplitud de registros, capaz de albergar una gran variedad temática. Tal principio fue ya recogido en la tradición de los manuales epistolográficos los cuales, como recoge Pagés-Rangel (1997:11-13), evidencian la casi ilimitada capacidad de la carta para admitir todo tipo de estilos y temas. De ello se aprovecha la ficción literaria, al incorporar la escritura epistolar dentro de sus propios cauces. No resulta, así, extraño que Montesquieu blandiera, en sus *Cartas persas* (1997: 57), como una de las grandes ventajas del método epistolar, la posibilidad de mezclar temas de los más diversos ámbitos. De forma que si conforme al modelo canónico del género, dicha dispersión temática podría resultar digresiva, no lo es dentro de la forma que él ha elegido. A la consustancial flexibilidad e hibridismo propios de la novela se une, pues, en el caso de la epistolar, el exclusivo manejo de una forma textual –la carta– caracterizada por tal principio. En el caso de la tercera serie, Galdós utilizará tanto la novela epistolar como el manejo reiterado de cartas en el modelo dominante entonces de la novela impersonal, lo que da lugar, en ambos casos, a un variado y rico mosaico temático. Transcritas total o parcialmente, o referidas, las cartas ocupan un destacado lugar y, conforme a las exigencias de la trama novelesca, ofrecen un amplio perfil tipológico.

Quizá la correspondencia cuya inclusión desempeñe una función más relevante se concentre en la de Fernando y su madre. En este caso las cartas iniciales de *la mano oculta* responden a una intencionalidad que podríamos considerar pedagógica, al intentar encauzar y controlar la vida del joven, en principio, y después también la de quien considera su guía, D. Pedro Hillo. La situación creada aquí por Galdós presenta innegables ecos literarios pues la aparición de un hijo ilegítimo, que resulta ser hijo de una dama noble, evoca tanto las tradicionales anagnórisis, como un motivo tópico de la literatura folletinesca. Cercano a él no puede ser olvidado el nombre de Dickens y sus *Grandes esperanzas*. En la misteriosa relación entre protector y protegido Galdós opta, sin embargo, por una estrategia distinta pues, frente al novelista inglés, él acude a un intercambio epistolar que va marcando y desarrollando la compleja relación entre los corresponsales. Si esas cartas dirigidas a Fernando responden a esa mencionada intención educadora, en las que escribe a Valbanera se aprecia un matiz bien distinto. Como ha estudiado Behiels (2001), en ellas cambia completamente el tono usado por el personaje, dando lugar a un implacable autoanálisis psicológico. Ahora estamos ante cartas entre dos amigas<sup>4</sup>. Precisamente en *La estafeta* encontramos otro de los *topos* de la comunicación epistolar: la carta como reflejo de quien escribe. Valbanera insta, así, a su amiga a que no limite sus cartas “porque en tu escritura y estilo te veo tan viva como si delante te tuviera. No hay persona que tan claramente se muestre en lo que escribe” (2016b: 107). La asociación aquí con un modelo literario nos llevaría a otro de los grandes maestros de Galdós, pues las *Memorias de dos recién casadas* de Balzac está

---

<sup>4</sup> Ana Rueda ha incidido en la importancia, en la novela epistolar, de la relación amistosa (2001: 202-290).

construida sobre la relación epistolar entre dos amigas (Paradissis 1978). Por lo demás, parece que Galdós confiere un especial relieve a este tipo de correspondencia epistolar femenina, pues junto a la establecida entre Pilar y Valbanera se presenta la mantenida entre Juana Teresa y M<sup>a</sup>. Tirgo. Sin olvidar los cruces entre ambos grupos que, como recoge Penas (2013:119), fueron objeto del elogio clariniano.

El caso de Pilar de Loaysa es el de un personaje cuyo carácter se construye, de forma casi total, a partir de su escritura epistolar pues sus principales marcas caracterizadoras proceden de sus cartas. En estas cabría percibir esas dos modalidades destacadas por Jost (1968). Por una parte, su correspondencia inicial con Fernando implica un avance de la historia, con las consecuencias que ello conlleva en las oscilaciones del héroe ante ella. Frente a estas *lettres-drames* las que envía a Valbanera caerían en el ámbito de las *lettres-confidences* aunque, conforme a la natural flexibilidad del género epistolar, unas y otras puedan rebasar tales limitaciones.

El carácter naturalmente misceláneo de la epístola permite, asimismo, la transición de temas, por lo que no será infrecuente que esa cuidadosa mixtura ficción-historia, adquiera notorio perfil en muchas de estas cartas. La mezcla de temas de índole privada y doméstica con el relato de hechos históricos será habitual en muchas de ellas. Especialmente representativas pueden resultar, en tal sentido, las que la incógnita escriba a Fernando e Hillo, encerrados en prisión. Si el personaje, indudablemente, se refiere a hechos ligados a la trama novelesca, el escritor aprovecha su situación extramuros para pasar revista tanto a la situación política como literaria. En esas cartas insertas en *De Oñate a La Granja* la autora asombra a sus destinatarios por sus agudas apreciaciones sobre la situación política, a la par que comenta el estreno de *El trovador* o pasa revista a la prensa. En algunas cartas los personajes se centran, no obstante, en el relato de sucesos históricos que quedan tamizados a través del personal filtro de una subjetividad. Recuértese, tan solo, el inicio de *Luchana* en donde Pilar relata a su hijo la sublevación de La Granja o las noticias que a través de sus cartas ofrece el itinerante D. Beltrán, en *La estafeta*. El manejo de la técnica epistolar vinculado al relato de hechos históricos adquiere un singular relieve en *Los Ayacuchos*, en donde el escritor aprovecha la naturaleza perspectivista de la misma para ofrecer un mismo suceso a través de enfoques contrapuestos. Muy distinta es, así, la relación que hacen a Fernando, Centurión y Socobio sobre el fallido rapto de Isabel y su hermana.

Constituyéndose como uno de los ejes temáticos que atraviesa la ficción novelesca la relación amorosa, este no podía faltar en la correspondencia epistolar. En *Mendizábal* hallamos una situación de antiquísima tradición literaria, centrada en la relación amorosa obstaculizada que solo puede ser mantenida a través del intercambio epistolar. Férrreamente contraria a los amores de Aura y Fernando, Jacoba somete a escrupuloso registro a Lopresti, mensajero de los enamorados, “guardando bajo llave papeles, pluma y tinta: por su gusto habría borrado de las costumbres humanas [...] el arte de la escritura” (2016a: 468) Ante tales obstáculos los personajes recurrirán al ingenio para llevar sus mensajes escondidos en el sombrero de Milagro quien se convierte “en conductor inocente de la amorosa correspondencia” (2016a: 469) Esta, como precisa el narrador, era auténtico “fuego, llamas cogidas a puñados del mismo sol” (2016a:

469) y de ella ofrece una significativa muestra. Frente a esa breve pero representativa selección de tal correspondencia, distinta es la situación que encontramos en *La campaña del Maestrazgo*. Nuevamente la carta aparece en esta obra al servicio de la seducción amorosa, pues a ella acudirá Nelet para llegar a Marcela. Ninguna de las cartas se reproduce, sin embargo, pese a que hay variadas referencias a la insistencia de la comunicación escrita entre ambos. También en *Bodas reales* Terry se valdrá del asedio epistolar, pues, como indica el narrador, este envía “las cartitas que acabaron de soliviantar a la desdichada Eufrasia” (2016b: 1040) Unas cartas que tampoco son reproducidas. En general, y no deja de resultar significativo en una serie en la que la inclusión de cartas es tan ostensible, las de tipo amoroso suelen omitirse. Recuérdese la también mera mención del carteo entre Ibero y Gracia en *Montes de Oca*.

Si Galdós se mueve dentro de una larga tradición literaria al incluir en su ficción novelesca las convenciones vinculadas al intercambio epistolar amoroso, en algún caso alguno de sus personajes parece, incluso, admitirlo. En *Los Ayacuchos* y ante las preguntas de Valvanera, Demetria reconoce su error por la frialdad de su segunda carta a Fernando, consecuencia “del falso amor que hemos aprendido en los libros. Se me puso entre ceja y ceja que debía emplear el juegucito del desdén con el desdén” (2016b: 692). Efectivamente, ya Ovidio prevenía al enamorado del falso rechazo de la amada, en su *Arte de amar* (1989: 373), y toda una amplia tradición literaria se hace eco de ello.

Por lo demás, en la serie uno de los temas centrales es el ambiente literario, con lo que las referencias a escritores y a las propias aficiones literarias de los personajes recorren sus cartas. Si las costumbres, gustos y relaciones sociales aparecen reflejados en muchas de ellas, la más pura cotidianeidad se abre paso también a través de la escritura epistolar<sup>5</sup>.

Ya se atengan al método activo o pasivo, señalado por Jost, ya sirvan de sustancial apoyo para la trama o para la construcción del carácter del personaje, ya se presenten completas o solo referidas, parece incuestionable que en esta serie la técnica epistolar adquiere notable realce. Galdós explora, así, de manera continuada, las posibilidades novelescas que ofrece ese intercambio entre dos, anejo a esta especie.

## 2. La relación epistolar: una comunicación entre dos

En una comunicación epistolar resultan elementos fundamentales la presencia de un yo que se dirige a un tú. Definida la carta tradicionalmente como un diálogo en la distancia<sup>6</sup>, sin duda tal conformación dialógica resulta necesaria para la configuración del texto epistolar (Violi 1999: 184). En este conjunto de novelas Galdós parte de tal convención para establecer sobre ella un número de combinaciones y variables verdaderamente sorprendente.

En lo que concierne a la figura del emisor puede decirse que la misma se expande por toda una amplísima galería de personajes, que incluye tanto a los ficcionales como

---

5 Recuérdese la incorporación de una receta en una escuela de Demetria (*La estafeta*, Cap. XVIII).

6 Guillén matizó la proyección de las ideas defendidas por Demetrio, a tal respecto (1998).

a los históricos. A Mendizábal dedica, así, bastante espacio el narrador en su condición de escritor de cartas, incluyéndose también un breve extracto de una redactada por Espartero (*Luchana*, Cap. XIV). Puede decirse que en esta serie todos los personajes sienten la necesidad, por circunstancias muy diversas, de escribir cartas.

Centrándonos en los galdosianos habría que partir de la dualidad esencial de emisores identificados y sin identificar, pues no siempre las cartas aparecen con la marca identificadora, de la firma. Precisamente es la mera aparición de una firma, en una carta rota, lo que altera visiblemente al protagonista de *Zumalacárregi*<sup>7</sup>. En lo que respecta al caso de la carta anónima, nuevamente hay que insistir en el relieve de la correspondencia de *la mano oculta* cuyo anonimato irá progresivamente debilitándose, hasta dar paso a una determinada identidad. Si Hillo estima que podría ser una mujer, a él irá descubriéndose la anónima figura, aunque tarde bastante en concretar su nombre. Este aparece en una carta que recibe Mendizábal, en la novela del mismo título, si bien el lector no puede vincularlo todavía con el corresponsal de Fernando. De hecho, tal como dispone Galdós la conformación de su discurso novelesco, los lectores nos vemos necesariamente sujetos a la percepción de Fernando e Hillo. El narrador, deponiendo su omnisciencia, crea una misteriosa situación, al presentarnos a un personaje que se ve protegido por un anónimo benefactor. Recordemos que *Mendizábal*, donde por vez primera aparece Fernando, no es una novela epistolar y que el narrador bien podría haber aportado esos datos sustanciales para resolver el enigma. Lejos de ello, sabe que lo necesario, para asegurar la tensión lectora, es atenerse a la presentación de unas cartas sin autor identificado.

Por otra parte, y en relación también con la figura del emisor, cabe hallar la presencia del falso emisor. El joven Calpena entra al servicio de Mendizábal para escribir cartas en su nombre que este después firma (Urey 1985: 463). Aunque quizá el caso más llamativo de carta con falso emisor aparezca en *La estafeta*, en la que incluye Hillo a Fernando, en una de las tuyas, y que, supuestamente, le ha escrito Miguel de los Santos, dándole noticias sobre la muerte de Larra (Sotelo 2015). La superchería epistolar organizada por Pilar pronto se hará visible en la carta que inmediatamente aparece, dirigida a Valbanera. Precisamente tal carta apócrifa evidencia uno de los tópicos más consolidados en la tradición epistolográfica, consistente en la singular naturaleza de la carta como texto paradójicamente conformado entre lo privado y lo público. Como escribe el supuesto Miguel de los Santos, pondrá todo su esfuerzo en la redacción de su texto pues “aunque escribo al parecer para ti solo, en familiar estilo, no puedo tomar la pluma sin pensar que ha de leerme la posteridad” (2016b: 60). La paradójica dualidad privado/público, vinculable al también *topos* epistolar naturalidad/artificio, no puede hacerse más ostensible en estas líneas<sup>8</sup>.

Otra variante que hallamos en estas novelas consiste en la adopción de una nueva personalidad, proyectada en una firma distinta. De la mantenida relación entre el joven inexperto llegado a la capital y el fiel acompañante que resultará ser su guía surge una estrecha asociación –señalada por la incógnita–, que perfila los papeles de cada

7 Recuérdese la impresión que provoca en Agustín Caballero el rabito de la firma de Tormento.

8 Recuérdese su presencia en la novela que dio origen a la eclosión del género en el siglo XVIII, *Pamela Andrews* (Baquero Escudero, 2003: 88).

uno. No es extraño, así, que Fernando en la novela sexta firme las epístolas dirigidas a Hillo como Telémaco, en una abierta mueca humorística que no deja de apuntar a un modelo literario, considerado por García Castañeda (2012: 46) fundamental en esta serie. También en estas novelas explora Galdós la variación que implica un cambio en el emisor, motivado por el destinatario. En este caso encontramos situaciones vinculadas por el motivo del engaño, de manera que según se escriba a un personaje u otro los hechos aparecen con distinto perfil. Recuértese, en *De Oñate a La Granja*, las cartas tan distintas que escribe Pilar a Fernando e Hillo, encerrados, o en *Los Ayacuchos* la correspondencia preparada por Demetria para engañar a Ibero que, a diferencia de aquella novela, solo es referida.

Por otro lado, encontramos también la variante de la carta dependiente no de uno sino de dos emisores. En *Los Ayacuchos*, donde tan importante es la técnica epistolar, Fernando y su madre se dirigen a Demetria “con una sola voz y te escribimos con una sola pluma” (2016b: 781), mientras que Valbanera confiesa a su amiga Pilar que su carta ha sido revisada y pulida por su marido. La justificación de ello viene nuevamente ligada a la singular oscilación del género entre los ámbitos público y privado, pues como confiesa: “Dice mi marido que debe ir el *documento* muy bien apañadito, porque su indudable importancia lo destina ciertamente a la conservación” (2016b: 701)<sup>9</sup>. También en *Vergara* una carta que Hillo había iniciado es concluida por Fernando (Cap. II) y en *Los Ayacuchos* una de Gracia es interrumpida por la escritura de Demetria (Cap. XIV). El tradicional dispositivo, por tanto, de la carta dentro de la carta no es inusual en este conjunto novelesco, por lo que el incremento de puntos de vista sobre la realidad vivida por los personajes se ve intensificado.

En lo que concierne, por otra parte, a la búsqueda por conseguir un registro personal en el discurso de cada personaje, Montesinos censuró a Galdós por considerar que las cartas “parecen de la misma mano” (1980: 100). Si comparada con otras novelas del autor esta serie puede no mostrar la conseguida polifonía tanto en las voces como en la escritura epistolar de los personajes, quizá pueda resultar excesiva tal crítica pues, sin duda, se aprecia en muchas ocasiones el deseo por mostrar el estilo personal de los personajes en sus cartas. Cabría recordar, así, la singular traslación que se produce del estilo de Hillo, apoyado en su jerga taurina, a la escritura epistolar de la *mano oculta* (*De Oñate a La Granja*, Cap. V). En general, y dado el relieve de la escritura epistolar de tal personaje, se aprecia el deseo por la consecución de un personal estilo definidor del mismo, objeto, como se comentó, de las interpretaciones de sus destinatarios que buscan descifrar el enigma a través de él. También se advierte la búsqueda de la caracterización epistolográfica de Gracia de quien se reproducen unas cartas llenas de faltas ortográficas (*La estafeta*, Cap. XVIII. Cap. XXIII), que ella misma limará en su posterior carteo, como indicio explícito de su proceso de madurez.

Asimismo, resulta habitual en la correspondencia epistolar de tan elevado número de emisores que estos reproduzcan las voces de los otros. Jost (1968: 105) consideró que

---

<sup>9</sup> Precisamente de la consulta del archivo epistolar de su padre extraerá Juana Teresa la información de quién es el padre de Fernando.

la integración de diálogos en la novela epistolar rebajaba el grado de verosimilitud, al aparecer dotado el narrador de una memoria admirable que le permite reproducir las palabras de otros. Sin duda tal crítica –extensiva al dominio de este género– alcanza en muchos momentos a la obra galdosiana, en la cual llegamos a encontrar, incluso, cartas bajo formato teatral.

Si en el polo de la emisión se advierten notables variaciones, similar amplitud cabe percibir en el de la recepción. En *La estafeta* encontramos una de las situaciones más llamativas, al reproducirse en el Cap. XVII una carta de Navarridas a Fernando en la que se incluyen dos esquelas de Demetria y Gracia, dirigida la primera a Valbanera. Si aquí cabe hablar de un destinatario interpuesto previsto, el uso que de estas hace Valbanera da pie a la situación de destinatario intruso no autorizado, frecuente en estas novelas. Ella las envía, así, a Pilar quien le manifiesta sus dudas acerca de la interpretación de ambas. Si en la novela epistolar el lector, como destinatario intruso de toda la correspondencia, ostenta una posición privilegiada al acceder a todas las cartas, el de esta novela goza plenamente de tales condiciones pues, a la información procedente de esta obra, unirá la necesaria lectura de las anteriores en donde, de la mano del narrador omnisciente, asistió al encuentro de Fernando con las hermanas. Desde tal posición corregirá, sin duda, la desconcertada perspectiva de la madre del héroe.

En lo que respecta a la recepción, dos son los esquemas repetidos, ligados al destinatario añadido autorizado o no. Si existen abundantes ejemplos de la primera situación –*Mendizábal*, Cap. XXV; *De Oñate a La Granja*, Cap. XII–, también los hay de la segunda. La intrusión de receptores no previstos alcanza incluso al ámbito de la correspondencia amistosa –recuérdese la intrusión del marido de Valbanera en el carteo de ambas amigas– o amorosa –Gracia confiesa a Fernando que ha leído todas las cartas de ambos enamorados (*Los Ayacuchos*, Cap. XIII)–. También Galdós manejará el viejo artificio literario de la epístola memorizada, a través del cual se produce un desdoblamiento de destinatarios. Si en la tradición literaria dicha memorización solía venir justificada por un contexto amoroso<sup>10</sup>, en *La campaña del Maestrazgo* no es este el que rodea el relato de D. Beltrán cuando reproduce a la hija de su amigo Lucio la carta de aquel. Singular relieve de destinatario no previsto se halla en *Luchana*, donde Prudencia oculta la carta que Mendizábal dirige a su esposo y que se reproduce, resumida, a través del fluir interior de la tía de Aura.

Si en todos estos casos las cartas, tanto reproducidas como referidas, son dadas a conocer al lector, incorporándose en la trama, también Galdós manejará el artificio epistolar para originar huecos en la misma. Este sería el caso de la carta enterrada que una enigmática mujer debía entregar a Fernando, en *La estafeta*, o de esa carta quemada por Rafaela para impedir que Ibero identifique a su amante, en *Montes de Oca*.

Contemplado este conjunto novelesco desde las variantes vinculadas a esos dos polos necesarios en la comunicación epistolar, parece claro que la serie galdosiana se

---

<sup>10</sup> Recuérdese, por ejemplo, su manejo en la narrativa cervantina, con la humorística inflexión, al respecto, en el episodio de la embajada de Sancho al Toboso.

distancia del esquema, tan vinculado a la novela epistolar, de una correspondencia íntima que refleja las emociones y sentimientos de los personajes que los manifiestan, en su secreta confidencialidad, al tú elegido. Lejos de ello, la abierta polifonía de las novelas galdosianas intensifica la variedad perspectivista al quebrantar ese rasgo, intrínseco al género epistolar, de una voz única que se dirige a otra, también específica. Aquí, junto a los casos de escritura y lectura únicas los hay, y son abundantes, de escritura y lectura mezcladas e interpuestas. El manejo, en consecuencia, de la técnica epistolar contribuye a intensificar el complejo mosaico abordado, de una tupida red de complejas relaciones interpersonales, en la que los personajes acuden, casi de forma compulsiva, a la escritura y lectura de cartas. Es tan amplio el abanico desplegado a tal respecto por el novelista, que los personajes cambian, continuamente, de función al aparecer como actores, narradores o receptores de unos hechos en los que todos están implicados.

### 3. La coordenada espacio-temporal

Como bien señaló Violi (1999), uno de los elementos que caracterizan a la carta como género es la presencia de la localización espacio-temporal como punto de referencia y lugar de la situación de la enunciación. En una carta siempre se nos ofrece el anclaje espacio-temporal que, una vez determinado, se desarrolla de forma interna a través de un mecanismo deíctico; de manera que si las referencias al “aquí” y “ahora” de la situación de la enunciación no son exclusivas del género epistolar, sí son rasgos específicos del mismo.

Será en las novelas con formato epistolar –total o parcial– donde se detalle tal coordenada, pues lo habitual en las cartas insertas es su ausencia. Dicho vacío se justifica plenamente en la correspondencia entre Fernando y su misterioso benefactor quien oculta también la fecha y lugar desde donde escribe. La proximidad espacio-temporal pronto, sin embargo, resulta innegable, por lo que en esta ocasión la comunicación epistolar no se ajusta a los parámetros canónicos de un diálogo en la distancia. Como Violi señaló (1987), si la carta presupone estructuralmente una distancia, puede utilizarse también para producirla cuando no la hay. En el presente caso son los obstáculos que dificultan la relación entre ambos personajes los que motivan que ella tenga que acudir a ese diálogo distanciado. Si también los obstáculos en su relación amorosa justifican que Fernando y Aura acudan a las cartas, distinta es la situación que se crea en torno a Pilar y su marido, cuando este descubre su secreto. Compartiendo el mismo espacio, la revelación que trastorna completamente a Felipe crea entre él y su mujer una distancia infranqueable<sup>11</sup>.

En general, no obstante, el carteo entre los personajes viene motivado por la distancia espacial, de manera que es a través de las epístolas de estos como se van presentando tanto los sucesos históricos como los propios de la ficción novelesca. En ambos casos el relato aparece siempre anexo a una focalización subjetiva que suele

---

11 Significativo resulta lo que cuenta Pilar a su amiga, cuando le comunica que le han dicho “que escribe cartas larguísimas y las rompe” (*La estafeta*, 2016b: 166).

presentarse, además, especialmente comprometida o afectada por estos. Ello se debe, en gran medida, a la proximidad temporal que suele darse entre el tiempo del relato y el de la escritura pues, frente al modelo de la memoria, la carta suele caracterizarse por la relación de hechos cercanos. Como indicó Violi, en las cartas tienden a superponerse las referencias al tiempo de la narración y al de la escritura que, en ocasiones, manifiestan una mínima distancia. De ahí que se produzca, de forma bastante reiterada, la fusión entre la narración del suceso vivido y el acto de la escritura “en una especie de relato «en directo»” (1987: 93).

Si ya Richardson elogió como uno de los grandes méritos de la técnica epistolar su efecto de inmediatez, el mismo se aprecia de manera recurrente en estas novelas. Especialmente visible resulta en algunas cartas fragmentadas, a modo casi de cartadiario. Las amistosas entre Pilar y Valbanera presentan, en algún momento, tal disposición (*La estafeta*, Caps. XXVI y XXX) que, salvadas las distancias, podría evocar la conformación narrativa de la dieciochesca *La Leandra* de Valladares de Sotomayor. Quizá uno de los episodios en que tal esquema alcance mayor relevancia sea el del relato, detallado paso a paso, de Pilar a Valbanera, de su angustiosa situación por su conflicto matrimonial. También Fernando enviará alguna a su madre incorporando los sucesos vividos en esos días (*Vergara*, Cap. VI) o a Demetria, acerca de los altercados en Barcelona que vive muy de cerca (*Los Ayacuchos*, Cap. XXV). En esta novela, los desplazamientos de Fernando dan lugar a una abundante correspondencia de este con su madre y Demetria en la que es común el manejo del mencionado esquema cartadiario. Resulta, en tal sentido, significativo que sean las cartas de este y no las de sus corresponsales, las reproducidas, pues es a través de ellas como avanza la trama novelesca<sup>12</sup>. Como en el caso de la correspondencia amorosa mencionada, la selección de las cartas reproducidas revela a un escritor cuidadoso en la elección y ordenación de estos textos, que sabe bien cuáles debe reproducir o eludir.

Por lo demás, y ello resulta también rasgo propio del género, no es inusual que en la carta aparezcan referencias directas a la situación de la enunciación que condiciona la escritura epistolar. En algunas cartas encontramos, así, el motivo de la forzada interrupción por causas ligadas a la situación de quien escribe. En una de Pilar a Valbanera tiene que acabar precipitadamente, por la llegada del marido –“Ya viene, siento el coche. Adiós, mi amadísima” (*La estafeta*, 2016b: 133)–. También Hillo, vivamente impresionado por el ajusticiamiento de los soldados implicados en el asesinato de Ceballos, tiene que dejar de escribir –“Mi temblor y mi debilidad exigen que me recoja” (*Vergara*, 2016b: 219)–, y son las incontrolables emociones de Gracia las que interrumpen la carta que escribe a Fernando (*Los Ayacuchos*, Cap. XIII).

Por otra parte, como indica Todorov (1971: 32), no solo la situación de la enunciación sino también el aspecto del enunciado puede influir en el significado global de la epístola. La misma materialidad de la carta puede repercutir en su contenido. Si Todorov menciona rasgos como el papel o la tinta, cabría hablar de la propia escritura

---

12 En las mismas volvemos a apreciar ese efecto de inmediatez, consecuencia de la técnica epistolar: “Que me caigo de sueño...que no puedo más...” (*Los Ayacuchos*, 2016b: 812).

como rasgo portador de significado. Un caso bastante claro lo hallamos en *De Oñate a La Granja*. Hillo, tras mucho tiempo sin noticias de *la mano oculta*, recibe una carta cuya letra reconoce si bien la percibe “un poco insegura” (2016a: 580). Tal signo prelude, aquí, el contenido epistolar pues el personaje escribe en un estado deplorable, tras haber estado próximo a la muerte. Singular resulta también el manejo de uno de los *topos* más habituales en la novela epistolar, vinculada a una correspondencia amorosa. Se trata de la suplantación metonímica de la amada por su carta que da lugar a que esta sea besada por su enamorado. Dicha convención aparece en algún momento en *Los Ayacuchos*, solo que sometida a una innegable reelaboración. Quien escribe a Fernando aquí no es la amada sino su hermana quien, tras haber dejado que Demetria lea lo escrito –en un nuevo caso de ampliación de destinatario–, provoca que esta la bese con intensa emoción, marcando con una cruz ese lugar. De nuevo, pues, volvemos a encontrar una llamativa quiebra en la tradicional confidencialidad de una correspondencia amorosa, pues la carta besada no es la escrita por la enamorada sino por un personaje ajeno, copartícipe e íntimamente involucrado, no obstante, en esa relación entre dos.

Asimismo, cabe señalar también que el uso del modelo epistolar polifónico plasma de forma notoria la simultaneidad de acciones en el tiempo. Respecto a ello, de nuevo será el anclaje espacio-temporal la guía que oriente al lector acerca de la construcción de la trama novelesca, sabiamente planificada, por otro lado, por los designios de un autor cuya implícita presencia acompaña siempre a la novela epistolar.

Si en su primera serie Galdós manejó, pues, al narrador personal único, conforme al modelo autobiográfico, en la tercera se inclina también por el uso del narrador personal que entremezcla, no obstante, con el manejo de la voz narrativa fuera de la historia. La elección, sin embargo, en este caso del modelo epistolar imprime un sesgo bien diferenciado a esta serie. Ahora no solo el número de narradores se multiplica, frente a esa perspectiva única, sino que la elección del formato epistolar da lugar también a ese innegable efecto de inmediatez por el que se acentúan las emociones y afectos de unos personajes que escriben, no sobre lo que les sucedió hace tiempo, sino sobre lo que viven en su mismo presente. Ya se trate de hechos históricos o de aquellos que tienen que ver exclusivamente con la trama novelesca creada por Galdós, los personajes muestran siempre cómo estos les afectan y conmueven íntimamente, trasladando, en definitiva, al lector esa mencionada sensación de relato “en directo”.

En definitiva, si el género epistolar gozó de su época de gran esplendor y vigencia en el siglo XVIII, no cabe duda de que grandes escritores posteriores como Galdós supieron aprovechar las posibilidades intrínsecas del mismo y desarrollarlas conforme a una moderna conformación del discurso novelesco.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2003): *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Universidad de Cádiz.
- BEHIELS, Lieve (2001): “Las cartas de Pilar de Loaysa: ejercicio de poder y exploración de la conciencia”, *Anales Galdosianos*, 36: 65-72.

- BERNAL SALGADO, José Luis (1985): “La forma epistolar y sus funciones en *La estafeta romántica* de Galdós”, *Anuario de Estudios Filológicos*, VIII: 19-40.
- CALAS, Frédéric (1996): *Le roman épistolaire*, Paris: Éditions Nathan.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (2015): “Cartas y epistolarios. Cultura de la correspondencia misiva y práctica editorial”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 21, 1-5.
- DÍEZ DE REVENGA, F. Javier; DÍEZ DE REVENGA, M<sup>a</sup>. Josefa (1989): “Realidad y literatura en los *Episodios Nacionales: La Estafeta Romática*” III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, II, 303-312.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (2012): “La tercera serie”, *La historia de España en Galdós*, D. Troncoso, S. García Castañeda, C. Luna. Universidade de Vigo, 41-57.
- GUADALUPE MELLA, Olga (2016): *La correspondencia privada y literaria de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós*, Universidad de Santiago de Compostela.
- GUILLÉN, Claudio (1998): “La escritura feliz: literatura y epistolaridad”, *Múltiples moradas*, Barcelona: Tusquets, 177-233.
- JOST, François (1968): “L'évolution d'un genre: le roman épistolaire dans les lettres occidentales”, *Essais de littérature comparée*, Fribourg: Éditions Universitaires, 89-179.
- MONTESINOS, José F. (1980): *Galdós III*, Madrid: Castalia.
- MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat (1997): *Cartas persas*, Trad. F.J. Hernández. Madrid, Cátedra.
- OVIDIO (1989): *Arte de amar*. Trad. C. López, Madrid, Gredos.
- PAGÉS-RANGEL, Roxana (1997): *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*, Amsterdam: Rodopi.
- PARADISSIS, Aristides G. (1978): “Una influencia balzaquiana en los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós”, *Thesaurus*, 33, 3: 446-461.
- PENAS, Ermitas (2013): *La tercera serie de los “Episodios nacionales” de Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2016a): *Episodios nacionales. Tercera serie I. Zumalacárregui. Mendizábal. De Oñate a La Granja. Luchana. La campaña del Maestrazgo*. E. Penas (ed.), Madrid: Biblioteca Castro.
- (2016b): *Episodios nacionales. Tercera serie II. La estafeta romántica. Vergara. Montes de Oca. Los Ayacuchos. Bodas reales*. E. Penas (ed.), Madrid: Biblioteca Castro.
- RUEDA, Ana (2001): *Cartas sin lacrar*, Vervuert: Iberoamericana.
- SOTELO, Marisa (2015): “La carta apócrifa de Miguel de los Santos Álvarez en *La Estafeta Romántica* de Pérez Galdós”, *Frutos de tu siembra*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 263-275.
- TODOROV, Tzvetan (1971): *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta.

- TONYÈ, Alphonse (2008): *Sémiostylistique. Approches du roman épistolaire*, Bern, Peter Lang.
- UREY, Diane F. (1985): “The Confusion and the Fusion of History and Fiction in the Third Series of Galdós *Episodios Nacionales*”, *Philological Quarterly*, 64: 459-473.
- VIOLI, Patricia (1987): “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”, *Revista de Occidente*, 68: 87-99.
- (1999): “Cartas”, *Discurso y Literatura*, T. A. Van Dijk (ed.), Madrid: Visor, 181-203.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Ana Luisa Baquero Escudero es Catedrática de Literatura Española. Dpto. Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Letras. Universidad de Murcia.

Su línea de investigación se ha centrado en el ámbito de la narrativa española, con una incidencia especial en la obra de Cervantes y de los escritores decimonónicos.

Fecha de recepción: 04/03/2020

Fecha de aceptación: 19/04/2020



LE VOCABULAIRE DE L'ARCHITECTURE  
DANS LE *DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE  
FRANÇAISE* (1762) : APRÈS LES TRACES DE NICOT  
(The vocabulary of architecture in the  
*Dictionary of the French Academy* (1762): after Nicot's traces)

Zaida Bartolomé-Díaz\*

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Verónica C. Trujillo-González\*\*

Instituto Universitario de Análisis y Aplicaciones Textuales (IATEXT)

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

**Abstract:** Studies on the lexicographical treatment of technical architectural terms in general language dictionaries are scarce. Our article shows how architectural technical terms were treated by the French Academy in the fourth edition of its dictionary (1762) through the study of a series of specific terms related to architecture and building. Jean Nicot's *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne* (1606) is considered to be one of the first dictionaries to have identified a large number of architectural terms. In this work, we trace the presence or absence of these terms in the *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) and study whether they have become part of the common language or whether they continue to be regarded as specialized terms.

**Keywords:** *Dictionnaire de l'Académie* (1762) ; *Thresor de la langue françoise* (1606) ; Nicot ; architectural terms ; marks ; domains ; common language ; technical language.

**Résumé :** Les études sur le traitement lexicographique des termes techniques d'architecture dans les dictionnaires de langue générale sont rares. Notre article montre comment les termes techniques concernant l'architecture ont été traités par l'Académie française dans la quatrième édition de son dictionnaire (1762) à travers l'étude d'une

---

\* **Adresse pour la correspondance :** Zaida Bartolomé Díaz. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Campus del Obelisco. Pza. de la Constitución, s/n. 35003 Las Palmas de Gran Canaria ([zaida.bartolome101@alu.ulpgc.es](mailto:zaida.bartolome101@alu.ulpgc.es)).

\*\* **Adresse pour la correspondance :** Verónica Trujillo González. Instituto Universitario de Análisis. Instituto Universitario de Análisis y Aplicaciones Textuales (IATEXT). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Campus del Obelisco. Pza. de la Constitución, s/n. 35003 Las Palmas de Gran Canaria ([veronica.trujillo@ulpgc.es](mailto:veronica.trujillo@ulpgc.es)).

série de termes spécifiques liés à l'architecture et au bâtiment. Le *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne* de Jean Nicot (1606) est considéré comme l'un des premiers dictionnaires à avoir identifié un grand nombre de termes architecturaux. Dans cet ouvrage, nous retraçons la présence ou l'absence de ces termes dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) et étudions s'ils sont devenus partie intégrante de la langue commune ou s'ils continuent à être considérés comme des termes spécialisés.

**Mots clés :** *Dictionnaire de l'Académie* (1762) ; *Thresor de la langue françoise* (1606) ; Nicot ; termes d'architecture ; marques ; domaines ; langue commune ; langue technique.

## 1. Introduction

De nombreux travaux s'intéressent au lexique commun dans les dictionnaires scientifiques et techniques : Josselin (2005), Phal (1969), Cordero Monge (2009), Rodríguez Adrados (1997), Boulanger et L'Home (1991), Courbières et Fraysse (2009).

De même, il existe un nombre important de travaux consacrés à la présence des termes de spécialité dans les dictionnaires généraux : Eluerd (1999), Rouleau (2003), Ridao Rodrigo et al. (2016), Terral (2004), Tetet (1994); cependant, ces travaux font référence, dans la plupart des cas, à des termes de domaines tels que l'informatique, la médecine ou le droit. Ainsi, il existe, à notre connaissance, un manque important de travaux concernant la présence du vocabulaire propre au domaine du bâtiment et de l'architecture dans les dictionnaires généraux de la langue française. Le travail de Wooldrige (1985) est, cependant, une exception. En effet, cet auteur étudie le dictionnaire de Jean Nicot, le *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne* (1606), dorénavant le D.N, pour retracer l'évolution du vocabulaire de l'architecture dans la série Estienne – Nicot<sup>1</sup> à travers les citations des sources, notamment de Vitruve<sup>2</sup>. Comme l'explique Wooldridge (1985), les ouvrages lexicographiques de la Renaissance citent abondamment l'œuvre de Vitruve en contribuant à introduire certains termes propres à l'architecture dans la langue courante.

Dans son étude, Wooldrige (1985) signale que les marques d'usage utilisées dans le dictionnaire de Nicot (1606) constituent une approche des différents vocabulaires thématiques. Ainsi, pour l'extraction terminologique qu'il réalise dans ce dictionnaire, il se concentre sur les marques d'usage liées au vocabulaire des métiers de la construction et de l'art de construire: « terme de maçon », « mot usité en maçonnerie », « en fait de maçons », « les maçons en usent par métaphore », « en massonnerie », « ainsi par les massons dit », « en matière de menuiserie », « en cas de menuiserie », « en fait de charpenterie », « mot fort usité entre charpentiers », « les charpentiers par métaphore en usent », « que les architectes nomment » et « en cas d'architecture ».

---

1 Le dictionnaire de Nicot (1606) est, d'après Wooldrige (1985) la cinquième édition du *Dictionnaire françois-latin* de Robert Estienne (1539).

2 Architecte et ingénieur du premier siècle avant J.-C., Vitruve rédige le traité *De architectura*, traduit en français par Jean Martin en 1547.

De cette manière, Wooldrige (1985), à travers l'analyse de la présence simultanée de deux ou de plusieurs de ces marques dans le même article, recense une liste de 94 termes qui véhiculent l'essentiel du vocabulaire du bâtiment dans le répertoire de Nicot (1606). Il faut préciser, nonobstant, que pour établir cette liste, Wooldrige (1985) prend en compte le texte complet de Nicot et non pas seulement les entrées du dictionnaire, car, comme explique Bloch (1904), une bonne partie du vocabulaire français du *Thresor* n'est pas traitée dans sa nomenclature.

L'extraction terminologique réalisée par Wooldrige (1985) nous sert donc de point de départ de notre étude. Effectivement, nous partons de l'hypothèse que ces 94 termes identifiés par Wooldrige constituent le premier constat d'une introduction massive des termes spécialisés liés au domaine de l'architecture dans un dictionnaire général de langue. Notre étude vise à savoir si ces 94 termes sont répertoriés dans la 4<sup>ème</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (1762) et s'ils sont devenus des mots de la langue courante ou continuent à être considérés comme des termes spécialisés propres au domaine de l'architecture et du bâtiment. De même, nous allons analyser le traitement lexicographique que ces termes ont reçu dans le répertoire de l'Académie. Le choix de la 4<sup>ème</sup> édition du dictionnaire institutionnel se justifie car ce dictionnaire répertorie, pour la première fois, un grand nombre des mots techniques, suite aux grands changements techniques et scientifiques de l'époque. Pour notre étude nous avons donc choisi deux époques charnières de l'histoire de la lexicographie, la première correspond à l'introduction massive de termes propres à l'architecture dans un dictionnaire général de langue au XVII<sup>e</sup> siècle, le dictionnaire de Nicot et la deuxième, un siècle et demi plus tard, lorsque l'Académie modifie son critère de recensement de mots et décide d'introduire un grand nombre de mots techniques dans la 4<sup>ème</sup> édition du répertoire institutionnel.

En outre, afin de confirmer l'aspect synchronique des mots répertoriés comme propres au domaine de l'architecture et d'évaluer les définitions fournies par l'Académie, nous allons utiliser deux autres dictionnaires contemporains du *Dictionnaire de l'Académie* (1762) : le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de Jacques Lacombe (1752) qui, selon Roffidal (2012) est un ouvrage technique et représentatif de la langue de son époque, et le *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent*, de Roland le Virloys, (1770) qui, d'après nos recherches, est le seul ouvrage de ce siècle consacré entièrement à l'architecture.

De même, nous partons de l'hypothèse que ces termes sont répertoriés dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) avec un marquage diatechnique spécifique, c'est-à-dire qu'ils sont considérés comme représentatifs des métiers de la construction et de l'art de construire. Cependant, il est aussi possible que certains de ces termes spécialisés ne contiennent pas de marquage car le système de marquage à cette époque n'est pas encore complètement établi. Notre analyse vise donc à déterminer si certains de ces termes sont devenus des mots de la langue courante ou s'ils sont considérés, d'après l'étude de leur définition comme des mots techniques.

## 2. La lexicographie en France au XVIII<sup>e</sup> siècle et la quatrième édition du *dictionnaire de l'Académie* (1762)

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est une période fondamentale pour l'histoire de la lexicographie en France. Effectivement, deux faits marquent indéniablement cette période de l'histoire : d'une part, la publication de l'*Encyclopédie*, à partir de 1751, dont l'influence sur les ouvrages de l'époque et postérieurs est incontestable et, d'autre part, la forte production lexicographique présente tout au long du siècle des Lumières qui témoigne de l'évolution des idées et des progrès techniques du moment.

Quant à l'Académie, comme le signale Trujillo-González (2019), le XVIII<sup>e</sup> siècle est la période la plus riche et variée de toute son histoire, car quatre nouvelles éditions du *Dictionnaire de l'Académie* (1718, 1740, 1762 et 1798) et un supplément à l'édition de 1798<sup>3</sup> voient le jour, ce qui restera un geste inédit jusqu'à nos jours.

En ce qui concerne l'édition de 1762, il faut souligner qu'il s'agit de l'édition dans laquelle, pour la première fois, l'Académie décide de répertorier les mots techniques afin d'en refléter les usages de l'époque. Pour Quemada (1985: 79) cette édition est particulièrement importante :

L'édition de 1762 est encore plus importante. (...). L'Académie, par ailleurs soucieuse de refléter une certaine image des transformations de l'usage réel (il avait beaucoup changé au cours du dernier demi-siècle), ouvre ses colonnes aux vocabulaires des sciences, des arts et des métiers. Ce faisant, elle témoigne, à sa façon, des conséquences linguistiques du grand brassage des hommes et des idées et de l'expansion des sciences et des techniques dans la norme d'usage des nouvelles classes dominantes.

Effectivement, l'édition de 1762 marque un point d'inflexion dans les principes qui guident la sélection du matériel lexicque pour le dictionnaire des Immortels, ce qui se reflète dans la préface que Duclos a rédigée pour cette édition<sup>4</sup> :

Les sciences et les arts ayant été plus cultivés et plus répandus depuis un siècle qu'ils ne l'étoient auparavant, il est ordinaire d'écrire en François sur ces matières. En conséquence plusieurs termes qui leur sont propres, et qui n'étoient autrefois connus que d'un Petit nombre de personnes, ont passé dans la Langue commune. Auroit-il été raisonnable de refuser place dans notre Dictionnaire à des mots qui sont aujourd'hui d'un usage presque général ? Nous avons cru devoir admettre dans cette nouvelle édition, les termes élémentaires des sciences, des arts et même ceux des métiers, qu'un homme de lettres est dans le cas de trouver dans des ouvrages où l'on ne traite pas expressément des matières auxquelles ces termes appartiennent.

---

3 La finalité de ce supplément est de mettre à jour le vocabulaire avec les changements des signifiés des mots ainsi que d'ajouter les néologismes issus de la période révolutionnaire.

4 On cite à travers Eluerd (1999).

Cet extrait de la préface met en lumière la position adoptée par les Immortels face aux mots issus des sciences, des arts et des métiers que l'on trouve dans les ouvrages non spécialisés. Ce changement d'avis en faveur de l'introduction des termes techniques dans le dictionnaire général de langue est accompagné de la nécessité d'ouverture de l'Institution à des savants d'autres domaines, notamment, à des membres de l'Académie Royale des Sciences, entre autres<sup>5</sup>, car il ne suffit pas d'intégrer ces nouveaux mots dans la nomenclature du répertoire institutionnel, il reste impératif de les définir. Ainsi, ces nouveaux élus inciteront l'Académie à introduire, dans la quatrième édition (1762), des milliers de mots appartenant à des domaines spécialisés. Pour Eluerd (1999 : 66) ce qui est réellement remarquable dans cette période est l'intégration de mots techniques dans le discours général des dictionnaires :

Ce qui est vraiment nouveau au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est moins le développement considérable des vocabulaires scientifiques et techniques que leur pénétration dans leurs discours commun. Et s'il y a rapport de cause à effet, ce n'est pas une simple question de quantité de mots, une sorte de débordement d'un trop-plein, mais une disposition nouvelle entre les usages scientifiques et techniques du langage et l'usage ordinaire. (...). Cette nouvelle disposition ne se lit pas que dans la présence ou le dénombrement des vocabulaires spécialisés, il faut aussi interroger leurs emplois et leur réception.

L'édition de 1762 est, par conséquent, une édition incontournable si l'on veut étudier le passage des termes techniques à la langue courante. Elle s'avère un témoin privilégié des changements sociaux et culturels vécus au siècle des Lumières.

### **3. Le problème du manque de systématisation des informations dans les définitions lexicographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle**

Une des difficultés liées à l'étude des dictionnaires anciens repose sur le manque de systématisation des informations. Même si la situation s'améliore au XVIII<sup>e</sup> siècle, car il s'agit précisément de la période où la standardisation de la langue commence à prendre forme, c'est un des éléments qu'il faut encore considérer lors des analyses des répertoires. Par conséquent, l'importante pénétration des termes de spécialités dans les ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas facilement repérable. En effet, comme le remarque Wionnet (1998 : 334), les méthodes lexicographiques du XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont pas exposées systématiquement. Ainsi, les préfaces et les libellés qui accompagnent la parution des dictionnaires comportent uniquement des indications sur le genre de l'ouvrage et sur les objectifs visés. Les critères suivis pour l'inclusion des technocetes et le traitement que ces mots ont reçu restent, de cette façon, dans l'ombre.

---

5 Pour connaître mieux ces lexicographes issus d'autres disciplines que la littéraire, cf. Eluerd (1999).

De surcroît, l'information contenue dans les définitions et la manière dont elle s'organise nécessite un savoir-faire lexicographique qui est encore en construction. En effet, souvent les critères définissant le marquage de spécialité ne sont pas clairement établis ni exposés nulle part.

Cela peut s'expliquer par plusieurs raisons<sup>6</sup> :

- I. Il y a une omission involontaire du marquage.
- II. L'appartenance du terme à plusieurs domaines d'activité force le lexicographe à en choisir un au détriment des autres.
- III. La difficulté à déterminer s'il s'agit d'un terme de spécialité ou d'un mot de la langue courante.

Pour notre étude, les marquages diatechniques ou marques de spécialité sont fondamentales. Cependant, dans la 4<sup>ème</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1762), ces marques de spécialité, bien qu'existantes, ne sont ni définies ni expliquées dans la préface. Ces problèmes liés au marquage renforcent donc le besoin d'étudier et de retracer l'origine et l'évolution de ces termes de spécialité. La liste des termes établie par Wooldridge (1985) contenant l'essentiel du vocabulaire relatif au domaine du bâtiment nous permettra, en outre de vérifier la présence ou l'absence de ces termes dans le répertoire institutionnel, d'étudier le type de marquage employé.

#### 4. Description du corpus et méthodologie

Pour mener à bien notre travail, nous avons constitué un corpus d'étude formé par les 94 termes qui, d'après Wooldridge (1985), véhiculent l'essentiel du vocabulaire du bâtiment dans le *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, de Jean Nicot, dorénavant D. N. (1606).

Ces 94 termes, listés ci-dessous tels qu'ils apparaissent dans le D.N., c'est-à-dire avec leur graphie originale, représentent l'essentiel du vocabulaire du bâtiment présent dans le répertoire de Nicot (1606) :

---

<sup>6</sup> Nous utilisons et adaptons au contexte particulier de notre étude les raisons établies par Turcan et Wooldridge (2002).

**Tableau 1. 94 termes du Thresor contenant l'essentiel  
du vocabulaire du bâtiment (Wooldridge, 1985)**

1. acroteres	33. entablement	65. paroy
2. adents	34. espauletées	66. parpaigne
3. ais	35. estage	67. pavé
4. appuy	36. estalon	68. pivot
5. architrave	37. fenestrage	69. place
6. assemblage	38. fenestre	70. planche
7. assembler	39. frit	71. plancher
8. assiette	40. frize	72. plane
9. astragale	41. gâche	73. plant
10. auge	42. gargouille	74. plateforme
11. augee	43. gascher	75. plinthe
12. bâcler	44. herce	76. plomb
13. baffroy	45. hie	77. plommer
14. barriere	46. hire	78. portail
15. bâtant	47. huis	79. porte
16. bourdonniere	48. jambe	80. poultre
17. brique	49. larmier	81. pourpris
18. chaas	50. late	82. queue d'aronde
19. chardoniere	51. later	83. rez
20. charpentier	52. ligne	84. sapper
21. chasteau	53. mardélle	85. severonde
22. clou	54. marqueter	86. sole
23. comble	55. marrein	87. solive
24. court	56. masson	88. sommier
25. crapaudine	57. menuiserie	89. tariere
26. créneaux	58. menuisier	90. tourillon
27. crespier	59. moise	91. tourrion
28. croisée	60. moitoyen	92. travée
29. dosserasse	61. montant	93. tuile
30. embraser	62. mortier	94. villebrequin
31. embrasure	63. muel	
32. enduict	64. niveau	

Nous avons réalisé pour chacun de ces termes une recherche simple dans la version électronique de la 4<sup>ème</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1762)<sup>7</sup>, dorénavant D.A.,

<sup>7</sup> Nous travaillons avec l'édition électronique du dictionnaire qui permet de réaliser une recherche avancée et d'obtenir tous les mots appartenant au domaine de l'architecture : <https://academie.atilf.fr/4/> [dernière date de consultation : 15-03-20].

afin de vérifier s'ils font partie du dictionnaire institutionnel et quel traitement lexicographique ils y ont reçu.

Nous avons confirmé, également, la présence ou l'absence de chacun de ces termes dans les deux dictionnaires spécialisés contemporains du D.A., c'est-à-dire, le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* (1752) et le *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent* (1770), afin de déterminer s'ils sont encore en usage et s'ils étaient utilisés ou pas dans des domaines spécialisés.

La méthodologie adoptée pour cette étude s'encadre ainsi dans une approche métalexicographique mixte quantitative et qualitative. Nous avons structuré notre analyse en trois étapes :

- 1ère étape : étude de la présence des termes du corpus dans le *Dictionnaire de l'Académie* (1762).
- 2ème étape : étude quantitative et lexicographique des termes du corpus présents dans le *Dictionnaire de l'Académie* (1762).
- 3ème étape : étude comparative entre les définitions de l'Académie et les deux autres dictionnaires techniques des articles qui portent un marquage diatechnique indiquant son appartenance aux domaines du bâtiment et de l'architecture.

## 5. Étude de la présence des termes du corpus dans le *Dictionnaire de l'Académie* (1762)

Dans cette première étape, nous voulons déterminer la présence ou l'absence dans le D.A. des 94 termes qui composent notre corpus. Pour cela, il est nécessaire de réaliser une vérification des possibles modifications orthographiques des termes absents, afin de préciser quels mots figurent dans le D.A., mais avec une graphie modifiée. Effectivement, comme l'indique Farid (2012), au fil des réformes successives et depuis sa création, l'Académie française essaie d'établir des règles pour l'orthographe française, motivées par l'apparition d'une « nouvelle orthographe » simplifiée, nécessaire pour l'utilisation des imprimeurs qui amène, comme par exemple dans le *Dictionnaire de Richelieu* en 1680, à simplifier des consonnes doubles et à supprimer des lettres qui avaient été rajoutées y compris des lettres grecques.

Pour Giovanni (2006), déjà dans la troisième édition du D.A. en 1740, le nombre de lettres étymologiques est considérablement réduit, un emploi conséquent des accents est envisagé et l'usage de la lettre « y » est réglementé, de sorte que dans cette édition la graphie de 6177 mots change.

D'après Sallenave, (2016) :

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, de grands changements ont lieu à partir de 1740, quand les philosophes entrent à l'Académie. Plus du quart du vocabulaire est transformé et modernisé, par suppression de lettres inutiles (h : autheur > auteur, autorité > autorité), des consonnes muettes (adjouster > ajouter, adveu > aveu, debvoir > devoir), malgré quelques oublis (sculpteur, baptême), remplacement du *es* interne marquant

Le vocabulaire de l'architecture dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) :  
après les traces de Nicot

la prononciation par ê (estre > être) ; en 1762 (seulement !), mise en place de l'accent grave. Voltaire fait adopter l'orthographe ai au lieu de oi (françois, anglois), fait corriger les formes verbales j'estois, je feroi, je finirois, etc.

Ainsi, en prenant en compte ces évolutions de l'orthographe française, nous concluons que neuf termes de notre corpus ne figurent pas dans la 4<sup>ème</sup> édition du D.A. : *adents, bourdonniere, chardoniere, espauletées, hire, marrein, muel, severonde, tour-riion*.

Afin de vérifier, si à l'époque, ces termes étaient encore en usage dans le domaine de l'architecture et du bâtiment, nous avons consulté le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de Jacques Lacombe (1752) et le *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent* de Roland le Virloys (1770). Des neuf termes consultés, il n'y en a qu'un qui soit répertorié : *Hire*. Cependant, ce terme se trouve dans le *Dictionnaire d'architecture civil* dans l'article qui fait référence au nom de famille de Laurent de la Hire, ce qui implique qu'on ne peut plus le considérer comme un terme propre au domaine de l'architecture. Ainsi, nous pouvons confirmer que ces neuf termes ne sont plus d'usage dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne les modifications orthographiques, nous avons constaté la présence de 33 termes de notre corpus enregistrés dans le D.A. mais avec une graphie modifiée :

**Tableau 2. 33 termes de notre corpus figurèrent dans la 4<sup>ème</sup> édition du D.A. avec une graphie modifiée.**

1. Acroteres ->Acrotères	2. Appuy ->Appui	3. Augee -> Augée
4. Baffroy -> Beffroi	5. Barriere -> Barrière	6. Battant -> Bâtant
7. Chaas -> Chas	8. Chasteau -> Château	9. Court -> Cour
10. Créneaux -> Créneau	11. Crespir -> Crépir	12. Dosserasse -> Dossieret
13. Enduict -> Enduit	14. Estage -> Étage	15. Estalon -> Étalon
16. Fenestragés -> Fenêtrage	17. Fenestre -> Fenêtre	18. Frize -> Frise
19. Gascher-> Gâcher	20. Herce -> Herse	21. Late -> Latte
22. Latter -> Later	23. Mardéle -> Margelle	24. Masson -> Maçon
25. Moitoyen -> Mitoyen	26. Paroy -> Paroi	27. Parpaigne -> Parpaing
28. Plateforme -> Plate-forme	29. Plommer -> Plomber	30. Poultre -> Poutre
31. Sapper -> Saper	32. Tariere ->Tarière	33.Villebrequin-> Vilebrequin

Pour le cas du mot *Mardéle*, notons que le D.A. recueille la graphie *Mardelle*, sans l'accent, mais il ne la définit pas, il nous renvoie directement au mot Margelle (*Voyez MARGELLE*).

Le tableau suivant montre le pourcentage des termes présents et absents de notre corpus dans le D.A. :

**Tableau 3. Présence des Termes du corpus dans le D.A.**

Total de termes du corpus	Termes du corpus présents dans le D.A.	Termes du corpus absents du D.A.
94 (100%)	85 (90,5%)	9 (9,5%)

Ainsi, en ce qui concerne la présence des 94 mots de notre corpus dans le D. A., il y a 9 mots, soit 9,5% des termes qui ne sont pas présents dans la 4ème édition du D.A. et 85 termes, soit 90,5%, qui sont répertoriés dans le dictionnaire institutionnel.

Parmi les 85 mots qui font partie de la nomenclature du répertoire institutionnel, nous avons constaté que 52 de ces termes, soit 61%, n'ont subi aucune modification orthographique tandis que 33 mots, 38%, figurent avec une graphie modifiée.

## **6. Étude quantitative et lexicographique des termes du corpus présents dans le *Dictionnaire de l'Académie (1762)***

Une fois déterminé les mots de notre corpus présents dans le D.A., 85 mots<sup>8</sup>, nous allons les regrouper par traitement lexicographique et calculer la représentativité de chaque groupe de mots dans l'ensemble du corpus.

En ce qui concerne le marquage diatechnique des termes, il faut remarquer que, même si l'Académie n'explique pas dans sa préface qu'elle suit un système de marquage précis, après notre analyse, nous pouvons affirmer que dans le répertoire institutionnel il existe bien un système de marquage. Ainsi, nous avons observé que pour marquer les mots concernant un domaine spécialisé, le D.A. utilise le marquage « TERME DE..... ». Voyons un exemple :

**DOSSERET.** s. m. Terme d'architecture. Petit pilastre saillant.

Tel comme on peut le voir, la définition se limite à une description concise de l'objet sans proposer d'exemples d'utilisation, ce qui constitue en elle-même un type de marque précise. Effectivement, à la différence d'autres entrées du dictionnaire où l'on trouve plusieurs acceptions et exemples, les termes dont le marquage est « TERME DE... » comportent une définition univoque, concise et claire, n'apportant ni exemples ni sens figurés.

Une autre manière de marquer les termes de spécialité utilisée par le D.A. est travers de la marque « EN TERMES DE... ». Dans les articles qui utilisent ce type de marquage on va trouver deux définitions, l'une pour l'usage général, l'autre pour l'usage encore spécialisé, ce qui dénote une certaine vulgarisation du terme. Il n'y a que deux termes d'architecture marqués de cette manière : *assembler* et *assemblage*.

<sup>8</sup> Pour réaliser cette partie de notre étude, nous avons tenu compte des mots tels qu'ils apparaissent dans le D.A., c'est-à-dire avec leur graphie modifiée si c'est le cas.

**ASSEMBLAGE.** s. m. Amas & union de plusieurs choses qu'on joint ensemble. *Un bateau se fait de l'assemblage de plusieurs pièces de bois.* \*En termes de Menuiserie, se dit De la manière d'assembler le bois de menuiserie, & des pièces principales qui servent à cet effet. *L'assemblage de cette porte ne vaut rien. Bois d'assemblage. Porte d'assemblage.* Il se dit aussi des choses morales. *Son caractère est un assemblage de bonnes & de mauvaises qualités.* (sic).

L'exemple utilisé ci-dessus, montre que le style définitoire de la première acception se correspond à celui d'une entrée d'un mot de la langue courante : il n'y a pas de marque diatechnique et on propose un exemple d'utilisation. Par contre, le style définitoire de la deuxième acception ne se correspond pas non plus à celui des termes qui utilisent le marquage « TERME DE..... ». En effet, bien que la définition commence par la marque « EN TERMES DE... », elle contient des exemples d'utilisation et propose une utilisation figurée du terme. Il faut également souligner l'utilisation à l'intérieur de l'article de la marque [\*] pour signaler la deuxième acception du terme.

À notre avis, ce type de marque « EN TERMES DE... » est utilisée pour dénoter que soit le terme est en transition depuis un langage spécialisé vers la langue courante, soit, au contraire, il s'agit d'un terme du langage général qui est utilisé par les spécialistes.

Ainsi, on peut signaler, grâce aux marques diatechniques, deux groupes de mots en fonction de leur appartenance au domaine de l'architecture ou du bâtiment, ainsi qu'à d'autres domaines :

**Tableau 4. Mots qui portent le marquage diatechnique  
« TERME DE » ou « EN TERMES DE... »**

<b>6 termes appartenant aux domaines du bâtiment et l'architecture</b>	<b>4 termes appartenant à d'autres domaines</b>
<i>dosseret, larmier :</i> TERME D'ARCHITECTURE	<i>crapaudine :</i> TERME DE CUISINE
<i>moise :</i> TERME DE CHARPENTERIE	<i>fenêtre :</i> TERME D'ANATOMIE
<i>queue d'aronde :</i> TERME DE MENUISERIE	<i>montant :</i> TERME DE FAUCONNERIE
<i>assemblage, assembler :</i> EN TERMES DE MENUISERIE	<i>tourillon :</i> TERME DE PLUSIEURS ARTS
<b>Total de termes : 6 (7%)</b>	<b>Total de termes : 4 (5%)</b>

Le tableau précédent montre que, des 85 termes recensés dans le D.A., seulement 6, soit 7%, sont classés comme appartenant au domaine de l'architecture et du bâtiment. De plus, 4 autres termes, soit 5%, portent un marquage diatechnique propre aux domaines si différents comme l'anatomie, la cuisine ou la fauconnerie. Il faut remarquer cependant, que certains mots, comme par exemple, *fenêtre*, continuent à faire partie du vocabulaire de l'architecture, même s'ils ne sont pas marqués comme des termes spécialisés dans ce domaine, en raison de leur très large généralisation.

En ce qui concerne les définitions d'autres termes qui ne portent pas de marquage « TERME DE... » ou « EN TERMES DE... », on remarque que 21 termes suivent le même modèle définitoire de ceux qui la portent. C'est-à-dire que certains mots ont une seule et unique acception liée à l'architecture ou au bâtiment, ce qui, de manière claire, les définit comme appartenant à un domaine spécialisé, sans que pour autant l'Académie leur attribue le marquage « TERME DE... » ou « EN TERMES DE... ». À notre avis, ces cas illustrent le manque de stabilité du système de marquage employé par l'Académie, car le type de définition démontre qu'il s'agit encore de mots spécialisés.

Le tableau suivant recense ces mots qui ont une seule acception, univoque, concise et claire, mais qui ne possèdent aucune des marquages diatechniques « TERME DE... » ou « EN TERMES DE... » :

**Tableau 5. Mots sans marquage « TERME DE » ou « EN TERMES DE... » mais avec même style définitoire**

Total de termes du corpus figurant dans le D.A.	Mots définis avec une définition univoque, concise et claire, n'apportant ni exemples ni sens figurés	Mots définis avec une définition univoque, concise et claire, accompagnée d'exemples
85	3 mots : <i>acrotères, architrave, parpaing</i>	18 mots : <i>auge, augée, brique, crépir, charpentier, créneau, enduit, gâcher, gargouille, latte, latter, menuisier, margelle, pourpris, solive, tarière, travée, vilebrequin</i>
	3 (3,5%)	18 (21%)

Nous trouvons ainsi, d'une part, trois mots qui suivent ce style définitoire : définition univoque, concise et claire, n'apportant ni exemples ni sens figurés, sans pour autant porter le marquage « TERME DE... » :

**ACROTÈRES.** s.m.p. Ce sont des espèces de piédestaux que l'on met d'espace en espace dans les balustrades, de manière que les balustres répondent sur le vuide, & les acrotères sur le plein.

**ARCHITRAVE.** s.f. Membre d'Architecture, qui pose immédiatement sur le chapiteau des colonnes ou des pilastres, & au-dessus duquel est la frise.

**PARPAING.** s.m. Pierre, moellon qui tient toute l'épaisseur d'un mur, & dont on voit une face de chaque côté du mur.

Et d'autre part, nous trouvons également 18 autres mots définis avec une seule acception, également univoque, concise et claire, mais accompagnée d'exemples. Voyons un exemple :

**BRIQUE.** s.f. Terre argilleuse & rougeâtre, pétrie & moulée, puis séchée au soleil ou cuite au feu, & dont on se sert pour bâtir. *Carreau de brique. Bâtir de brique. Maison de brique. Bastion revêtu de brique. En Orient, on faisoit cuire la brique au soleil.*

D'après nous, ces 18 entrées devraient également porter la marque diatechnique « TERME DE... » puisqu'elles continuent à être des mots spécialisés, liés à l'architecture dans toutes leurs acceptions.

Ainsi, nous confirmons que, des 85 termes de notre corpus présents dans le D.A., il y en a 10 marqués comme des termes spécialisés, soit 11,75%. De même, on en a identifié 21 sans marquage diatechnique, mais dont les définitions suivent le même modèle définitoire des termes spécialisés portant des marques. Les autres 54 termes, soit 63,5% des termes étudiés, ne portent aucun marquage diatechnique ni ne suivent non plus le style définitoire des entrées portant ce marquage; cela suggérerait qu'il ne s'agit plus de termes de spécialité, mais de la langue courante.

Afin de vérifier si cette hypothèse est correcte, nous avons regroupé ces 54 termes selon leurs définitions liées ou pas à l'architecture et au bâtiment:

**Tableau 6. Mots qui ne suivent pas le modèle définitoire des entrées portant le marquage « TERME DE » ou « EN TERMES DE... »**

Total de termes du corpus figurant dans le D.A.	Mots définis avec plusieurs acceptions, toutes liées aux domaines du bâtiment et de l'architecture et accompagnées d'exemples	Mots avec plusieurs acceptions dont au moins une n'est pas liée aux domaines du bâtiment et de l'architecture, et accompagnées d'exemples	Mots avec une ou plusieurs acceptions dont aucune est liée aux domaines du bâtiment et de l'architecture	Mots dont les définitions nous indiquent qu'ils sont obsolètes ou bien qui ont été remplacés par d'autres termes
	<i>7 mots : croisée, gâche, entablement, menuiserie, parpaing, plate-forme, plinthe, portail</i>	<i>35 mots : ais, astragale, appui, assiette, bâcler, barrière, battant, beffroi, château, clou, comble, cour, embrasure, étage, fenêtrage, frise, herse, jambe, ligne, maçon, mortier, niveau, paroi, pavé, pivot, place, plane, planche, plancher, plomb, porte, poutre, saper, sommier, tuile</i>	<i>8 mots : chas, embrasser, étalon, frit, marqueter, plant, plomber, sole,</i>	<i>4 mots : hie, huis, mitoyen, rez</i>
85 (100%)	7 (8,2%)	35 (41,1%)	8 7,5%	4 (5%)

Nous détectons ainsi un premier groupe composé par 7 mots du corpus sans marquage diatechnique, mais dont les acceptions font référence au domaine de l'architecture et du bâtiment. Néanmoins, il faut remarquer que le style définitoire de ces termes ne correspond pas à celui des termes qui portent un marquage diatechnique ni non plus au groupe de termes identifiés avec une seule acception liée au domaine de l'architecture et le bâtiment. De cette façon, les définitions de ce groupe ne sont ni concises ni univoques et elles sont accompagnées d'exemples. On peut apprécier ce type de définition dans l'entrée *plinthe* :

**PLINTHE.** s. f. (Quelques-uns le font masculin.) Membre d'Architecture ayant la forme d'une petite table carrée, qui se nomme aussi *Socle* dans les bases, & *Tailloir* dans les chapiteaux des colonnes. *La plinthe de cette base n'a pas de proportion avec la plinthe du chapiteau.* Il se dit aussi Des plates-bandes qui règnent dans les ouvrages de maçonnerie & de menuiserie ; & alors il n'est que féminin. *Cette plinthe est trop étroite, & n'a pas assez de saillie.*

Comme nous pouvons l'observer, toutes les acceptions de cette entrée font référence à l'architecture. Néanmoins, les définitions ne sont pas précises. Nous trouvons ainsi, par exemple, l'expression « Il se dit aussi », expression complémentaire nécessaire due au manque de précision. En ce qui concerne les exemples, on remarque que l'article propose plusieurs exemples d'utilisation : *cette plinthe est trop étroite, & n'a pas assez de saillie.*

Même si ces termes appartiennent à un domaine spécialisé, ces entrées n'ont pas fait l'objet du même travail lexicographique que les précédentes. Nous constatons donc que l'Académie les a répertoriées sans suivre le style définitoire qu'elle utilise pour les termes considérés comme techniques. À notre avis, ces mots auraient mérité un travail plus approfondi et possiblement un marquage diatechnique.

Un autre groupe sans marquage diatechnique est formé de 35 mots. Ces entrées ont également plusieurs acceptions mais, à la différence du groupe précédent, au moins une n'est pas liée ni au domaine du bâtiment ni de l'architecture. Ces entrées comprennent également des exemples. Nous retrouvons ainsi :

**ASTRAGALE :** *s.m.* Ornement d'Architecture fait ordinairement en forme de baguette, & quelquefois taillé en petites boules, ou en grains de chapelet enfilés, & qu'on emploie aux chapiteaux & aux corniches. *L'astragale se met ordinairement au-dessus d'un quart de rond. Un chapiteau orné d'astragales. Les Anatomistes appellent Astragale, Un des os du talon.* Plante légumineuse. Sa racine est douce au goût. Quelques-uns par cette raison la nomment fausse Réglisse.

En effet, dans cette entrée nous pouvons remarquer comment la première acception fait une référence directe à l'architecture avec une information spécialisée, même si le dernier exemple qu'elle propose fait référence au domaine de l'anatomie. La deuxième acception, par contre, n'a aucun rapport avec le domaine technique de l'architecture ou du bâtiment. À notre avis, tenant compte du type de définition et du système de marques employés par l'Académie, cette entrée devrait contenir la marque « EN TERMES DE... ».

De même, nous constatons un autre groupe formé par 8 mots du corpus qui figurent dans le D.A. sans qu'aucune de leurs acceptions ne soit liée aux domaines de l'architecture et du bâtiment. Par exemple :

Le vocabulaire de l'architecture dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) :  
après les traces de Nicot

**ÉTALON. s.m.** Cheval entier, qui sert, qu'on emploie à couvrir des cavales. *Ce cheval est bon à servir d'étalon. Il avoit tant d'étalons dans son haras. Bel étalon.* Modèle, prototype de poids, de mesures, qui est réglé, autorité & conservé par le Magistrat, & sur lequel les mesures, les poids des Marchands doivent être ajustés, rectifiés, égaux. *Étalon d'aune, de boisseau, de pot, de livre. L'étalon est marqué de la marque du Seigneur.*

Comme nous pouvons le remarquer avec l'exemple ci-dessus, aucune des acceptions n'est liée directement aux domaines de l'architecture ni du bâtiment et aucune information contenue dans l'article ne fait référence à un domaine spécialisé. Cela démontrerait que ces mots ont perdu leur caractère spécialisé exclusif en devenant des mots du langage courant, même s'ils continuent à être aussi utilisés dans les domaines techniques.

Et pour finir, nous avons identifié un dernier groupe composé de 4 mots dont les définitions nous indiquent qu'ils sont obsolètes ou qu'ils ont été remplacés par d'autres termes. Nous trouvons ainsi par exemple :

**HUIS. s. m.** Porte. Ce *mot* est vieux, & il n'a plus guère d'usage que dans ces phrases de Pratique, Tenir l'audience à huis clos, à huis ouverts.

Ou bien :

**REZ.** Préposition. Tout contre, joignant. Elle n'a plus d'usage que dans cette phrase, Rez pied, rez terre, qui signifie, Joignant la terre, à fleur de terre. On a abattu cette maison, cette place, ces fortifications rez pied, rez terre.

Comme nous pouvons l'apprécier dans ces exemples, les différentes acceptions de ces mots nous indiquent que, même si ces mots figurent dans le D.A., sont qualifiés comme des termes obsolètes, bien que leur usage soit encore en vigueur pour quelques locutions.

Afin de vérifier si ces mots étaient encore en usage à l'époque, nous avons consulté deux dictionnaires spécialisés, le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* (1752) de Jacques Lacombe et le *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent* (1770), de Roland le Virloys.

**Tableau 7. Présence de mots recueillis par le D.A.  
comme obsolètes dans deux dictionnaires spécialisés**

	<i>Hie</i>	<i>Huis</i>	<i>Mitoyen</i>	<i>Rez</i>
<i>Dictionnaire portatif des beaux-arts</i> (1752)	∅	∅	∅	∅
<i>Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent</i> (1770)	Voyez MOUTON & DEMOSISSELLE	Vieux terme français, qui signifie porte	∅	∅

Comme nous pouvons l'apprécier dans ce tableau, aucun de ces 4 mots ne figure dans le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* (1752) et seulement *Hie* et *Huis* font partie de la nomenclature du *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent* (1770). Le mot *Hie* nous renvoie ainsi à des mots plus récents et le mot *Huis* est répertorié comme un mot désuet. Cette constatation renforce l'aspect synchronique du travail lexicographique de l'Académie.

## **7. Étude comparative des articles concernant les termes du corpus avec marquage technique appartenant aux domaines du bâtiment et de l'architecture en relation aux autres dictionnaires techniques**

Pour conclure notre analyse, nous allons étudier les différentes définitions des mots de notre corpus présents dans le D.A. qui possèdent le marquage diatechnique « TERME DE... » ou « EN TERMES DE... » et qui sont liés au domaine de l'architecture et du bâtiment, soit 5 termes en tout : *Dosseret*, *Larmier* (*TERMES D'ARCHITECTURE*), *Moise* (*TERME DE CHARPENTERIE*), *Queue d'aronde* (*TERME DE MENUISERIE*) et *Assemblage* (*EN TERMES DE MENUISERIE*). Nous allons ainsi comparer les définitions de l'Académie avec les définitions du D.N. et les deux dictionnaires spécialisés en architecture, le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* (1752) de Jacques Lacombe, dorénavant DPBA, et le *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent* (1770), de Roland le Virloys, dorénavant DACMM.

Le but de cette analyse est d'étudier le degré de technicité et de spécialisation ainsi que la précision de ces définitions. De même, cette comparative nous permettra d'analyser de quelle manière les différentes acceptions de ces mots ont évolué ou non depuis Nicot, et de mettre en lumière le travail lexicographique des rédacteurs de ces différents dictionnaires. Le tableau suivant recueille les différentes définitions concernant l'entrée *dosseret* :

**Tableau 8. Comparaison des différentes définitions du mot *dosseret***

<i>Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne, de Jean Nicot (1606) - D.N.</i>	<b>DOSSERASSE</b> , au chap. 6. art. 11. des coustu. de. Par. Il n'est loisible à un voisin mettre poutres dedans le mur moitoyen sans y mettre jambes, parpaignes ou dosserasses, cheynes et corbeaux suffisans de pierre de taille pour porter lesdites poutres.
<i>Dictionnaire portatif des beaux-arts (1752) - DPBA</i>	∅
<i>Dictionnaire de l'Académie (1762) - D.A.</i>	<b>DOSSERET</b> . s.m. TERME D'ARCHITECTURE. Petit pilastre saillant.
<i>Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent (1770) - DACMM</i>	<b>DOSSERET</b> f. m. Est un petit bout de mur en équerre, fur un autre, lequel sert de jambage à une porte, ou une croisée, où à porter de fond un arc doubleau

Pour le mot *dosseret* il faut signaler la grande différence entre les définitions des dictionnaires analysés. En ce qui concerne la définition du D.A., par rapport aux deux autres, elle est beaucoup plus précise. En effet, cette définition se compose d'une seule phrase avec laquelle les Académiciens parviennent à résumer et à délimiter le concept avec justesse. La définition du DACMM, en revanche, est plus longue et suit la ligne définitoire, explicative et descriptive, du D.N.

Voyons, maintenant, l'exemple de *larmier* :

**Tableau 9. Comparaison des différentes définitions du mot *larmier***

<p><b><i>Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne, de Jean Nicot (1606) - D.N.</i></b></p>	<p><b>LARMIER</b>, m. acut.                  Est la jettée de la tuyle ou autre chose issant du couvert d'une maison outre l'aplomb de la muraille de dessous, pour jeter le desgoust coulant de la couverture au loing d'icelle muraille, et garder que ledit desgoust ne la corrompe.                  Et est un mot usité en maçonnerie, par imitation de ce mot Latin Lacryma, que le François dit Larme, comme si lon disoit Lacrymarium, par ce que les gouttes cheant des tuyles <u>semblent à des larmes decoulans des yeux</u>, <i>Quia guttas stillicidij ceu lachrymas cadentes reiicit a pariete</i>.                  Le larmier d'une muraille, Proiectura, Supercilium.                  Les larmiers d'une maison, <i>Coronae. Budaeus praecincturas etiam vocat, et praecinctiones</i>.                  Larmier aussi entre mareschaux de chevaux est la vene plus proche de l'oeil du cheval, ainsi appelée de ce qu'elle joint l'oeil d'iceluy, <i>Vena ocularis</i>.</p>
<p><b><i>Dictionnaire portatif des beaux-arts (1752) - DPBA</i></b></p>	<p><b>LARMIER</b>.                  TERME D'ARCHITECTURE. C'est le plus fort membre quarré d'une corniche dont le plafond est fouvent creusé, afin de faire égouter l'eau loin du mur en <u>la faifant tomber goûte à goûte comme des larmes</u>.</p>
<p><b><i>Dictionnaire de l'Académie (1762) - D.A.</i></b></p>	<p><b>LARMIER</b> s.m.                  Pièce de bois mise en saillie au bas d'un châssis, pour empêcher que l'eau ne coule dans l'intérieur de la chambre.                  TERME D'ARCHITECTURE, qui se dit d'une saillie qui est hors de l'aplomb de la muraille, &amp; qui sert à empêcher que l'eau ne découle le long du mur.                  Dans une corniche, se dit aussi de la partie qui est le plus en saillie.</p>
<p><b><i>Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent (1770) - DACMM</i></b></p>	<p><b>LARMIER</b> f. m.                  Lat. Corona, Ail. Krans-leifle.                  Est le plus fort membre quarré d'une corniche, dont le plafond est ordinairement creusé en canal, pour faire égouter l'eau, ou <u>la faire tomber goutte à goutte, comme des larmes</u>, loin du mur qui est au-dessus. Le bord extérieur de ce canal, se nomme mouchette, mais les ouvriers appellent mouchette le larmier même.                  On l'appelle aussi couronne gouttière.</p>

Lorsque nous analysons les définitions apportées par les deux dictionnaires spécialisés, nous constatons qu'elles présentent de nombreuses similitudes avec le D.N.

Nous avons souligné, par exemple, l'expression *larmes decoulans des yeux*, métaphore utilisée par Nicot pour décrire la façon dont l'eau tombe et qui est reprise presque de manière identique dans le DPBA et dans le DACMM. Ainsi, on pourrait presque affirmer qu'une des sources de ces deux dictionnaires pour les termes de l'architecture et du bâtiment est le répertoire de Nicot. L'Académie, de sa part, n'utilise pas cette métaphore de Nicot et sa définition du mot *LARMIER* est plus précise, claire et concise.

Voyons, aussi, l'exemple de *moise* :

**Tableau 10. Comparaison des différentes définitions du mot *moise***

<i>Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne, de Jean Nicot (1606) - D.N.</i>	<b>MOISE</b> , f. pen. En fait de charpenterie est une piece de bois de demie epaisseur d'une poultre, si que les deux moises jointes ensemble rendent l'epaisseur d'une poultre, et est dite Moise quasi la moitié d'une poultre quant à l'epaisseur seulement, et les charpentiers usent de deux moises jointes ensemble en lieu de poultre, en montans ou en croix de S. André (d'autant que la moise ainsi appliquée est en son fort) et non en bois couché de long, <i>Semitrabs.</i>
<i>Dictionnaire portatif des beaux-arts (1752) - DPBA</i>	∅
<i>Dictionnaire de l'Académie (1762) - D.A.</i>	<b>MOISE</b> . s.f. TERME DE CHARPENTERIE. Pièce de bois qui sert à lier ensemble d'autres pièces, telles que les pieux d'un pont, ou les pièces droites ou inclinées d'une grue, d'un engin.
<i>Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent (1770) - DACMM</i>	<b>MOISE</b> , f. f. Est toute pièce de bois jumelle qui sert à entretenir plusieurs autres pièces d'un assemblage de charpente, soit d'équerre, soie obliquement, & qui à cet effet est entaillée ou délassée pour les accoler. Chaque moise jumelle est jointe par des tenons & mortaises, & chevillée.

En ce qui concerne le mot *moise*, on constate comment la définition qui figure dans le D.N. est longue et explicative, car elle montre différents exemples d'utilisations et d'applications de ce mot. Quant à la définition du *Dictionnaire de l'Académie* on observe qu'elle n'est pas si juste et univoque que dans le cas du terme *larmier*. Cependant, elle est plus claire et concise que celle du Nicot et il faut signaler qu'elle n'apporte pas d'exemples d'utilisation. En ce qui concerne la définition du DACMM, elle est plus longue et illustrative et, bien qu'il s'agisse d'un dictionnaire spécialisé, l'article suit le même modèle explicatif du Nicot.

Voyons à continuation le mot *queue d'aronde* :

**Tableau 11. Comparaison des différentes définitions du mot *queue d'aronde***

<i>Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne, de Jean Nicot (1606) - D.N.</i>	<b>QUEUE D'ARONDE OU D'ARONDELLE</b> En cas de serrurerie ou charpenterie est une piece de fer ou de bois large et espanie és deux extremitiez, estroicte au milieu, servant à joindre par enchassure deux pieces de bois ensemble, ou bien le bout d'une piece de bois taillé en queue d'aronde pour enchasser dans le bout d'une autre piece qu'on veut joindre et adapter à celle-là, Le mot est ainsi dit, parce que laditte piece à enchasser et joindre represente la forme d'une queue d'aronde double ou simple, Securicla, Subscus.
<i>Dictionnaire portatif des beaux-arts (1752) - DPBA</i>	∅
<i>Dictionnaire de l'Académie (1762) - D.A.</i>	<b>QUEUE D'ARONDE.</b> TERME DE MENUISERIE, qui se dit d'un certain tenon, d'une certaine pièce de liaison taillée en queue d'hirondelle.
<i>Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent (1770) - DACMM</i>	<b>QUEUE D'HIRONDE</b> Est la manière de tailler l'extrémité d'une pierre d'une pièce de bois ou de fer pour l'assembler avec une autre, en faisant l'assemblage plus large à l'extrémité qu'au collet.

La définition du Nicot pour l'entrée *queue d'aronde* est, comme dans les cas précédents, plus explicative et illustrative, voir encyclopédique. Les définitions qui figurent dans le D.A. et le DACMM, sont plus courtes que dans le *Thresor*. Néanmoins on peut apprécier que la définition qui se trouve dans le D.A. est, dans ce cas, moins précise. En effet, l'utilisation du déterminant « certain/e » (certain tenon ... certaine pièce ...) dénote un manque de précision. De même, l'article décrit la forme particulière d'un objet sans spécifier son utilisation ou champ d'application. La définition concise, claire et univoque est par conséquent un peu moins de rigueur dans cet article. De sa part, dans le *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent*, on peut apprécier comment l'article décrit un procédé (*une manière de tailler...*) d'une manière également peu précise, sans spécifier non plus le champ d'application ou l'utilisation.

Étudions le cas du mot *assemblage* :

**Tableau 12. Comparaison des différentes définitions du mot *assemblage***

<p><i>Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne, de Jean Nicot (1606) - D.N.</i></p>	<p><b>ASSEMBLAGE</b> m. penac. Est l'oeuvre de assembler les pieces en un corps. Selon ce on dit, Il besongne à l'assemblage de la chaire. <i>Compagini partium cathedrae incumbit.</i> Il se prend aussi pour iceluy ouvrage fait, ainsi on dit, l'assemblage en est beau. <i>Partium compago apta ac concinna est.</i> <i>Coagmentum, Compago, Commissio, Iunctura, Coagmentatio.</i></p>
<p><i>Dictionnaire portatif des beaux-arts (1752) - DPBA</i></p>	<p>∅</p>
<p><i>Dictionnaire de l'Académie (1762) - D.A.</i></p>	<p><b>ASSEMBLAGE. s. m.</b> Amas &amp; union de plusieurs choses qu'on joint ensemble. Un bateau se fait de l'assemblage de plusieurs pièces de bois. Assemblage, en termes de Menuiserie, se dit De la manière d'assembler le bois de menuiserie, &amp; des pièces principales qui servent à cet effet. L'assemblage de cette porte ne vaut rien. Bois d'assemblage. Porte d'assemblage. Il se dit aussi des choses morales. Son caractère est un assemblage de bonnes &amp; de mauvaises qualités.</p>
<p><i>Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent (1770) - DACMM</i></p>	<p>∅</p>

Pour le mot *assemblage* signalons, tout d'abord, qu'aucun des deux dictionnaires spécialisés ne recueille ce mot, ce qui indiquerait que ces deux dictionnaires ne le considèrent pas comme un mot technique propre au vocabulaire de l'architecture. En ce qui concerne la définition du Nicot, on voit comme elle nous renvoie au mot assembler en utilisant l'expression « l'oeuvre de assembler... (sic.) ». Il faut remarquer, également, que dans cette occasion l'article est relativement court par rapport aux entrées précédentes. Quant à l'Académie, elle recueille ce mot dans son dictionnaire avec le marquage « EN TERMES DE... ». La définition du terme, malgré son marquage diatechnique, est moins précise que dans les cas précédents. De même, il faut souligner que la définition contient des exemples, *L'assemblage de cette porte ne vaut rien*, et fait allusion également au sens imagé du mot, *Il se dit aussi des choses morales. Son caractère est un assemblage de bonnes & de mauvaises qualités*. Nous pouvons conclure que, d'après le style définitoire de l'Académie, ce mot est en train de se banaliser et l'Académie a utilisé la marque « EN TERMES DE... » pour remarquer que le terme se trouve en transition entre le langage spécialisé et la langue courante.

Pour conclure, analysons l'entrée *assembler* :

**Tableau 13. Comparaison des différentes définitions du mot *assembler***

<p><i>Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne, de Jean Nicot (1606) - D.N.</i></p>	<p><b>ASSEMBLER</b> <i>Qui s'assemble facilement, Congregabilis. Maison où il s'assemble grand peuple, Frequentissima aedes.</i>  <i>Assemblé, m. acut. Collectus. Coadunatus, Coactus, Coagmentatus. B. Compositus.</i>  <i>Tout assemblé, Cunctus.</i>  <i>Assemblé et joint, Conciliatus.</i>  <i>Qui est fait et assemblé de plusieurs choses qui sont comme aggluées ensemble, Concretum, Compactum, Conglutinatum, Coagmentatum.</i>  <i>Gens assemblez et de toutes pieces, Collectanei homines. B. Qui vndiquaque conuenerunt.</i></p>
<p><i>Dictionnaire portatif des beaux-arts (1752) - DPBA</i></p>	<p>∅</p>
<p><i>Dictionnaire de l'Académie (1762) - D.A.</i></p>	<p><b>ASSEMBLER.</b> v.a. Mettre ensemble. <i>Assembler des troupes. Assembler les États. Assembler des matériaux pour bâtir. Assembler des papiers, des livres. Assembler les feuilles d'un livre pour le relier.</i> <b>ASSEMBLER,</b> se dit aussi en termes de Menuiserie &amp; de Charpenterie, pour dire, joindre, emboîter, enchasser plusieurs pièces de bois, en sorte qu'elles ne fassent qu'un corps. <i>Assembler des pièces de charpente, de menuiserie, &amp;c.</i> On dit proverbialement, <i>qu'un homme a bientôt assemblé son conseil,</i> pour dire, qu'il prend brusquement ses résolutions sans consulter personne. <b>ASSEMBLER,</b> est aussi réciproque. <i>Le Parlement s'assembla. Le peuple s'assemble. Les créanciers de cette direction s'assemblent deux fois la semaine.</i> <b>ASSEMBLÉ, ÉE.</b> participe.</p>
<p><i>Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent (1770) - DACMM</i></p>	<p><b>ASSEMBLER</b> v. a. Joindre ensemble les différentes pièces de bois de charpente, préparées &amp; taillées pour la construction d'un pan de bois, d'un comble, &amp;c. &amp; en menuiserie, pour former une porte, un chaffis de croifée, un lambris, &amp;c.</p>

L'entrée *assembler* n'est pas présent dans le DPBA, tandis que chez Nicot, nous trouvons plus une énumération d'exemples qu'une définition. L'Académie, de sa part, fait référence à un usage spécialisé dans la deuxième acception en utilisant la marque « EN TERMES DE... ». Il s'agit d'une définition précise que présente un exemple d'utilisation. De même, le DACMM définit le terme avec concision et précision sans apporter des exemples d'utilisation, bien qu'il explique les différents usages en fonction du domaine auquel on se rapporte. Des trois définitions, celle qui est la plus claire et qu'en même temps propose une information riche et pertinente est celle du DACMM.

L'analyse de ces six entrées dans les quatre dictionnaires étudiés, démontre que les définitions du répertoire institutionnel sont celles qui présentent un degré de technicité

majeur : des définitions univoques et concises sans faire appel au langage figuré, tandis que les dictionnaires spécialisés se rapprochent plus du modèle définitoire du *Dictionnaire* de Nicot, plus descriptif et moins précis.

## 8. Conclusions

Tout au long de cet article, nous avons suivi les traces de Nicot dans le *Dictionnaire de l'Académie* (1762) et, pour cela, nous avons étudié la liste de 94 termes relevés par Wooldrige (1985) recueillant l'essentiel du vocabulaire du bâtiment et de l'architecture du *Dictionnaire* de Nicot (1606).

Lors de notre étude, nous avons constaté que 9 mots des 94 termes qui constituent le corpus ne sont pas présents dans le D.A. Afin de vérifier si ces termes étaient encore en usage à l'époque, nous avons consulté deux dictionnaires d'architecture et du bâtiment contemporains au D.A., le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* (1752) et le *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent* (1770). Nous avons donc vérifié que ces 9 termes ne sont pas non plus présents dans ces dictionnaires spécialisés, ce qui démontre que le travail de l'Académie répond aux standards de vitalité synchronique des mots répertoriés.

De même, pour notre analyse, nous avons tenu compte des possibles modifications orthographiques des 85 termes de notre corpus répertoriés dans le D.A. Nous avons ainsi attesté qu'effectivement, 33 de ces 85 termes ont subi des modifications orthographiques et sont recensés dans le D.A. avec une graphie différente, ce qui est en accord avec les modifications orthographiques et normatives qui ont eu lieu tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

En ce qui concerne l'étude des articles et le système de marquage du D.A., notre analyse démontre que l'Académie en utilise un, malgré l'absence de toute référence dans la préface de l'ouvrage. En effet, l'Académie n'explique pas la structuration de son système de marquage, mais elle répertorie certains mots spécialisés avec le marquage « TERME DE... » ou « EN TERMES DE... ». D'après notre étude, les mots recensés avec la marque « TERME DE... » contiennent une définition univoque, sans exemples ni sens figuré, ce qui indique qu'il s'agit de termes spécialisés. Nous trouvons ainsi 4 mots parmi ces 85 termes recueillis dans le D.A. avec un marquage diatechnique liée au domaine du bâtiment et de l'architecture. En ce qui concerne la marque « EN TERMES DE... », on peut affirmer que l'Académie ne répertorie que 2 termes liés au domaine de la construction et l'architecture. Le reste de termes répertoriés sous ce marquage sont identifiés comme des termes propres à d'autres domaines spécialisés. L'Académie utilise ce marquage pour signaler des termes dont une des acceptions est encore spécialisée, c'est-à-dire, les autres acceptions qui constituent l'article sont des acceptions qui montrent un usage non spécialisé du terme. On peut donc affirmer que les termes qui portent cette marque sont en voie de se généraliser.

Il faut signaler, cependant, que ce système de marquage n'est pas complètement stable, car, comme nous l'avons souligné, il existe certaines entrées du répertoire dont la définition correspond au modèle définitoire des termes portant la marque « TERMES

DE... », mais qui ne possèdent pas de marquage diatechnique. De cette manière, nous avons constaté la présence de 21 mots qui ne portent pas cette marque, mais dont leurs définitions suivent ce modèle.

De plus, dans notre travail, nous distinguons un autre groupe de 7 mots qui auraient probablement mérité un autre traitement lexicographique et le marquage diatechnique « TERME DE... ». En effet, même si ces entrées comprennent plusieurs acceptions, certes moins précises, toutes nous renvoient au domaine spécialisé de l'architecture ou du bâtiment. De même, nous avons remarqué que 35 autres mots sont en voie de se banaliser et qu'ils auraient certainement dû être répertoriés avec le marquage « EN TERMES DE... ». Comme nous l'avons montré, ces termes contiennent plusieurs acceptions dont au moins une n'est pas liée aux domaines du bâtiment et de l'architecture.

Il faut remarquer aussi le transfert de vocabulaire spécialisé d'un domaine technique à un autre. Ainsi, certains de ces mots ont été identifiés comme appartenant à des domaines techniques différents de celui de l'architecture : cuisine, anatomie, fauconnerie, entre autres.

Finalement, grâce à la comparaison des 6 articles qui figurent dans le D.A. marqués diatechniquement comme propres au domaine de l'architecture et du bâtiment avec les différents dictionnaires spécialisés contemporains au D.A, ainsi qu'avec les définitions du *Dictionnaire* de Nicot (1606), nous avons réussi à mettre en évidence le travail scientifique et lexicographique réalisé par les Académiciens. En effet, l'étude des définitions des termes analysés démontre que les Immortels, en général, ont abordé les définitions de ces mots en suivant un schéma définitoire innovateur dans cette époque : des définitions précises, univoques et sans exemples, ce qui n'était pas le cas d'autres dictionnaires techniques d'alors, qui suivent souvent le style définitoire de Nicot.

En raison de nos résultats, nous pouvons donc affirmer que la quatrième édition du répertoire institutionnel (1762) marque un point d'inflexion dans la lexicographie institutionnelle. Effectivement, l'Académie, soucieuse d'offrir au public un dictionnaire qui reflète la langue en usage répertorie dans son dictionnaire un grand nombre de mots techniques et scientifiques. De même, elle utilise un style définitoire innovant et un système de marquage, pas encore complètement systématisée, mais qui met en évidence la scientificité du travail lexicographique de l'Institution et qui devrait se développer au fil des éditions suivantes.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Sources primaires*

ACADÉMIE FRANÇAISE. (1762) : *Dictionnaire de L'Académie française, 4ème Edition*. Paris : Vve B. Brunet.

LACOMBE, J. (1752) : *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique...* Paris : Estienne et fils et J.-T. Hérissant.

ROLAND LE VIRLOYS, C.F. (1770) : *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et moderne et de tous les arts et métiers qui en dépendent*, Paris : Libraires associés.

- NICOT, J. (1606) : *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne : auquel... sont les mots propres de marine, vénerie et faulconnerie...* Paris : David Douceur, libraire juré, ruë Saint Jaques, à l'enseigne du Mercure arrêté. M. DC. VI
- RICHELET, P. (1680) : *Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes...* Genève, Suisse. J.-H. Widerhold.

### *Sources secondaires*

- BOULANGER, J.C.; L'HOME, M.C. (1991) : «Les technoclectes dans la pratique dictionnaire générale. Quelques fragments d'une culture», *Meta : Journal des traducteurs*. 36(1): 23.
- CORDERO MONGE, S. (2009) : «Algunas consideraciones sobre el lenguaje común y el lenguaje técnico», *Revista Káñina*, XXXIII: 75–80.
- COURBIERES, C.; FRAYSSE, P. (2009) : «Langages de l'architecture / architecture des langages : construction du sens dans le vocabulaire architectural», in : *Intelligence collective et organisation des connaissances, Actes du 7ème Colloque du chapitre français de l'ISKO*. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3 et ENSIB: 239–248. [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01234371>]
- ELUERD, R., (1999) : «Les vocabulaires scientifiques et techniques : Présence, emplois et réception», *L'information grammaticale*, 82(1): 62–71.
- FARID, G., (2012) : «La « nouvelle orthographe », 21 ans plus tard». *SHS Web of Conferences*, 1: 2055–2069.
- GIOVANI, M., (2006) : Les réformes de l'orthographe française. Une approche historique, contrastive et prospective. Université de Neuchâtel [online].
- JOSELIN-LERAY, A. (2005) : Place et rôle des terminologies dans les dictionnaires généraux unilingues et bilingues. Étude d'un domaine de spécialité : volcanologie. [online]. [[http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2005/josselin\\_a#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2005/josselin_a#p=0&a=top)]
- PHAL, A. (1969) : «La recherche au CRÉDIF : la part du lexique commun dans les vocabulaires scientifiques et techniques», *Langue française*, 2(1): 73–81.
- QUEMADA, B. (1985) : «L'Académie française et ses dictionnaires : remarques sur la lexicographie institutionnelle française », in *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*, International Conference of The Center for Medieval and Renaissance Studies, University of California, Los Angeles, 12-13 December 1983, Firenze: Firenze Presso l'Accademia: 71-84.
- RIDAO RODRIGO, S.; RODRÍGUEZ MUÑOZ F.J. (2016) : «Evolución léxico-terminológica de las enfermedades raras: revisión de los diccionarios de la real academia española». *Alfa: Revista de Lingüística*, 60(1): 95–118.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1997) : «Los orígenes del lenguaje científico», *Revista Espanola de Linguística*, (27): 299–317.

- ROFFIDAL, É. (2012) : «Architecture et théorie au XVIIIe siècle en France. La question de l'aménagement des chœurs d'églises». In : L.L. Sabine Frommel, ed. *La place du chœur. Architecture et liturgie en Occident du Moyen âge aux Temps modernes*. Paris, France: Picard. pp.227–235. [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01557972>]
- ROULEAU, M. (2003) : «La terminologie médicale et ses problèmes», *Panace@*, IV(n°12):10.
- SALLENAVE, D. (2016) : «L'orthographe : histoire d'une longue querelle (3)» | Page web de l'Académie française [online]. [<http://www.academie-francaise.fr/orthographe-histoire-dune-longue-querelle-3>]
- TERRAL, F. (2004) : «L'empreinte culturelle des termes juridiques», *Meta : Journal des traducteurs*, 49(4): 876–890.
- TETET, C. (1994) : «La terminologie de l'alpinisme dans les dictionnaires», *Meta : Journal des traducteurs*, 39(4), pp.651–661.
- TRUJILLO-GONZALEZ, V.C. (2019) : «Le discours préfaciel au XVIIIe siècle à travers le Dictionnaire de l'Académie (1718) et le Dictionnaire de Trévoux (1721). Essai de classification». *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures*. [<https://www.jbe-plattform.com/content/journals/10.1075/rro.17014.tru>]
- TURCAN, I. ; WOOLDRIDGE, T.R., (2002) : «Le vocabulaire de la marine dans les dictionnaires anciens: éléments pour une base de données cumulative». In: *JADT 2002 : 6èmes journées internationales d'analyse statistique des données textuelles : 6th international conference on textual data statistical analysis : Saint-Malo, 13-15 mars 2002 : Saint-Malo, march 13-15, 2002*. JADT 2002 : 6es Journées internationales d'Analyse de Données Textuelles. Rennes, France: INRIA: 735–744.
- WIONNET, W. (1998) : «Le discours sur l'Académie : entre rejet et convoitise», *Actes du colloque international 17, 18 et 19 novembre 1994*. ed. Lexica mots et dictionnaires 2. Paris Genève : Bernard Quemada (ed.) avec la collaboration de Jean Pruvost Honoré Champion.
- WOOLDRIDGE, T.R. (1985) : «Le vocabulaire du bâtiment chez Nicot : quelques datations», *Revue de linguistique romane*, 49 (193–194): 327–358.

## PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

**Zaida Bartolomé Díaz** es Ingeniera Técnica de Obras Públicas por la ULPGC y posee el Grado en Ingeniería Civil por la UCAM. Además, ha cursado la licenciatura en Traducción e Interpretación en la ULPGC.

En estos momentos es estudiante de doctorado del programa Doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales (DELLCOS) de la Universidad de Las Palmas de GC (España). Tras varios años en el sector de la ingeniería, se dedica actualmente en exclusiva a la traducción y la interpretación, principalmente en temáticas técnicas y científicas.

Le vocabulaire de l'architecture dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) :  
après les traces de Nicot

Desde septiembre 2019, y hasta junio 2020, se encuentra realizando una estancia de investigación científica en el laboratorio Praxiling de la Université Paul Valéry de Montpellier.

**Verónica C. Trujillo-González** es doctora en filología francesa por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, donde imparte docencia y es investigadora de la división Variación y Cambio Lingüístico del Instituto de Análisis y Aplicaciones Textuales (IATEXT). Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de obras lexicográficas, tanto desde una perspectiva sincrónica como diacrónica, con un especial interés por los repertorios multilingües del francés con la lengua china.

Fecha de recepción: 30/04/2020

Fecha de aceptación: 09/06/2020



## LAS LOCUCIONES ADJETIVO-ADVERBIALES EN FRANCÉS Y EN ESPAÑOL, ¿PROBLEMA FRASEOLÓGICO O LEXICOGRÁFICO? (Adjectival-adverbial locutions in French and Spanish, a phraseological or lexicographical problem?)

Hélène Cruz Modesti\*  
Universidad de La Laguna

**Abstract:** In the Hispanic and Francophone sphere, researchers have prioritized the locutions studies using a syntactic-functional criterion. However, this criterion, sometimes, lacks reliability, because certain units present the possibility of oscillation between two grammatical categories. This is the case, among others, of certain locutions with a prepositional phrase structure (*en cruz, a ciegas, por defecto, de por vida*, etc.), characterized by a syntactic duality that leads them to behave as adjective or adverbial locution. In this way, we may reflect on whether these are locutions that prototypically belong to the category of adverb or adjective and that, eventually, would work like the other or, on the contrary, the creation of a hybrid locutionary class (*adjective-adverbial*) is necessary. We also consider if the coining of this new subclass of locutions would be pertinent from a lexicographical perspective, especially bilingual Spanish-French.

**Keywords:** Translation; Linguistics; Phraseology; Lexicography; Locution; Dictionary.

**Resumen:** En los ámbitos hispánico y francófono, se ha priorizado la organización de las locuciones en función de un criterio sintáctico-funcional. Sin embargo, este criterio, en ocasiones, carece de fiabilidad, ya que ciertas unidades presentan la posibilidad de oscilar entre dos categorías gramaticales. Es el caso, entre otros, de ciertas locuciones con estructura de sintagma preposicional (*en cruz, a ciegas, por defecto, de por vida*, etc.), caracterizadas por una dualidad sintáctica que las lleva a comportarse como locuciones adjetivas o adverbiales. De este modo, nos planteamos si se trataría de locuciones que prototípicamente pertenecen a la categoría de adverbio o de adjetivo y que,

---

\* **Dirección para correspondencia:** Hélène Cruz Modesti. Grupo de Investigación LexHis. Universidad de La Laguna. C/Ancieta nº52, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife ([hacruzmodesti@gmail.com](mailto:hacruzmodesti@gmail.com)).

eventualmente, funcionarían como otra o si, por el contrario, sería necesaria la creación de una clase locucional híbrida (*adjetivo-adverbiales*) es necesaria. Nos preguntamos también si la acuñación de esta nueva subclase de locuciones sería pertinente desde una perspectiva lexicográfica, en especial, bilingüe español-francés.

**Palabras clave:** Fraseología; Lexicografía; Traducción; Lingüística; Locución; Diccionario.

## 1. Introducción

Son numerosos los estudios que, desde hace varias décadas, vienen intentando organizar el espectro fraseológico, en función de diferentes concepciones –más o menos amplias– de la disciplina. Sin embargo, con independencia del lugar que se reserve a las locuciones –elemento central o subesfera fraseológica–, en todas estas propuestas de clasificación se observa una constante: el criterio en el que se basan es el de la función sintáctica que desempeñan en la oración, teniendo en consideración la categoría gramatical del núcleo del sintagma que ayuda a su clasificación (Casares 1950, Zuluaga 1980, Corpas Pastor 1996, García-Page 2008). En francés, al igual que sucede en español, las diferentes clasificaciones propuestas de la *locution* han seguido generalmente un criterio sintáctico-funcional. De hecho, Bally (1909) fue el primero en proponer la equivalencia entre locuciones y partes del discurso monoléxicas como criterio taxonómico, criterio que adoptarían otras clasificaciones, como la propuesta por el *Dictionnaire de l'Académie française (DAF)*.

Sin embargo, la utilización histórica de este criterio sintáctico-funcional para organizar las locuciones no es del todo operante, ya que ciertas combinaciones presentan la posibilidad de oscilación entre, al menos, dos categorías. Es el caso de las locuciones adverbiales y adjetivas. Apunta ya Zuluaga que «no siempre es obvia la distinción y separación entre locuciones adnominales y adverbiales» (1980: 158). Tanto es así que, Castillo Carballo (2006: 22) plantea, para el español, la creación de una categoría independiente de locuciones adjetivo-adverbiales, que englobe unidades tales como: *por ciento, a las claras, al contado, en cuclillas, bajo cuerda, en directo, a discreción, por etapas, por goleada, a granel, en jarras*, etc., cuya naturaleza les permite asumir el rol de adjetivo o de adverbio en función del contexto.

En ocasiones, estas unidades [locuciones adjetivas y adverbiales] presentan comportamientos que dificultan su delimitación, en la medida en que en el discurso actualizan funciones adverbiales o adjetivales de acuerdo con el contexto. [...] Fundamentalmente, esto sucede con las que están constituidas por un grupo preposicional, que pueden desempeñar funciones de adjetivo o adverbios, según las relaciones que establezcan con el entorno lingüístico (Castillo Carballo 2015: 144-145).

Tradicionalmente, la consideración de estas locuciones, como locuciones adverbiales, o como adjetivas se rige principalmente por un principio de frecuencia. Sin embar-

go, algunos estudios cuantitativos indican que la tendencia de estas unidades a funcionar como adverbio o adjetivo depende en gran medida de su forma. Por ejemplo, las locuciones construidas con la preposición *de*, como *de cine*, suelen corresponderse con mayor frecuencia con adjetivos. En cambio, las locuciones surgidas a partir de la preposición *a*, como *a tope*, suelen asumir mayoritariamente el rol de adverbio (Castillo Carballo 2015). Muchas otras unidades poliléxicas que no comienzan ni por «a» ni por «de» presentan la característica de poder asumir igualmente esta doble categoría y papel en el discurso. Por lo tanto, tal y como preconiza Castillo Carballo, cabría la posibilidad de proponer una clase locucional intermedia y tratar estas unidades como *locuciones adjetivo-adverbiales*, atendiendo a criterios de forma y de función.

A pesar de que, en francés, no existen estudios exhaustivos sobre el cambio de categoría de locuciones adverbiales a adjetivas y viceversa, creemos que se dan las condiciones propicias que permitirían proponer la creación de una categoría homóloga a la propuesta para el español. Este sería, el caso, entre otras, de la locución adverbial *en croix*, equivalente a la locución castellana *en cruz*. En ambas lenguas, estas unidades portan el mismo significado: ‘referente a algo que tiene la forma de una cruz’. En español, la locución *en cruz* es susceptible de funcionar como adjetivo (1) o como adverbio (2).

- (1) Una taza de café, bien caliente, y dos hojas de salvia en cruz<sup>1</sup>.
- (2) Sangre seca te rodea en cruz con un solo pensamiento: ella.

De hecho, en el *Diccionario de la lengua española (DLE)* aparece recogida como locución adjetiva, con la advertencia de que también puede ser utilizada como locución adverbial. De igual modo, el *Diccionario del español actual (DEA)* también se hace eco de versatilidad funcional.

En francés, la locución *en croix* también se caracteriza por esta dualidad, de manera que podemos encontrar ejemplos en los que funciona como adjetivo (3) y otros en los que adquiere un valor adverbial (4):

- (3) Notre pendentif en croix de baptême est d’une qualité remarquable héritée du savoir-faire des ateliers français.
- (4) On y apercevait à peine la trace d’anciennes allées qui l’avaient jadis coupé en croix.

En lo que respecta a la manera de registrar la locución *en croix* en las obras lexicográficas de referencia, observamos que el *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)* opta por clasificarla como una locución adverbial. Sin embargo, en el ejemplo que propone para ilustrar su definición «en forme de croix. *Bras, jambes en croix*», la locución funciona justamente como adjetivo. Lo mismo ocurre en el *DAF*, donde uno de los ejemplos proporcionados (5) refleja un claro valor adjetival, a pesar de que la combinación aparece marcada como locución adverbial.

---

<sup>1</sup> A menos que se indique lo contrario, las fuentes de las que se han obtenido los ejemplos son el CORPES XXI, para el español, y diversas páginas web a través del administrador de corpus *Sketch Engine*, para el francés.

- (5) Deux couteaux en croix sur une table ont longtemps passé pour un mauvais présage.

Resulta curioso comprobar cómo en los grandes diccionarios generales de la lengua francesa no se hace alusión a la posible variación de categoría, y que incluyan ejemplos en los que las locuciones desempeñen una función no indicada. Lo confuso de esta situación, en principio, se podría resolver con la creación de la categoría locucional mixta *adjetivo-adverbiales*, como plantea Castillo Carballo (2015).

## 2. Objetivos

Frente a la evidencia, tanto en francés como en español, de la dualidad sintáctico-funcional que caracteriza a ciertas locuciones con estructura de sintagma preposicional, cabe preguntarse: ¿estamos ante locuciones que prototípicamente se inscriben dentro de una categoría gramatical determinada (ya sea adjetivos o adverbios) y que funcionan eventualmente como otra o, al contrario, podríamos hablar, como se ha propuesto, de una clase locucional híbrida?, ¿en qué medida la acuñación de una nueva subclase de locuciones adjetivo-adverbiales sería pertinente desde el punto de vista fraseológico?, ¿y desde una perspectiva lexicográfica?

Con la intención de dar respuesta a estos interrogantes, comenzaremos nuestro estudio haciendo un repaso de lo que sucede en el caso de las monolexías que poseen un comportamiento análogo, es decir, que pueden funcionar como adjetivo o como adverbio. En este análisis, los conceptos de *adverbialización*, *adjetivación* y *adjetividad* ocuparán un lugar primordial. Un estudio cuantitativo basado en corpus reales servirá para confirmar o, al contrario, infirmar las hipótesis propuestas en nuestro análisis cualitativo, de manera que estaremos en posición de dilucidar, tomando como marco teórico la teoría de los prototipos (Kleiber 1995), la naturaleza de estas locuciones, en principio, duales. Antes de presentar las conclusiones de nuestro estudio, discutiremos la pertinencia de la creación de dicha categoría híbrida desde un punto de vista fraseológico y desde la óptica lexicográfica, en particular, de carácter bilingüe.

## 3. ¿Más adjetivo o más adverbio?

La *Grammaire méthodique du français* detecta un problema de definición de las clases sintácticas, tradicionalmente clasificadas a partir de criterios relacionados con las ideas que transmiten (*critères notionnels*), y alude al carácter flexible de estas categorías:

Ce type de classification est, en fait, dépourvu de tout pouvoir discriminant, puisque le nom, par exemple peut désigner, outre « les êtres vivants, les choses et les qualités » [...], toutes les notions qui sont également utilisées pour caractériser respectivement le verbe, l'adverbe et l'adjectif. [Ainsi,] si une même catégorie notionnelle peut se verbaliser dans plus d'une classe grammaticale et qu'une même classe grammaticale se prête à l'expression de plusieurs types de notions, cette absence

d'univocité trouve une explication dans la spécificité des rôles syntactiques joués par chaque partie du discours et dans leurs contreparties interprétatives. (Riegel, Pellat y Rioul 1994: 118-119).

Así lo recalca también Alarcos Llorach (1987: 308) cuando señala que «esta cuestión del “calificar” o el “determinar” no es pertinente para el adjetivo, igual ocurre para el llamado adverbio» y concluye con la recomendación de que «hay que basarse en lo funcional». El problema es que, aun esgrimiendo la funcionalidad como criterio taxonómico, nos encontramos con casos de locuciones que, en principio, parecen manifestar un carácter dual. Para explicar esta duplicidad funcional, característica de ciertas unidades, investigadores como Bosque (2007: 48-52) proponen una hipótesis de duplicación de las categorías. En este mismo sentido, Kerleroux (1996: 101-108) habla de *distorsion catégorielle*. Esta autora reflexiona sobre las relaciones de posición de los lexemas en la frase, la jerarquía y la dependencia entre ellos, aparte de *l'étiquetage catégoriel*, y afirma que existe una disimetría entre la posición y el término que aparece en dicha posición: «il y a des séquences linguistiques qui sont analysables au double titre de leur composition interne en lexèmes, et des propriétés que leur procure l'occupation d'une position. Il y a des séquences linguistiques qui ne sont pas prises dans le treillis des positions» (1996: 22). Por lo tanto, concluye que, en realidad, existen dos elementos isomórficos, cada uno con una función específica. Por ejemplo: *Mi colcha es violeta (violeta = adjetivo)* vs. *El violeta es un color (violeta = sustantivo)*.

Asimismo, el caso que nos ocupa en este artículo encuentra un homólogo en el ámbito monoléxico, ya que, como señala Noailly, el adverbio y el adjetivo comparten una relación lingüística muy estrecha: «l'adjectif a un rapport assez étroit avec l'adverbe. [...] il y a une relation analogique entre la modification du substantif par l'adjectif, et celle du verbe par l'adverbe, l'adjectif étant au nom ce que l'adverbe est au verbe» (1999: 148). Sin embargo, no siempre es clara la frontera entre adverbio y adjetivo.

### 3.1. Adverbialización: adjetivos que funcionan como adverbios

El fenómeno de la adverbialización es un ejemplo claro de cómo los adjetivos pueden adquirir valor adverbial. Este proceso se puede producir a través de la sufijación característica de los adverbios de modo construidos en *-mente*<sup>2</sup> (6) o cuando un adjetivo permanece invariable y desempeña la función de adverbio (Hoyos 1993: 117) (7-8):

- (6) Estaban felizmente casados<sup>3</sup>.
- (7) María apunta alto.
- (8) El equipo no juega limpio.

2 El sufijo *-mente* de estos adverbios de modo proviene de la palabra latina *mentis*, cuyo significado es 'forma o manera'. De este modo, un adverbio como *felizmente*, en realidad no se desliga completamente de su naturaleza adjetiva, ya que significa 'de manera feliz'. Este proceso explicaría, por ejemplo, que cuando este tipo de adverbios aparece en ocurrencia duplicada, el primero de ellos se pueda apocopar, p.ej. *simple y llanamente*. Sin embargo, este proceso no se puede dar en francés.

3 Los ejemplos del 6 al 12 están creados por la autora de este artículo.

Este uso del adjetivo, en el que no acompaña a un verbo copulativo sino a uno predicativo, es característico de los denominados *adjetivos adverbiales*, es decir: «todas las formas adjetivas paralelas a los adjetivos calificativos<sup>4</sup> que, sin embargo, no constituyen expresiones asignadoras de propiedades» (Bosque y Demonte 1999: 205).

Sin embargo, Luján (1980: 154) advierte que no todos los adjetivos que desempeñan la función de adverbio en una oración constituyen adjetivos adverbiales. De este modo, señala que los adjetivos adverbiales (9-10), contrariamente a los adverbios, están marcados por género y número, lo que evidencia su carácter adjetival.

- (9) Los niños terminan cansados.
- (10) La chica viajaba sola.

Como vemos, el adjetivo adverbial está declinado para ajustarse al sintagma nominal que acompaña. En realidad, se trata de una predicación secundaria, ya que en este tipo de oraciones se omite el verbo copulativo: *Los niños terminaron cansados* = *Los niños terminaron* + *los niños estaban cansados*. No obstante, existen otros casos en los que la concordancia es imposible (11b y 12b):

- (11) a. Las madres hablan bajo.  
b. Las madres hablan \*bajos.
- (12) a. Mi prima apunta alto.  
b. Mi prima apunta \*alta.

En estos ejemplos, no nos encontramos ante adjetivos adverbiales sino ante adverbios homónimos o isomorfos, ya que «un adverbio homónimo no puede presentar terminaciones de género o número [...] el resultado de tal manipulación es totalmente inaceptable» (Luján 1980: 155). Esta es la prueba más obvia para diferenciar ambas unidades<sup>5</sup>.

En francés, el uso de adjetivos que funcionen como adverbios también es recurrente. Noailly (1999: 148-149) explica las causas que llevan a emplear un adjetivo en lugar de utilizar el adverbio acabado en *-mente*. Si bien es cierto que esto pueda deberse a la inexistencia de un adverbio equivalente, p. ej. *écrire compliqué* // *écrire \*compliquement*, en la mayoría de los casos estaríamos ante un rasgo característico del lenguaje familiar y oral: *travailler dur* adquiere más fuerza que *travailler durement*. Sin embargo, Guimier (1996: 68) apunta que los adverbios son más proclives a admitir sentidos figurados, mientras que los *adjectifs invariés* o *adverbialisés* tienden a preservar su sentido original, p.ej. *parler bas* y *parler bassement de qqun*, que significa hablar de forma inadecuada de los demás.

---

<sup>4</sup> Hay que destacar que Bosque ignora la existencia de otro tipo de adjetivos como intensificadores o clasificadores.

<sup>5</sup> Para consultar más diferencias entre adjetivos adverbiales y adverbios homónimos, véase Luján (1980: 152-174).

### 3.2. Adjetivación: adverbios que funcionan como adjetivos

Algunos adverbios monoléxicos pueden cumplir la función de adjetivo, p.ej. *Gente bien, soy así*, en francés, *gens bien, je suis ainsi*. Sin embargo, al permanecer invariables se alejan del adjetivo, como advierte Goes (1999: 218) «ils cadreraient plutôt dans une ressemblance de famille»<sup>6</sup>.

En el caso de las unidades poliléxicas, González Montero (1993: 518) afirma que «conjuntos formados por una base adjetiva y la colocación antepuesta de una preposición se han lexicalizado en locuciones adverbiales del tipo: *a ciegas, a oscuras, a tontas y a locas, de nuevo, por último...*». No obstante, no se trataría de un fenómeno de adverbialización, sino de transposición, de manera que una combinación Prep + S. Adj simplemente transita de una categoría a otra y se convierte en una locución adverbial. Además, muchas de estas locuciones eventualmente pueden funcionar como adjetivos, p. ej. *cita a ciegas | rencontre à l'aveugle*. En estos casos, sin embargo, sí que estaríamos ante una forma de *adjetivación*. Pero antes de abordar esta noción, es preciso establecer una distinción clara entre esta y el concepto de *adjetividad*.

En palabras de El Khamissy (2018: 43), «l'adjectivité se présente donc comme une notion généralisante regroupant tout mot ou partie du discours pouvant être employé adjectivement. Le processus même qui consiste à donner à un mot quelconque la valeur d'un adjectif est l'adjectivation», de manera que la *adjetividad* haría referencia a la probabilidad que tiene una palabra de ser empleada como adjetivo, mientras que la *adjetivación* aludiría al proceso por el que una unidad adquiere un valor adjetival. Por lo tanto, la alta o baja adjetividad de una palabra o locución podría ser indicador de la capacidad de oscilación de función entre adverbio y adjetivo.

Se desprende, pues, la necesidad de llevar a cabo un análisis, tanto en español como en francés, del grado de adjetividad de algunos elementos monoléxicos y locucionales que pueden funcionar indistintamente como adverbios o como adjetivos. Este estudio permitirá observar cuáles son las características comunes entre estos y los elementos adverbiales y adjetivales prototípicos, con el fin de dilucidar si las particularidades de las locuciones que nos ocupan en este artículo justifican la necesidad de crear una nueva categoría, o si, por el contrario, son combinaciones de naturaleza prototípicamente adverbial o adjetiva que, de forma puntual, admiten otra función.

### 4. Análisis cualitativo

La principal diferencia entre los adjetivos y los adverbios monoléxicos es su capacidad de aceptar flexión morfológica y, en menor medida, derivativa: mientras que los adjetivos admiten, por lo general, los morfemas de género y número, así como ciertos morfemas derivativos (p. ej. *-ísimo, -ito, -ico*, etc.), los adverbios, por su

---

<sup>6</sup> Según Kleiber (1995: 151), la *ressemblance de famille* «caracteriza un conjunto de semejanzas entre los diferentes casos de una misma familia». No se trata de un prototipo, ya que no todos los miembros de una familia tienen que compartir todos los rasgos. Para ahondar en la diferencia entre prototipo y semejanza de familia, véase Kleiber (1995: 150-154).

parte, son palabras, en principio, invariables. No obstante, ciertos adverbios, a pesar de que, efectivamente, no admiten flexiones morfológicas, en español<sup>7</sup> aceptan sufijos derivativos, con independencia de que posean un equivalente isomorfo adjetival (13) o no (14)<sup>8</sup>:

(13) [...] la oye murmurar bajito antes de que la determinación brille en su voz.

(14) En esos momentos un tío de Facundo que vive cerquita les ayuda en las tareas del tambo.

La reticencia de las locuciones a aceptar cualquier morfema flexivo o derivativo parece de sobra justificada, ya que se caracterizan por un alto grado de fijación estructural. Sin embargo, esta invariabilidad, en muchos casos, es solo teórica, ya que locuciones como *sano* y *salvolsain et sauf* admiten la flexión morfológica de género y número: *sana* y *salva*, *saine* et *sauve*, lo que confirma su carácter adjetival<sup>9</sup>. En el caso de las locuciones con esquema preposicional que nos ocupan, con independencia de que funcionen como adjetivos (15-16)<sup>10</sup> o como adverbios (17-18), el criterio morfológico-flexivo no es operante:

(15) La mirada de soslayo/ \*de soslaya que me dirigió hizo que me derritiera por dentro.

(16) El corresponsal la miró de soslayo/ \*de soslaya.

(17) Tout en marchant, elle regarde à la dérobée son petit ami de Zanarkand /\*au dérobé

(18) *Le Baiser à la dérobée*, est une œuvre de Fragonard /\*au dérobé

Por lo general, las locuciones tampoco aceptan morfemas derivativos. No obstante, en situación discursiva, encontramos casos de locuciones adjetivas o adverbiales que parecen contradecir esta tendencia, tanto en español (19-20)<sup>11</sup> como en francés (21):

(19) [...] nuestros invitados a gustísimo disfrutando de cada momento.

(20) Bonita panera plastificada con estampado a rayitas de color azul celeste y blanco.

(21) Un assaut à l'aveuglette avec deux compagnons.

---

7 Este procedimiento expresivo, de uso frecuente en español, no es productivo en francés.

8 Estos dos ejemplos (13-14) en español se extraen de páginas webs a partir del administrador de corpus *Sketch Engine*.

9 Observemos que la locución *sano* y *salvo* puede funcionar como un adverbio isomorfo en oraciones como *Aparecieron sanas y salvas este sábado cerca del mediodía* o *Plus de 30 personnes sont sorties saines et sauvées de la boîte de nuit*. En estos casos, al igual que las monolexías, admite su flexión morfológica, porque estamos ante una predicación secundaria: *Aparecieron + estaban sanas y salvas*; *Elles sont sorties + elles étaient saines et sauvées*.

10 Estos dos ejemplos (15-16) en español se extraen de páginas webs a partir del administrador de corpus *Sketch Engine*.

11 Estos dos ejemplos (19-20) en español se extraen de páginas webs a partir del administrador de corpus *Sketch Engine*.

Como ocurría en el caso de las monolexías, el francés ofrece una mayor reticencia a aceptar este tipo de morfemas derivativos, y cuando lo hace (*à l'aveuglette*, *à mucette*, *en cachette*, *à la belle franquette*), estamos ante fosilizaciones de otros estados de lengua que se han lexicalizado por completo. De hecho, las matizaciones apreciativas, axiológicas e hipocorísticas que, en español, suelen aportar los morfemas derivativos, en francés suelen realizarse a través de un procedimiento analítico, a través de la inserción de las lexías (*trop*, *très*, *super*, *petit*), como podemos apreciar en los siguientes ejemplos (22-23):

(22) Mis en forme dans un moule, de forme boule, décoré de motifs à petits points rouges réalisés à la poire à engobe.

(23) Philippe et Sophie nous ont mis super à l'aise, ils sont super gentils.

Respecto a la sintaxis, la función del adjetivo monolexico, como epíteto antepuesto o pospuesto, o atributo, así como la del adverbio, como modificador de un verbo, adjetivo u otro adverbio, está bien definida. En ese sentido, observamos que las locuciones adjetivo-adverbiales, al asumir las características sintácticas ya sea de un adverbio o de un adjetivo, carecen de cualquier rasgo diferenciador que pueda llevarnos a la creación de una nueva categoría mixta. Veamos registros de uso como adverbio (24-26) y como adjetivo (27-29):

(24) Estas divisiones de tareas pueden llegar a comprenderse en grandes obras, donde abundan los ayudantes o los materiales se compran a granel para varias tareas [...].

(25) La chaux, s'éventant à l'air, n'est pas expédiée en vrac; on la livre dans des sacs de 50 kilos ou mieux dans des barils garnis d'un sac ou d'une toile.

(26) Usaron a granel gas mostaza, Zyklon, ácido prúsico, fósforo, etc.

(27) [...] la expectativa continúa in crescendo en un evento que promete emociones a granel.

(28) La paille ou le fourrage en vrac sont encombrants et difficiles à manipuler.

(29) Arrivés en haut, derrière un lourd rideau noir, se trouvait un grand espace, des chaises, des miroirs, et des tissus en vrac.

Otra alternativa, tal y como proponemos a lo largo de este apartado, consistiría en decantarnos por la hipótesis que aboga por considerar estas locuciones como dos unidades isomorfas, cada una especializada en una función, y que serían el resultado de una distorsión. En este caso, habría que ver cuál sería la clase primigenia y cuál la que resulta de la distorsión. Para dilucidar esta cuestión a nivel sintáctico, creemos que es conveniente someter a nuestras locuciones a test transformacionales (véase tabla 1), lo que nos llevará a identificar con qué parte del discurso comparte más propiedades prototípicas.

**Tabla 1. Test transformacionales aplicados**

	Adjetivo ( <i>bonito</i> )	Locución adjetiva ( <i>de pacotilla</i> )	Adverbio ( <i>mucho</i> )	Locución adverbial ( <i>a hurtadillas</i> )	Locución adjetivo- adverbial ( <i>en directo</i> )
Atributo	✓	✓	✗	✗	✓
Adjunto pospuesto	✓	✓	✓	✓	✓
Adjunto antepuesto <sup>12</sup>	✓	✗	✗	✗	✗
Deslocalización	✗	✗	✗	✗	✗
Enfatización	✓	✓	✓	✓	✓
Coordinación	✓	✓	✓	✓	✓
Relativización	✓	✓	✓	✓	✓
Pronominalización	✓	✓	✗	✗	✗
Exclamación	✓	✗	✗	✗	✗
Gradación	✓	✗	✗	✗	✗

De este análisis se desprende que, de manera prototípica, el comportamiento de estas locuciones se acerca más al de los adverbios que al de los adjetivos, lo que nos conduce a identificar la función adverbial como primigenia y la adjetival como resultado de un proceso de distorsión. Es más, si observamos con detenimiento los casos en los que estas supuestas locuciones adjetivo-adverbiales funcionan como adjetivos, podemos comprobar que en la mayoría de casos podríamos hablar de la presencia de un participio omitido caracterizado por una locución adverbial, que toma la apariencia de locución adjetiva al aparecer en coalescencia con un sustantivo (30-31):

(30) Sin embargo, la instalación [hecha] por defecto nos deja el sistema preparado para trabajar únicamente con ASCII 7.

(31) Si vous êtes perdu et voulez qu' ExpressoWeb reprenne les paramètres [choisis] par défaut, il suffit de cliquer sur le bouton.

## 5. Análisis cuantitativo

Este análisis cuantitativo es un primer sondeo de los cien primeros testimonios que nos muestra el corpus<sup>13</sup> de algunas de las posibles locuciones adjetivo-adverbiales. Así, vemos cómo el grado de representatividad nos muestra (véase tabla 2) que, de forma cuantitativa, estas locuciones son mayoritariamente adverbiales, aunque eventualmente funcionen como adjetivo.

<sup>12</sup> La anteposición resulta en algunas combinaciones imposible: *\*realiza al por mayor venta/il fait en gros vente*. En el caso de: *mira en directo el programalil regarde en direct l'émission*, se produce un ligero cambio de significado. En su empleo adverbial, no hay cambios: *el programa se emitió en directolen directo se emitió el programa*.

<sup>13</sup> La identificación de la función sintáctica de las locuciones se ha llevado a cabo manualmente, puesto que la aplicación de reconocimiento automático de la categoría gramatical que ofrece el *Sketch Engine* presenta, por ahora, poca fiabilidad.

**Tabla 2. Análisis cuantitativo**

	Función de adjetivo		Función de adverbio		Ocurrencias totales	
	ESP	FR	ESP	FR	ESP	FR
<i>A ciegasl'aveugle</i>	46	39	54	61	34813	6392
<i>A escondidaslen cachette</i>	4	2	96	98	28127	7571
<i>A granellen vrac</i>	67	84	16	33	37107	21222
<i>De por vidalà vie</i>	46	53	54	47	80419	47368
<i>De soslayolà la dérobée</i>	13	12	87	88	6176	910
<i>En directolen direct</i>	65	48	35	52	311175	165790
<i>Por defectolpar défaut</i>	53	34	47	66	114219	157774

## 6. Discusión

A la vista de los resultados obtenidos en nuestros análisis cuantitativo y cualitativo, asumimos que la distorsión de categorías da lugar a una duplicación de combinaciones isomorfas, cada una con una función: una locución adjetiva y una locución adverbial. Sin embargo, según la *Semántica de los prototipos* de Kleiber (1995), estas unidades responden a un prototipo de base adverbial, del que se desprende un caso particular de carácter adjetivo.

De este modo, la acuñación de una nueva categoría fraseológica resultaría innecesaria. No negamos la posibilidad de que estas puedan agruparse en una subcategoría, pero no parece poco operante, sobre todo porque, si tenemos en cuenta que otras muchas locuciones pueden también asumir distintos papeles sintácticos, el número de subclases aumentaría, sin ser indispensable desde un punto de vista estrictamente fraseológico. Una pregunta fundamental, sin embargo, queda todavía sin contestar: ¿cómo registraríamos estas unidades en obras de carácter lexicográfico?

A pesar de que en la fraseología este aspecto no sea trascendental, en lexicografía adquiere más importancia, ya que la marcación de las locuciones en los diccionarios no suele contemplar esta doble naturaleza, especialmente en los diccionarios bilingües, que contienen escasa información fraseológica. En este sentido, resulta interesante la visión de Mel'čuk (2006), quien propone una diferenciación entre la sintaxis profunda y la sintaxis de superficie. Las partes del discurso profundo son universales en casi todas las lenguas<sup>14</sup> y, en cambio, la función sintáctica en la lengua particular haría referencia al discurso de superficie. En las locuciones, las partes del discurso profundo y de superficie se traducen en la estructura interna y en el empleo sintáctico. Así, el autor distingue las locuciones sintácticamente *endocéntricas* de las *exocéntricas*. En el primero de los casos, el más común, el núcleo de la locución nos indica su función. Así, por ejemplo, en *pegar ojo* o *faire semblant* la cabeza sintáctica es un verbo, por lo que estaríamos ante una locución verbal, que funciona como un verbo. No obstante, en el segundo caso, la función no está determinada por la estructura interna de la unidad, por lo que locuciones como *por último* o *en douce*, cuya cabeza sintáctica es una preposición, son

14 Verbo, sustantivo, adjetivo, adverbio y frase, clausal (traducido de *clausatif*).

consideradas por Mel'čuk como locuciones preposicionales, pero que se emplean como un adverbio. En otras palabras, establece una distinción entre forma y función, que en las obras lexicográficas debería estar reflejada mediante una nomenclatura que permita acentuar esta dicotomía: loc. adjetiva (para la forma) vs. loc. adjetival (para la función) (2006: 20-23).

## 7. Conclusiones

Si adoptamos la teoría de Mel'čuk, todas estas locuciones potencialmente adjetivo-adverbiales de esquema Prep + S. Adj o SN serían locuciones preposicionales, ya que el núcleo es una preposición. Sin embargo, según su empleo, estaríamos ante un adjetivo o un adverbio. Esta diferenciación podría ser una solución satisfactoria para la lexicográfica monolingüe. Sin embargo, en la lexicografía bilingüe se pueden plantear otros problemas, ya que no siempre una unidad fraseológica se traduce por otra en la lengua destino.

El *Diccionari descriptiu de la llengua catalana*, uno de los más innovadores en la marcación fraseológica, propone una solución sencilla y práctica a este problema: la inclusión de las dos formas de las unidades como entradas diferenciadas. Siguiendo este modelo elaboramos un artículo lexicográfico bilingüe español-francés para una de las locuciones analizadas:

Vida *f.* [...]

Locuciones

- De por vida *loc. adj.* À vie *loc. adj.* algo que dura todo el tiempo que alguien vive. *Tiene una cicatriz de por vida. Chaque enfant est marqué à vie.*
- De por vida *loc. adv.* À vie *loc. adv.* hacer algo que dure para siempre. *Amó de por vida a la misma mujer. Il a été condamné à vie.*

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1987): *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
- BALLY, Charles (1951 [1909]): *Traité de stylistique française*. Génova: Libraire Georg & Cie S.A, París: Libraire C. Klincksieck.
- BOSQUE, Ignacio (2007): *Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias*. Madrid: Editorial Síntesis.
- BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta (1999): *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Real Academia Española, Colección Nebrija y Bello. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- CASARES, Julio (1950): *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CASTILLO CARBALLO, M.<sup>a</sup> Auxiliadora (2006): «El universo fraseológico». *Revista de lexicografía*, 8, 25-41.

- CASTILLO CARBALLO, M.<sup>a</sup> Auxiliadora (2015): *De la investigación fraseológica a las decisiones fraseográficas. Un estudio de interrelaciones*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- CORPES XXI = Real academia española: Banco de datos (CORPES XXI) [en línea]. *Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES)*. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [28/01/2020].
- DAF = Académie française (2011): *Dictionnaire de l'Académie française* (9.<sup>a</sup> ed.). Versión electrónica. [<https://www.dictionnaire-academie.fr>; 30/01/2020].
- DEA = Seco, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos (2000): *Diccionario abreviado del español actual*. Madrid: Aguilar Lexicografía.
- DLE = Real academia española y asociación de academias de la lengua española (2014): *Diccionario de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.). Versión electrónica. [<https://dle.rae.es/?w=diccionario>; 29/01/2020].
- EL KHAMISSY, Racha (2018): «De l'adjectif à l'adjectivité en français: regard croisé avec l'arabe». *Studii de gramatică contrastivă*, 30, 35-52.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario (2008): *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*. Barcelona: Anthropos.
- GOES, Jan (1999) : *L'adjectif. Entre nom et verbe*. París, Bruselas: Champs linguistiques, Éditions Duculot.
- GONZÁLEZ MONTERO, José Antonio (1993): «Interferencias entre el adjetivo y el adverbio de la gramática tradicional. Posibles soluciones» en Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed. lit.) *Simposio "Didáctica de Lenguas y Culturas"*, 517-525.
- GUIMIER, Claude (1996): *Les adverbes du français. Le cas des adverbes en -ment*. Paris: Ophrys.
- HOYOS RODRÍGUEZ, Marta de (1993): «Un aspecto de la relación entre adjetivo y adverbio: adverbios y locuciones adverbiales. Implicaciones didácticas». *Didáctica. Lengua Y Literatura*, 5, 115.
- INSTITUT DE ESTUDIS CATALANS. *Diccionari descriptiu de la llengua catalana*. Versión electrónica. [<https://dcc.iec.cat/ddlc/index.asp>; 3/02/2020].
- KERLEROUX, Françoise (1996): *La coupure invisible. Études de syntaxe et de morphologie*. París: Presses Universitaires du Septentrion.
- KLEIBER, Georges (1995): *La Semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*. Madrid: Visor Libros. Traducción de Antonio Rodríguez Rodríguez.
- LUJÁN, Marta (1980): *Sintaxis y semántica del adjetivo*. Madrid: Cátedra.
- MEL'ČUK, Igor (2006): «Parties du discours et locutions». *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 101(1), 29-65.
- NOAILLY, Michèle (1999): *L'adjectif français*. Paris: Ophrys.
- RIEGEL, Martin ; PELLAT, Jean-Christophe ; RIOUL, René (1994): *Grammaire méthodique du français*. Paris: Quadrige, Presses Universitaires de France.
- TLFi = ATILF, CNRS, Université de Lorraine (1994): *Trésor de la langue française informatisé*. Versión electrónica. [<http://atilf.atilf.fr>; 30/01/2020].

ZULUAGA, Alberto (1980): *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Fráncfort del Meno: Peter D. Lang.

## **PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL**

Hélène Cruz Modesti se graduó en Estudios Francófonos Aplicados en la Universidad de La Laguna y recibió el premio extraordinario de Grado. Ha realizado el Máster de Traducción e Interculturalidad en la Universidad de Sevilla y el Máster de Formación del Profesorado Universitario de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de idiomas. Especialidad de lenguas modernas: Francés, por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha disfrutado de una Beca de colaboración durante el cuarto curso del Grado y de una beca de estudios de posgrado para realizar los estudios de máster concedida por el Cabildo de Tenerife. Actualmente, matriculada en el Programa de Doctorado en Artes y Humanidades de la Universidad de La Laguna, se interesa por la investigación en fraseología y lexicografía contrastiva español-francés. Además, forma parte del grupo de investigación LexHis de la Universidad de La Laguna.

Fecha de recepción: 18/03/2020

Fecha de aceptación: 22/04/2020

## LOS VERBOS ‘SENTIR’ Y ‘PARECER’ EN LA OBRA *NADA* DE CARMEN LAFORET Y SU TRADUCCIÓN AL ITALIANO

(Verbs ‘sentir’ and ‘parecer’ in the novel *Nada* by Carmen Laforet and its translation into Italian)

Verónica Del Valle Cacela\*  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

**Abstract:** In the present article we shall be concerned with the difficulty of translating the Spanish verbs ‘sentir’ and ‘parecer’ into Italian since the linguistic proximity between both languages can be an obstacle when it comes to representing the nuances of both verbs. Their frequency of use makes them to be part in uncountable expressions whose meaning can be hard to define. To succeed in our pursuit, *Nada* by Carmen Laforet and the last translation made in Italian known to us will help us to approach the different translations of both verbs.

**Keywords:** Verbs of Perception; Linking Verbs, Romance Languages; Translation; Cognates.

**Resumen:** En el presente trabajo trataremos la dificultad de traducción en italiano que pueden conllevar los verbos ‘sentir’ y ‘parecer’ pues la proximidad lingüística entre ambos idiomas puede suponer un obstáculo a la hora de representar los matices de ambos verbos, ya que su frecuencia de uso hace que se encuentren en innumerables expresiones cuyo significado puede ser difícil de delimitar. Para conseguir nuestro objetivo, nos serviremos de la obra *Nada* de Carmen Laforet y de su última traducción realizada en italiano, de la que tenemos conocimiento, para acercarnos a las variantes de traducción de ambos verbos.

**Palabras clave:** Verbos de percepción; Verbos copulativos; Lenguas románicas; Traducción; Cognados.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Verónica Del Valle Cacela. Instytut Neofilologii. Katedra Hispantyki. Wydział Humanistyczny. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. Plac Marii Curie-Skłodowskiej 4A, 20-031, Lublin, Polonia ([veronica.delvalle@poczta.umcs.lublin.pl](mailto:veronica.delvalle@poczta.umcs.lublin.pl)).

## 1. La traducción de las emociones

Una de las cuestiones en las que, sin duda, estaremos de acuerdo es que trasladar los matices que aportan los sentimientos de una lengua de origen a una lengua meta es una tarea ardua que no está exenta de complicaciones por la dificultad que entraña la representación de sentimientos en las distintas lenguas, su peso cultural, así como las estructuras lingüísticas implícitas en el uso de determinados términos, ya sean estos verbos, adjetivos o sustantivos.

Cabría pensar que, ante este panorama, la proximidad lingüística que comparten determinados idiomas por tener un origen común, podría facilitar el trabajo de trasladar esta información de un idioma a otro sin mayor complejidad que un cambio de estructura lingüística. Sin embargo, la experiencia nos enseña que la afinidad lingüística entre dos idiomas puede, incluso, acarrear una mayor dificultad a la hora de querer transmitir los matices que aportan esas emociones en el texto de una lengua a otra.

En el caso que nos ocupa, el presente artículo pretende realizar algunas observaciones con respecto a las posibles traducciones que se pueden realizar de los verbos ‘sentir’ y ‘parecer’ cuando traducimos un texto al italiano. La elección de estos dos verbos no es fortuita. A pesar de los distintos estudios que se han podido realizar con respecto al uso, por un lado, de los llamados verbos de percepción y por el otro, de los verbos de opinión son pocos los que se han centrado en la complicación que entrañan estos dos verbos cuando se trabajan con el par de lenguas español-italiano.

Como veremos a lo largo del texto, esto puede ser debido a la existencia de los verbos ‘sentire’ o ‘parere’, cognados de nuestros verbos en español que, sin embargo, no comparten exactamente los mismos usos ni estructuras lingüísticas por lo que en determinados casos, habrá que emplear otros verbos o bien, alguna variante estructural para que el matiz del texto de origen pueda mantenerse en el texto de llegada.

Para ejemplificar esta teoría, hemos empleado la obra *Nada* de Carmen Laforet por ser un relato con una importante carga emocional en el que destaca sobremanera la utilización de los verbos ‘sentir’ o ‘parecer’ entre otros de una categoría semántica similar.

Por ello, iniciaremos un recorrido por los usos que tienen estos verbos en español y sus cognados en italiano para, a continuación, introducirnos en la obra de Carmen Laforet y exponer algunas de las propuestas de traducción realizadas en la traducción al italiano de *Nada*, pues para analizar toda la obra sería necesario realizar un trabajo extenso y pormenorizado.

## 2. El verbo ‘sentir’ y su cognado italiano ‘sentire’

Estaremos de acuerdo en que cuando en español empleamos el verbo ‘sentir’ lo asociamos directamente con las emociones que, a su vez, están intrínsecamente relacionadas con los sentidos. De hecho, esta será una de las primeras acepciones que encontraremos en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE): «Experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas», es decir, todo aquello que pue-

da provocar en nosotros sensaciones, ya sean físicas o psíquicas, por parte de acciones externas o bien, desde el interior. Dicho de otro modo, se trata de un verbo en el que participarán necesariamente los sentidos para experimentar algún tipo de emoción. No obstante, estamos ante un verbo polisémico que abarca mucho más que las sensaciones descritas pues, en español, también lo empleamos para dar nuestra opinión, lamentarnos o describir un estado y todo ello, lo podríamos entender como formas de expresar otro tipo de sensaciones:

El verbo *sentir* a pesar de ser polisémico, todos sus usos [*sic*] se pueden enmarcar dentro de los predicados que expresan sentimiento. Ello implica que las reglas modales que siga este verbo funcionan de en [*sic*] todos los contextos de subordinación y en todas sus acepciones, aunque se comprobará que hay casos particulares en los que puede haber uso modal con un determinado significado que no es compatible con otro. Estos casos son los que no expresan sentimiento, por ejemplo: *Sentirse enfermo* cuya carga semántica está próxima a los verbos copulativos y, por tanto, parece evidente que las reglas modales de esta acepción se acercará a la que haya, precisamente, con los verbos ser, estar o parecer (Escudero Ariza 2017: 21)

Por tanto, el verbo ‘sentir’ servirá para describir un sinfín de situaciones en las que participe algún tipo de sensación, pudiendo esta variable cambiar la carga semántica del verbo y denotándolo de características funcionales similares a los que emplean tanto los verbos de percepción como los copulativos. El dilema que se nos plantea a continuación es si el verbo ‘sentire’ adquiere las mismas funciones semánticas en lengua italiana como para entender si «además de ser cognados morfológicos pueden considerarse también verbos cognados desde una perspectiva semántica» (Enghels y Jansegers 2013: 99).

Realizando un primer acercamiento lexicográfico, comprobamos nuevamente que uno de los primeros significados que se le otorga al verbo ‘sentire’, según la Enciclopedia Treccani, está relacionado con los sentidos: «Apprendere attraverso i sensi; ricevere una o più impressioni sensoriali e averne coscienza», excluyendo de estas sensaciones aquellas ligadas al sentido de la vista y señalando el amplio uso que tiene el verbo ‘sentire’ con relación al oído y que difiere ligeramente del empleo del verbo ‘sentir’ vinculado a este sentido:

Ambos verbos coinciden en la acepción “percibir con el sentido del oído”; pero el paradigma español cuenta también con la pieza léxica “oír” que posee el mismo significado y una alta frecuencia de uso. Así, para que en español un enunciado acepte el verbo “sentir” con la acepción análoga a la de “oír” tiene que estar acompañado por un CD en el que esté explícito o implícito la noción de rumor, ruido, sonido, etc. Es también usual acompañado con estructuras de infinitivo; pero anómalo en la normativa peninsular con pronombres en función de CD. (Lenarduzzi 1999: 246-247)

Además, a diferencia del español, el verbo ‘sentire’ no conlleva la connotación de lamentarse (*lo siento*), siendo más común en lengua italiana el uso del verbo ‘dispiacere’ para expresar esta sensación (*mi dispiace*).

No obstante, los distintos contextos en los que se pueden emplear los verbos ‘sentir’ y ‘sentire’ no acaban en los aquí descritos de manera genérica sino que contienen una serie de matices de acuerdo con la estructura en las que se enmarquen que complican la categorización de estos usos:

Derivado, además, de esa naturaleza polivalente, el verbo sentir posee unas propiedades gramaticales excepcionalmente diversas: admite todas las formas de complementación de los verbos de percepción (de los objetos definidos a las formas flexionadas, pasando por todo tipo de eventos, incluidos los de infinitivo con sujeto en nominativo), tiene usos como verbo de estado, tanto con sujeto-estímulo como de capacidad, funciona muy habitualmente como verbo pseudo-copulativo y ha producido gracias a procesos diacrónicos de subjetivación valores notacionales que activan formas sintácticas específicas. Teniendo en cuenta que todas estas variaciones pueden expandirse, asimismo, hacia usos metafóricos y que no existe en relación con este verbo una correspondencia biunívoca entre forma y contenido, queda claro que sentir se caracteriza por tener una configuración interna multidimensional muy difícil de parametrizar. (Fernández Jaén 2012: 394-395)

Por consiguiente, serán los ejemplos que aportemos los que podrán indicarnos la variabilidad en la utilización del binomio ‘sentir-sentire’ para vislumbrar las similitudes y las diferencias que pueden unir a estos verbos.

### 3. El verbo ‘parecer’ y su cognado ‘parere’

Los verbos copulativos en español son: ser, estar y parecer. Se trata de un grupo de verbos que se emplean en conexión con un atributo que da sentido a la oración y que no solo existen en español sino que también los encontramos en italiano<sup>1</sup>: *essere, sembrare, parere, risultare, stare, restare, rimanere, diventare, divenire*.

Teniendo en cuenta el objetivo del presente trabajo, nuestro interés se centrará en el verbo ‘parecer’, el cual también está considerado un verbo copulativo en lengua italiana y cuyo cognado sería ‘parere’. No obstante, cuando nos adentremos en el análisis de la obra de Carmen Laforet, tendremos presente algunos de los verbos copulativos italianos mencionados. De ahí, la importancia de listarlos en un primer momento.

Con respecto al verbo ‘parecer’ se trata de un verbo que, por un lado, denota la apariencia determinada que puede tener el sujeto de nuestra oración y por tanto, funciona como verbo copulativo, pero por otro lado, su uso también está relacionado con la idea de expresar una probabilidad de que algo pueda ocurrir así como para exponer la

---

1 Además de los verbos mencionados, existen otros verbos que pueden funcionar, en ambos idiomas, como verbos pseudocopulativos. No obstante, al no ser el objetivo principal de este trabajo, no incidiremos en esta cuestión de manera detallada.

impresión que algo nos provoca (DRAE). Por consiguiente, volvemos a estar ante un verbo que no tiene una función semántica única ni en español ni en italiano, ya que el verbo ‘parere’ también destaca por su carácter polisémico pues, en principio, comparte funciones simétricas con el español, ya que podrá utilizarse para hablar de la apariencia, así como para expresar emociones o creencias e indicar la probabilidad de que algo suceda (Treccani). Por tanto, todo parece indicar que, a diferencia del binomio ‘sentir-sentire’, el binomio ‘parecer-parere’ puede tener más nexos en común. Sin embargo y recogiendo las palabras de Edo Julià (2014: 90):

Habrà, pues, contextos en los que funcione perfectamente, sin crear ningún tipo de duda sobre su sentido; otros en que sea aconsejable evitarla por la equívocidad que pueda proyectar su significado propio, y otros en que la sintaxis invite a añadirle o a sustituirla por la cópula, como ocurre a menudo si el atributo presenta forma de participio o de complemento preposicional.

En otras palabras, a pesar de la existencia de ‘parere’ en lengua italiana y que este parece ser un cognado no solo morfológico, sino también semántico de ‘parecer’, volviendo a la idea de Enghels y Jansegers, en realidad la lengua italiana utiliza para una gran parte de los supuestos españoles, el verbo ‘sembrare’:

In ogni caso e in tutte le accezioni è voce meno pop. di *parere*; ma si ricorre volentieri a *sembrare* per sostituire quelle forme dell’indic. presente (paio, pari, paiamo, paiono) e del cong. nelle quali *parere* tende a esser sentito sempre più come voce letteraria. (Treccani, lema ‘sembrare’)

Por consiguiente, una de las cuestiones en las que nos centraremos en la obra de Carmen Laforet será en comprobar qué tipo de contenido semántico la traductora italiana de la obra traslada con el verbo ‘parere’ y cuál con el verbo ‘sembrare’, si es que existe dicha dualidad en la obra.

#### 4. *Nada* de Carmen Laforet

Carmen Laforet consiguió con esta obra el premio Nadal en 1944. Se trató de su primera novela la cual está ambientada en Barcelona durante los años 40. Rosa Navarro Durán manifiesta en la introducción de la obra:

Carmen Laforet nos ofrece un relato lineal narrado en primera persona desde un futuro no precisado que lo sitúa en el tiempo del recuerdo. Apenas nos da unas pinceladas de la prehistoria, de la vida de Andrea antes de llegar a Barcelona. El año intenso y a la vez vacío va a ser la materia exclusiva del relato. El fragmento vital narrado conlleva una estructura abierta, pero sólo aparentemente, porque la novelista manifiesta una voluntad clara de cierre narrativo al repetir los gestos de la protagonista, al dejarle que lo viva ella como tal. (Laforet 2017: 9)

Con este escenario de posguerra y teniendo como personaje principal a Andrea, Carmen Laforet nos relata una historia repleta de diálogos que se entrelazan con pensamientos internos:

Le descrizioni di ambienti e i dialoghi tra i personaggi – elementi così tipici del romanzo sociale, contesto al quale molti critici hanno voluto ascrivere *Nada*, nonché campi privilegiati di incontro dei culturemi –, sono quasi sempre estranei alla fisicità, alla concretezza, e si perdono invece in riflessioni, a volte allucinazioni, che riguardano la sfera interiore, l'anima più che il corpo. (Succio 2016: 175)

La descripción de los personajes a lo largo de la novela nos ofrece multitud de estructuras adjetivales, así pues podemos saber de Román, que es un ser malvado por los comentarios que los demás personajes realizan de él durante la obra; mientras que Gloria se describe a sí misma y Andrea, la protagonista de la historia, la caracterizamos por lo que dice la narradora de ella ya que apenas hay comentarios de los demás personajes (Crespo Matellán 1988: 136-137).

Esta serie de descripciones y pensamientos representados en *Nada* tienden a ser introducidos principalmente por los verbos 'sentir', 'parecer' e incluso 'aparecer'. Si bien y como hemos adelantado al inicio de este trabajo, nuestra intención es centrarnos en el uso y la traducción al italiano de los verbos 'sentir' y 'parecer'.

## 5. La traducción de los verbos 'sentir' y 'parecer' en *Nada*

La obra de Carmen Laforet ha sido traducida en varios idiomas contando, además, con varias traducciones en una misma lengua, como es el caso de la edición italiana. La primera traducción que se hizo al italiano de la obra fue en 1948 por Amedeo Finamore<sup>2</sup> cuyo título fue *Voragine*. Posteriormente, en 1967, Angela Bianchini<sup>3</sup> realizó otra traducción dejando el título original *Nada*. Este título se ha mantenido en las dos ediciones posteriores: la de Marco Succio<sup>4</sup> en 2004 y la de Barbara Bertoni<sup>5</sup> en 2006. Para realizar este trabajo, hemos utilizado la última traducción que se ha realizado de la obra, en este caso la traducción de Barbara Bertoni.

En primer lugar, vamos a revisar cómo se han traducidos al italiano algunas frases que contienen el verbo 'sentir' en distintos tiempos verbales. Por un lado, hemos localizado algunas frases que mantienen el binomio 'sentir-sentire':

---

2 Laforet, Carmen (1948): *Voragine*. Editrice Faro: Roma.

3 Laforet, Carmen (1967): *Nada*. Einaudi: Torino.

4 Laforet, Carmen (2004): *Nada*. Ecig: Genova.

5 Laforet, Carmen (2006): *Nada*. Neri Pozza: Vicenza.

Texto original	Traducción italiana (2006)
1. Yo estaba aún, <u>sintiendo</u> la cabeza de la abuela sobre mí	1. Continuavo a <u>sentire</u> la testa della nonna
2. <u>Sentí</u> una mano sobre mi hombro	2. <u>Sentii</u> una mano sulla palla
3. <u>Me sentía</u> espantosamente sucia	3. <u>Mi sentivo</u> terribilmente sporca
4. <u>Sentí</u> que me ahogaba	4. <u>Mi sentii</u> soffocare
5. Sin abrir los ojos <u>sentí</u> otra vez una oleada venturosa	5. Senza aprire gli occhi <u>sentii</u> di nuovo una ventata piacevole e calda
6. Yo <u>me sentía</u> oprimida	6. <u>Mi sentivo</u> oppressa
7. No era la única que <u>sentía</u> en la garganta el sabor a polvo	7. Non ero l'unica a <u>sentire</u> in gola il gusto di polvere
8. Yo <u>me sentí</u> alcanzada por una ola de agrado	8. <u>Mi sentii</u> invadere da un'ondata di simpatia
9. Yo <u>me sentía</u> inferior	9. <u>Mi sentivo</u> vagamente inferiore
10. <u>Me sentía</u> muy lejos de él	10. <u>Mi sentivo</u> molto lontana da lui
11. Ya te puedes imaginar lo desgraciada que <u>me sentí</u>	11. Puoi immaginare come <u>mi sono sentita</u> disgraziata
12. <u>Me sentía</u> descentrada	12. <u>Mi sentivo</u> spaesata

En estos primeros ejemplos, comprobamos que el uso del verbo ‘sentire’ para transferir la idea del texto original no crea mayor dificultad que la de decidir, en determinados casos, el tiempo verbal más adecuado para transmitir la idea. La mayoría de estas frases hacen referencias a sensaciones psíquicas (3, 4, 6, 8, 9, 10, 11 y 12) y solo una se relaciona con sensaciones físicas (1). Además, también contamos con frases que hacen referencia a los sentidos como es el gusto (7) o el tacto (2, 5). Por tanto, se trata de usos comunes entre ambos idiomas y, por tanto, fácilmente transferibles. Sin embargo, también hemos localizado otras frases en las que la elección de la traductora se aleja completamente de este binomio:

- a. Casi sentí erizarse mi piel
- b. Mi vennero quasi i brividi

En este caso, ‘sentir’ encuentra en ‘venire’ el verbo más próximo para transmitir la idea de la frase, la cual quiere representar en la mente del lector esa imagen de tener los vellos de punta y que en italiano se representa con el sustantivo ‘brivido’, el cual suele ir acompañado del verbo ‘venir’. De ahí, que la traductora haya optado por esta propuesta.

- a. ¿Tienes miedo? Y entonces casi lo sentí
- b. Hai paura? Allora quasi ne provai

Aquí nos encontramos con el verbo ‘provare’, que más allá de tener una función semántica similar a otros verbos como ‘probar’ o ‘intentar’, en italiano cuenta con una acepción que no se incluye en la lengua española, es decir, puede significar ‘sentir’ y es lo más natural para hablar de ‘paura’ (*miedo*). Por ese motivo, nos volvemos a alejar del verbo ‘sentire’.

- a. Sentí palpitare su corazón como un animalillo contra mi pecho
- b. Il suo cuore palpitò contro il mio seno come un animaletto

Este ejemplo realiza una omisión del verbo ‘sentire’ y se centra en utilizar el verbo ‘palpitare’ para representar la idea de latir, es decir, ha decidido centrarse más en la acción del corazón que en la percepción de ese latido.

- a. Yo me sentía contenta
- b. Io ero contenta

El verbo ‘essere’ (*estar / ser*) se emplea por frecuencia de uso con el adjetivo ‘contento’ pues ‘sentirsi contento’ no es una expresión común en la lengua italiana aunque sí lo sea ‘sentirsi felice’, por ejemplo.

- a. La impresión de sentirme arrastrada por su simpatía
- b. L'impressione di essere avvinta dalla sua simpatia

La traductora vuelve a hacer uso del verbo ‘essere’ para trasladar el verbo ‘sentire’. En este caso, ‘avvincere’ conlleva ya en su significado esa sensación de atracción hacia algo por lo que no es necesario que lo acompañe otro verbo que matice esa connotación, como sí sucede en español, pues no solo te dejas arrastrar por los sentimientos.

- a. Yo me sentía a gusto allí
- b. Lì ci stavo molto bene

‘Stare bene’ tiene la connotación de encontrarse bien o cómodo en una situación. Por tanto, la traductora ha optado por esta expresión al referirse la frase en español a que Andrea se encontraba bien en aquella habitación cuando Román preparaba café.

- a. No era yo solamente quien sentía preferencia por Ena
- b. Non solo ero io ad avere un debole per Ena

La expresión ‘sentir preferencia por alguien’ recoge en su significado ‘sentir debilidad por alguien’. Por ello, a falta de otra expresión, la estructura italiana ‘avere un

debole per qualcuno’ puede recoger el matiz necesario para trasladar la idea del texto de origen.

A continuación, vamos a ver algunas frases en las que el texto de origen emplea el verbo ‘parecer’ para comprobar si, como el verbo ‘sentir’, se mantiene el binomio ‘parecer-parere’ o si bien, se emplean otros verbos y estructuras. En este caso, nos ha llamado la atención que, a pesar de lo que indicábamos anteriormente con respecto al uso literario de ‘parere’ en relación con el uso de ‘sembrare’, hemos detectado que apenas hay frases que utilicen el verbo ‘parere’, siendo ampliamente más utilizado el verbo ‘sembrare’:

Texto original	Traducción italiana (2006)
1. <u>Me parecía</u> haber soñado cosas malas	1. <u>Mi sembrava</u> di aver fatto un brutto sogno
2. Los animales <u>parecían</u> tener por él un afecto instintivo	2. Gli animali <u>sembravano</u> nutrire per lui un affetto istintivo
3. A veces <u>me parecía</u> que estaba atormentada conmigo	3. A volte <u>mi sembrava</u> che non pensasse che a me
4. No <u>me parecía</u> inteligente	4. Non <u>mi sembrava</u> molto acuta
5. A mí <u>me parecía</u> una tarea inútil	5. <u>Mi sembrava</u> un’occupazione inutile
6. Su charla insustancial <u>me parecía</u> el rumor de la lluvia	6. Le sue chiacchiere insulse <u>mi sembravano</u> il rumore della pioggia
7. <u>Parece</u> que el aire está lleno siempre de gritos	7. <u>Sembra</u> che l’aria sia sempre sovraccarica di grida
8. Entonces <u>parecía</u> en tensión	8. Allora <u>sembrava</u> teso
9. Pero no tan infeliz como <u>parece</u>	9. Ma non così infelice come <u>sembra</u>
10. <u>Me parecía</u> ver en Román un fondo inagotable de posibilidades	10. <u>Mi sembrava</u> di vedere in Román un pozzo inesauribile di potenzialità
11. El resultado <u>parecía</u> ser aquella inesperada tristeza	11. Il risultato <u>sembrava</u> essere quella repentina tristezza
12. ¡A mí <u>me parecía</u> tan divertido!	12. A me invece <u>sembrava</u> divertente!

Las pocas veces que hemos localizado el verbo ‘parere’ para emplearlo como traducción del verbo ‘parecer’ ha sido siempre conjugándolo en *passato remoto*:

- a. Mi compañera de viaje me pareció un poco conmovedora en su desamparo de pueblerina.
- b. La mia compagna di viaggio mi parve un tantino commovente nella sua trascuratezza da paesanotta.

Y nuevamente, varios capítulos más adelante, volvemos a encontrar el verbo ‘parere’:

- a. Me pareció un poco aterrador este continuo rumiar de las ideas que él me había sugerido.
- b. Mi parve piuttosto terrificante questo continuo rimuginare su quanto mi aveva detto.

No obstante, ‘sembrare’ no es el único verbo que se utiliza para expresar la idea de ‘parecer’ en italiano, pudiendo encontrarnos con estos ejemplos:

- a. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona.
- b. E in tutta la Spagna non esiste una città che assomigli di più all’inferno di Barcellona.

Tanto en este ejemplo como el que expondremos posteriormente, el texto español está empleando la forma pronominal del verbo cuyo uso indica que una cosa tiene cierto parecido a otra cosa. Hay dos objetos que se comparan. Para estos casos, el italiano emplea el verbo ‘assomigliare’ cuyo significado es justamente el descrito.

- a. El cuarto de Gloria se parecía algo al cubil de una fiera.
- b. La stanza di Gloria ricordava la tana di una fiera.

Como hemos anticipado, aquí también tenemos uso de la forma pronominal. Sin embargo, en este caso la traductora no emplea el verbo ‘assomigliare’, sino que prefiere usar el verbo ‘ricordare’ pues la intención es evocar la imagen del cubil en nuestra mente, por lo que el verbo ‘ricordare’ puede ejercer esa acción en nosotros.

- a. Tocó algo parecido al resurgir de la vida en primavera.
- b. Qualcosa di simile al risorgere della vita in primavera.

En este caso, hemos optado por presentar una frase en la que aparece el participio del verbo ‘parecer’ para comprobar cómo actúa la lengua italiana en esta ocasión. Vamos que omite el verbo ‘tocar’ el cual, en realidad, aparece en la frase anterior en el texto traducido, por lo que la traductora no ve necesaria la repetición del verbo, así que pasa directamente a trasladar ‘algo parecido’. Esta estructura suele representarse como partitivo con ‘qualcosa’ o ‘niente’, por lo que lo más natural era utilizarla en este caso.

## 6. Conclusiones

Con nuestro breve acercamiento a los verbos ‘sentir’ y ‘parecer’ a través de la obra *Nada* de Carmen Laforet y su última traducción al italiano, hemos podido verificar por un lado que en numerosas ocasiones sí podremos emplear el binomio ‘sentir-sentire’,

sobre todo cuando hablamos de percepciones psíquicas (yo me sentía oprimida – *mi sentivo oppressa*) lo cual no está exento del uso de otras estructuras que se componen principalmente de verbos auxiliares como ‘avere’ o ‘essere’ a los que añadimos un adjetivo o sustantivo que encierre en sí un componente emocional (sentirme arrastrada por su simpatía – *essere avvinta dalla sua simpatia*).

Por otro lado, el verbo ‘parecer’ no encontrará en ‘parere’ su equivalencia más directa, siendo el verbo ‘sembrare’ el que más frecuentemente representará su significado a excepción de determinadas estructuras relacionadas con el uso del *passato remoto* (me pareció un poco aterrador – *mi parve piuttosto terrificante*). La poca frecuencia de uso del verbo ‘parere’ nos ha llamado la atención pues, a lo largo de la lectura de la traducción de la obra, hemos comprobado que el verbo ‘parere’ prácticamente no se utiliza.

No obstante, esto no es indicativo de que el verbo ‘parere’ no se use en lengua italiana, pues podemos escuchar diariamente expresiones como ‘*mi pare che sia*’ en los que el verbo ‘parere’ adquiere el matiz de expresar una opinión o por ejemplo, ‘*fa come ti pare*’ para expresar una voluntad. Por tanto, podríamos decir que, quizás, el verbo ‘parere’ esté circunscrito a la práctica de la oralidad o bien, de un registro estándar por lo que, en un contexto literario, tenga un uso más restringido en comparación con el uso del verbo ‘sembrare’.

Por consiguiente, estamos antes dos verbos -sentir y parecer- con una importante carga subjetiva que derivan en dos caminos distintos cuando se ponen en contraposición con sus respectivos cognados en italiano, por lo que consideramos pertinente incidir en las propuestas de traducción por las que se han optado para trasladar estos verbos de la lengua de origen a la lengua meta.

En definitiva, nuestra aproximación a la novela de Carmen Laforet ha puesto de manifiesto la necesidad de realizar un estudio más amplio y pormenorizado de este tipo de verbos -de percepción y de opinión- para lograr entender exhaustivamente las posibilidades de traducción que podríamos tener a disposición entre estas dos lenguas romances -español e italiano- cuando estamos ante términos cognados morfológicamente.

## BIBLIOGRAFÍA

CRESPO MATELLÁN, Salvador (1988): “Aproximación al concepto de personaje novelesco: los personajes en “Nada”, de Carmen Laforet”. *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 11: 131-148. [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58630>; 18/04/2020]

Diccionario de la Real Academia Española. [<https://www.rae.es/>; 16/04/2020]

EDO JULIÀ, Miquel (2014): “Los verbos copulativos y pseudocopulativos en la traducción del italiano al español”. *Clac, Círculo de Lingüística aplicada a la comunicación*. Vol. 60: 62-121. [<https://revistas.ucm.es/index.php/CLAC/article/view/47444>; 17/04/2020]

Enciclopedia Treccani. [<http://www.treccani.it/>; 16/04/2020]

- ENGHELS, Renata; JANSEGGERS Marlies (2013): “Sentir: un verbo en la intersección de las lenguas románicas”. *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*. Vol. 3: 99-110.
- ESCUADERO ARIZA, Daniel (2017): “Contextos de subordinación sustantiva: el modo en los verbos de pensamiento, voluntad o deseo y sentimiento. Análisis contrastivo español-italiano”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*. Vol. 33: 1-26. [<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/54033>; 17/04/2020].
- FERNÁNDEZ JAÉN, Jorge (2012): *Semántica cognitiva diacrónica de los verbos de percepción física del español*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante.
- LAFORET, Carmen (1945 [2017]): *Nada*. Editorial Planeta, Austral: Barcelona.  
(1948): *Voragine*. Traducción de Amedeo Finamore. Editrice Faro: Roma  
(1967): *Nada*. Traducción de Angela Bianchini. Einaudi: Torino.  
(2004): *Nada*. Traducción de Marco Succio. Ecig: Genova.  
(2006): *Nada*. Traducción de Barbara Bertoni. Biblioteca Neri Pozza: Vicenza.
- LENARDUZZI, René (1999): “Interferencias en el aprendizaje del español en alumnos itálofonos: el lexema verbal”. *Atti del XVIII Convegno Lo spagnolo d'oggi: forme della comunicazione*. Vol. 2: 243-256. [[https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/12/12\\_241.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/12/12_241.pdf); 17/04/2020]
- SUCCIO, Marco (2016): “Testo, contesto e scelte traduttive. I culturemi in Nada di Carmen Laforet”. *Lingue e Linguaggi*. Vol. 18: 171-183. [<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/16508>; 18/04/2020]

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Verónica Del Valle Cacela es profesora del Departamento de Lenguas Modernas – Área de Estudios Hispánicos de la Universidad Marie-Curie Skłodowska. Licenciada en Traducción e Interpretación (árabe e italiano) por la Universidad de Granada y Doctora en Lingüística, Literatura y Traducción por la Universidad de Málaga y Doctora in Traduzione, Interpretazione e Interculturalità por la Universidad de Bologna con una tesis en cotutela sobre la creación de herramientas para traductores e intérpretes jurídicos que trabajen con el par de lenguas italiano-español.

Principales líneas de investigación: Traducción e Interpretación; Lenguaje jurídico; Estudios contrastivos (italiano-español); Didáctica del Español como L2/LE.

Fecha de recepción: 21/04/2020

Fecha de aceptación: 13/05/2020

# O GALEGO, UNHA LINGUA SEN DIALECTOS: OLLADAS SOCIAIS E LINGÜÍSTICAS SOBRE A VARIACIÓN DIALECTAL

(Galician, a language without dialects:  
social and linguistic views on dialectal variation)

Francisco Dubert-García\*

Instituto da Lingua Galega - Universidade de Santiago de Compostela

**Abstract:** Galician dialectologists often deny that Galician language includes dialects and take this absence as an evidence of its unity. However, these scholars group the different geographical varieties into entities that they may refer to as blocks, areas or types. In this paper I will analyse the way Galician dialectologists establish the unity of Galician language, organize its geolectal varieties and justify its autonomy with respect to its neighbour languages. My approach suggests that there exist two ways of looking at the Galician dialectal varieties: a social and a linguistic view.

**Keywords:** Galician; Portuguese; Asturian-Leonese; Dialectology; Romance dialectology.

**Resumo:** Os dialectólogos galegos adoitan negar que o galego conteña no seu seo dialectos e interpretan esta ausencia como mostra da súa unidade. Con todo, estes investigadores agrupan as diversas falas en entidades que poden denominar *bloques*, *áreas* ou *modalidades*. Neste traballo analízase como os dialectólogos galegos establecen a unidade do galego, organizan as súas variedades xeolectais e xustifican a súa autonomía fronte ás linguas veciñas. A miña aproximación mostra que existen dúas formas de contemplar as falas galegas: unha ollada social e outra lingüística.

**Palabras chave:** Galego; Portugués, Ástur-leonés; Dialectoloxía; Dialectoloxía románica.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Francisco Dubert García. Facultade de Filoloxía, Avda. Castelao s/n, 15782 Santiago de Compostela ([francisco.dubert@usc.es](mailto:francisco.dubert@usc.es)).

## 1. Introducción<sup>1</sup>

Un tópico dos traballos de dialectoloxía galega é que o galego contén variación dialectal, pero non dialectos:

A unidade do galego vivo é moi grande, non hai fragmentación dialectal; así e todo, a combinación de moitos dos rasgos que agora imos tratar hanos permitir delimitar unhas cantas áreas lingüísticas, con rasgos de seu fronte ás falas veciñas, áreas que non consideramos «dialectos», entre outras cousas porque os seus falantes non teñen conciencia de empregaren un galego «dialectal» (Fernández Rei 1985a: 486).

O caso do galego resulta en ocasións singular, sobre todo a termos en conta o seu percurso histórico afastado de universidades, liceos e academias: como idioma que é, a pesar de presentar, como todos, certa sorte de variacionismo xeográfico ou rexional, demostra ter unha notabilísima unidade, non se podendo afirmar que posúe dialectos internos [...]. Contrastivamente, o que con certeza podemos defender é a existencia de falas ou falares, distribuídos xeograficamente mais que non chegan a se constituír en dialectos (Sánchez Rei 2011: 168-169).

A inexistencia de *dialectos* en galego parece só unha cuestión terminolóxica. Segundo Carballo Calero (1979: 70), os conceptos de *lingua* e *dialecto* xorden da “abstracción de determinadas características naturais”; non son designacións “inequívocas de realidades concretas” e “significan lo que previamente se haya decidido que signifiquen, y tal decisión es convencional”. Con todo, as definicións mostran que entidades se identifican no mundo, como se delimitan, que elementos constitutivos se consideran pertinentes e como se xerarquizan. Analizar como se establece se o galego ten ou non dialectos mostra como se (re)coñecen a lingua galega e as súas variedades. Por exemplo, négase a existencia de dialectos e relaciónase esta ausencia coa unidade da lingua.

Neste traballo analizarei como os dialectólogos galegos establecen a unidade do galego, organizan as súas variedades xeolectais e xustifican a súa autonomía fronte ás linguas veciñas. Nesta análise só presto atención ós traballos actuais; para visións anteriores, véxase Sánchez Rei (2011). Deste xeito, en §2 reflexiono sobre como perciben a variación dialectal os dialectólogos galegos; en §3 establezo as formas en que estableceron a unidade do galego; en §4 analizo como as aplicaron á individuación do galego; en §5 defendo unha ollada social como a mellor vía para explicar a realidade da lingua; en §6 van unhas breves conclusións.

---

1 Traballo realizado coa axuda ED431C 2017134 (Xunta de Galicia / FEDER) dentro do proxecto PGC2018-095077-B-C44 (Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades). Agradezo a Xulio Sousa e ós dous avaliadores anónimos os comentarios con que me axudaron a mellorar este traballo.

## 2. A percepción da variación xeolingüística

A negación da existencia de dialectos no galego parece remontar a García de Diego (1909: 155): “las diferencias que ofrece el gallego en sus diversas regiones no son tan profundas para poder constituir grupos dialectales” (tamén en García de Diego 1959: 129). Xa que non profunda máis, parece que as bases desta afirmación son as propias diferenzas dialectais entre as falas, isto é, factores lingüísticos e non socioculturais.

Esta idea resulta atractiva: segundo Hermida (1992: 194), desde o século XIX, “enraizara a crenza de que o galego estaba moi fragmentado dialectalmente e que en moitas ocasións non era posible a intercomprensión entre falantes de distintas provincias”. Esta crenza servía para negar posibilidades á promoción do galego, percibido como un idioma incapaz “de satisfacer tódalas necesidades que debe cubrir unha lingua moderna e de cultura” (González Seoane 1991: 55). De feito, a fragmentación dialectal segue a ser usada para negar o status de lingua ó asturiano ou para cuestionar a súa estandarización (Andrés 2002: 121). Por iso resulta interesante que un lingüista non galego do prestixio de García de Diego xulgue que as diferenzas dialectais do galego non abondan para crear grupos dialectais: se o galego non está *tan* fragmentado, pódese someter a normas e converterse en *lingua de cultura*.

De feito, a *unidade do galego* é unha preocupación constante nestes textos. Así, Álvarez, Fernández Rei, Xove (1980: 235) indican que as isoglosas individuais “raramente coinciden, más bien se entrecruzan y dan la sensación de que el gallego no es más que un complicado sistema de hablas. No obstante, la unidad del gallego hablado es muy grande” (tamén Fernández Rei 1985b: 90). Estas afirmacións son paradoxais: dun lado, isoglosas individuais que rara vez coinciden e producen a sensación dun complicado sistema de falas; doutro, unha unidade grande (Carballo Calero 1979: 78 mesmo fala de *uniformidade*). Como pode ser grande a unidade do galego se as isoglosas dan sensación de diversidade? Engánannos os sentidos? De que depende a unidade? Da cantidade de isoglosas, da súa dispersión e entrecruzamento, ou de que non formen feixes?

Sábese que as falas situadas ó noroeste do Douro son *constitutivas* (Gargallo Gil 1995, Penny 2007, Santamarina 1994, Veny 1982), pois empréganse nos seus territorios desde a romanización, ó revés do que acontece cos falas *substitutivas* ou *consecutivas* do centro e do sur, substitutas do mozárabe previo: “por iso as falas aquí no norte son moito máis abundantes en fenómenos e as fronteiras entre elas son graduais non bruscas” (Santamarina 1994: 249).

Polo tanto, as diferenzas dialectais son cuantitativamente maiores no terzo norte da Península ca no resto, onde a nivelación as reduciu (Penny 2000). De feito, o mapa de isoglosas cuantitativas que elaborou Goebel (2013: 151) con datos fonéticos do *ALPI* parece mostrar que os valores das diferenzas interpuntuais son altos no noroeste da Península. Se é así, nesta rexión a variación xeolingüística é grande. Ora ben, desde un punto de vista cuantitativo, cabe preguntar: cantas variables dialectais ou cantas variantes por variable dialectal permiten aínda falar de unidade? E desde un punto de vista cualitativo, cabe preguntar: que tipo de diferenzas entre as variantes dunha varia-

ble dialectal permiten falar de unidade?, conta máis a variación nos verbos irregulares ou nos regulares?, conta máis o *seseo*, a *gheada* ou os resultados de -ANUM? E, sobre todo, por que?

Deste xeito, tras revisar a proposta de clasificación das falas galegas de Francisco Fernández Rei (1990), Rodríguez Alonso (1992: 68) xulga que esta sistematización, “a pesar de su inicial afirmación sobre la unidad del gallego, nos da la sensación de una lengua excesivamente fragmentada”. Ora ben, Rodríguez Alonso non se refire ás isoglosas en bruto, previas á súa xerarquización en áreas e bloques, senón a unha clasificación que xa é unha abstracción e que simplifica a realidade dialectal. De certo, a contemplación das isoglosas en bruto provocaría en Rodríguez Alonso unha maior sensación de falta de unidade. Para evitar a *sensación da excesiva fragmentación*, Rodríguez Alonso propón que o mapa dialectal galego se reduza a dúas áreas (coma as de Zamora Vicente 1953), unha atlántica e outra continental. Como a fronteira entre os fenómenos dialectais non é rixida, estas dúas variedades “no quiebran el sentido de unidad que de su lengua tiene el hablante gallego”. Pero: de onde sae este sentido de unidade?

### 3. Como se establece a unidade do galego?

Constatada a diversidade interna do galego e as dificultades á hora de valorala en cantidade e calidade, como se logra establecer a unidade do galego? Desde o meu punto de vista, os investigadores galegos seguen dous camiños: a *ollada lingüística*, baseada en feitos lingüísticos; e a *ollada social*, baseada nas crenzas dos falantes.

#### 3.1. A ollada lingüística: a intelixibilidade mutua

Carballo Calero (1978) atribúe a unidade do galego e a inexistencia de dialectos no seu seo á falta de diverxencias lingüísticas internas de entidade. A demostración da falta de entidade das diverxencias está para el na intelixibilidade mutua:

Non existirían dialectos, senón falares dentro do galego. Ésta ven ser a opinión de Vicente García de Diego (1909), e é unha opinión correcta se o noso concepto de dialecto se basea na existencia de substantividades diverxentes que entrañen a imposibilidade ou a dificultade de intercomunicación. [...] Hai diferencias de léxico e de realizacións fonemáticas, de entoación e de morfoloxía que non afectan á mutua comprensión. O galego non é, pois, un conxunto de dialectos ao xeito do retorrománico, por exemplo, que presenta importantes sumas de diverxencias entre os elementos constitutivos do seu grupo. Non hai dialectos dentro do galego moderno ao xeito que os hai dentro do actual complexo occitánico, co seu gascón e o seu provenzal afastados por nidias diverxencias (Carballo Calero 1978: 348).

Hai variación, pero non dialectos, pois as falas galegas son intelixibles. Carballo Calero (1978: 348-349) mostra que esta proposta deriva da definición de dialecto que manexa, baseada na intelixibilidade; con outras definicións poderíase falar de dialectos.

Ora ben, a intelixibilidade tense usado para establecer se dúas variedades lingüísticas pertencen a unha mesma lingua, i.e., se se clasifican como dialectos dunha mesma lingua (Chambers, Trudgill 1998; Hudson 1996; Hockett 1958). Polo tanto, a intelixibilidade mostraría a unidade da lingua, non a inexistencia de dialectos, pois os falantes dos dialectos dunha lingua *deberían poder entenderse*. Porén, xa sabemos que existen dialectos intelixibles adscritos a linguas diferentes; e dialectos inintelixibles adscritos a unha lingua.

### 3.2. A ollada social: a percepción dos falantes

Outros autores usan outra xustificación totalmente diferente:

La combinación de muchos de estos fenómenos lingüísticos permite delimitar áreas [...], áreas con rasgos propios, frente a hablas vecinas, pero que en ningún momento consideramos *dialectos*, entre otros motivos porque sus hablantes no aprecian las diferencias lingüísticas como profundas y definitivas, porque no tienen conciencia de estar utilizando un “dialecto” del gallego (Fernández Rei 1985b: 91).

Véxase tamén Álvarez, Fernández Rei, Xove (1980: 235), Fernández Rei (1985a: 486; 1990: 35) e Sánchez Rei (2011: 168-169). Fernández Rei (1985b: 87) sostén que a definición de *dialecto* de Coseriu (1981), unha variedade xeolingüística subordinada a unha lingua histórica, non se pode aplicar ó galego, unha lingua “sen normalizar y todavía en un período constituyente de normativización”. Fernández Rei non xustifica esta afirmación. Porén, non se entende por que unha lingua sen normativizar non pode ter dialectos. Polo tanto, que entenden por *dialecto* Fernández Rei e Sánchez Rei nestes treitos e como negan a existencia de dialectos en galego? Parten, como vemos, da consciencia dos falantes, unha visión que vou denominar *unha ollada social*. Dubert García (2004), seguindo a Harris (1988, 1989), sostén que os *dialectos de ollada social* son entidades da mesma natureza cás linguas históricas de Coseriu: un *dialecto de ollada social* é unha *entidade* sociocultural, *emic*, resultado de como os falantes categorizan a realidade lingüística.

De feito, cando os membros dunha comunidade nomean o xeito en que falan crean unha entidade lingüística *emic* que podemos clasificar como *socio-histórica*; moitas veces, non sempre, o nome coincide co da comunidade ou do grupo étnico a que pertencen os falantes (Varvaro 2013). Este feito indica o carácter socio-histórico do fenómeno de identificación, pois os grupos étnicos son tamén entidades cuxos membros “son conscientes de su existencia como grupo separado del resto de la población” (Harris 1988: 527). É claro que os galegos forman un grupo étnico, unha *nación-cultura* (Villares 2017), fronte a asturianos, portugueses ou andaluces, e que, a pesar das súas innumerables diferenzas internas, se contemplan a si mesmos como un grupo. Quizais estea aí a razón de que os galegos non distingan dialectos de ollada social dentro de galego.

Do mesmo modo, xulga Dubert García (2011) que as entidades lingüísticas socio-históricas, linguas ou dialectos, constitúen o que Searle denomina *feitos institucionais*, “hechos objetivos en el mundo, que son hechos sólo merced al acuerdo humano” (1995: 21). De feito, Searle afirma que son *entidades epistemicamente obxectivas*, coñecemento da realidade compartido (diferentes das *entidades ontoloxicamente obxectivas*, coma as pedras ou os animais; 1995: 27-28). Os referentes das frases coma *o galego, o portugués, o castelán, o castúo* ou *o andaluz* son entidades reais por convención, porque os falantes as consideran reais e existentes; forman parte da súa realidade cultural e social, coma os cartos, o matrimonio, a relixión (véxase tamén Harris 1989: 49-56).

Pola contra, os *bloques* e *áreas* de Fernández Rei ou as *modalidades* de Carballo Calero son entidades *etic*, creadas polos lingüistas a partir dunha ollada lingüística. Para Fernández Rei, un *bloque* é un espazo xeográfico ocupado por variedades lingüísticas que partillan uns trazos lingüísticos; para Carballo Calero, unha *modalidade* é un grupo de falas que partillan varios trazos cuxa copresenza permite distinguila doutras modalidades. Así, *bloques, áreas, modalidades* son froitos da análise científica da lingua.

Os lingüistas poden oscilar entre unha ollada lingüística e unha ollada social. Por exemplo, Santamarina (1982) critica a Carballo Calero (1969, 1978) por usar a consciencia dos falantes. Para Santamarina (1982), Carballo Calero apela “ó sentimento lingüístico dos falantes, combinando deste xeito o método positivista da gramática comparativa co procedemento idealista da *Einfühlung*, que pode dar resultados válidos na crítica literaria pero nulos en dialectoloxía” (1982: 168-169)<sup>2</sup>. Fernández Rei establece que a lingua galega carece de dialectos baseándose no mesmo *procedemento idealista*.

### 3.3. O valor dos trazos lingüísticos na ollada social

Ora ben, isto non significa esquecer que as olladas sociais se constrúen sobre feitos lingüísticos, pois non se conforman sobre a nada... Os falantes precisan encontrar trazos para delimitar entidades lingüísticas e clasificar un enunciado nunha lingua (Guy 2013: 64). Porén, os trazos usados polos lingüistas nas análises *etic* non sempre coinciden cos usados polos falantes nas análises *emic*. Os lingüistas poden soster que o galego se caracteriza por conter catro vogais medias distintivas... Non obstante, é un feito que moitos galegofalantes fundiron as vogais medias en cada localización. Ó oírmolos falar, dicimos que *falan galego*, aínda que lle acheguemos algún adxectivo (o *novo galego urbano*; Vidal Figueiroa 1997). De feito, toda a comunidade considera galegos estes textos. Todo isto significa que estas persoas efectivamente falan *galego* e que *falar galego* non implica necesariamente distinguir /e/ de /ɛ/, nin /o/ de /ɔ/.

Tras analizar como se estableceu a unidade do galego e a ausencia de dialectos, vou revisar como se empregaron estas dúas olladas para delimitar o galego.

---

2 Co tempo, Santamarina cambiou de opinión: “Quen vaia estrictamente con criterios de dialectólogo, segundo o fenómeno que escolla, encontrará facilmente argumentos para dicir que o bable ou asturiano chega á raia e que aínda pasa aló do Navia tantas ou cantas leguas. Pero as comunidades lingüísticas non se clasifican polo que din os libros de lingüística senón principalmente polas crenzas e sentimentos compartidos dos propios falantes” (Santamarina 1994: 249).

#### 4. A identidade lingüística do galego entre as dúas olladas

Segundo Andrés (2002, 2010), existen tres nocións enguedelladas no termo *lingua*: un sistema lingüístico, i.e., as unidades lingüísticas e os esquemas en que se combinan; unha unidade de clasificación glotolóxica que xorde da ollada lingüística; e unha entidade sociolóxica obtida pola ollada social. Na lingüística galega, a propia existencia da lingua histórica galega, a súa identidade e individuación, parecen asentarse nun cruzamento entre unha ollada lingüística e outra social. Vexamos agora por que.

##### 4.1. A fronteira co *ástur-leonés*

Aínda que os estudosos galegos insisten nas dificultades de trazar unha fronteira nítida entre galego e asturiano, acaban por concluír que a fronteira existe:

Malia a que hai isoglosas caracterizadoras (pero non exclusivas) do galego que chegan ata moito máis alá da vila asturiana de Lluarca (os ditongos decrecentes en *cosa, pouco, corredoira, vaqueiro, primeiro...*) e, reciprocamente, algunhas isoglosas caracterizadoras do asturiano penetran máis acá do río Navia (o mantemento do -L- en *palo, caliente, molín, avola*), existe unha fronteira máis ou menos definida na que coinciden moitos elementos que permiten diferenciar o territorio dunha lingua do territorio da outra, unha fronteira na que coinciden elementos capitais, e non só secundarios, na identificación dunha lingua fronte a outra (Costas González 2007: 49)<sup>3</sup>.

Fragmentos semellantes aparecen en Álvarez (2010: 89) ou Fernández Rei (1990: 18). Pode existir disparidade nos trazos usados ó trazar a fronteira galaico-asturiana, pero a súa existencia non se discute: como é sabido, establécese Méndez Pidal (1906) coa isoglosa de (a)ditongación de Ē e ō tónicos latinos<sup>4</sup>. É, polo tanto, unha fronteira de ollada lingüística *etic*. Fernández Rei (1990), Seco Orosa (2001) ou Costas González (2007) repasan os trazos. Álvarez (2010), por exemplo, sitúa a fronteira na rexión pola que circulan as isoglosas *eul/yeu~you* do pronome da 1sg, das formas *meul/mieu~miou* do posesivo masculino (que representan resultados de Ē e ō) e da preservación/caída de -N- intervocálico latino<sup>5</sup>. Após sinalar que “o límite do conxunto de variedades que se agrupan baixo unha mesma lingua histórica pode ser convencional para os lingüistas, [...] nunca o é para os falantes”, asegura que “neste caso, a percepción deles coincide

3 Como dixen arriba, sería preciso saber que trazos son capitais, cales secundarios e, sobre todo, por que.

4 “A pesar de que la frontera del dialecto leonés con el gallego-portugués es bien precisa (á diferencia de la frontera oriental), está poco estudiada y mal conocida; es preciso ir marcando una línea que pase por entre pueblos vecinos, de los cuales los de Occidente no diptongan la Ē e ō latinas, diciendo: *corpo terra* y los de Oriente las diptongan: *cuerpo tierra*” (Méndez Pidal 1906: 130).

5 A estes trazos engade outros problemáticos: a palatalización /tʃ/ do sufixo da 2sg do Pretérito Perfecto, pois hai dialectos galegos occidentais e sur-orientais sen esta palatalización; o sufixo /N/ da 1sg do Pretérito Perfecto, *comin*, pois hai outros dialectos galegos sur-orientais sen ese sufixo; a oposición *telche* en *vinte* pero *deiche cartos*, pois hai dialectos sur-occidentais e sur-orientais sen *che* dativo de OI.

co límite trazado polos dialectólogos” (Álvarez 2010: 91), dando así a entender que a fronteira de ollada lingüística coincide coa de ollada social. Con todo, xa Santamarina (1994: 249-250) non ve claro que os asturianos do Eo-Navia consideren que falen galego. De feito, Llera Ramo e San Martín Antuña (2003) realizaron 300 entrevistas na zona; nelas preguntaron sobre “la denominación del habla de su área”. Segundo os seus datos, o 33% dos enquisados chamoulle *fala* á súa variedade lingüística; o 24,7%, *gallego-asturiano*; o 21,4%, *asturiano* ou *bable*; o 5,3%, *chaporreo*; e o 2%, *gallego*. Para estes autores:

Quienes, por otro lado, utilizan las denominaciones de «fala» o «gallego-asturiano» podrían querer señalar, por una parte, la diferenciación de la lengua vernácula de su zona respecto a la del resto de Asturias y, por otra, la unidad de los registros vernáculos del Navia-Eo. Tan sólo uno de cada diez entrevistados (11,4%) se decanta por las denominaciones localistas («fala d’A Veiga», «tapiego», etc.). Pero un hecho que llama la atención es la dificultad con que parece estar asentándose la denominación oficial de «gallego-asturiano», utilizada habitualmente por las instituciones asturianas, que aún no ha superado la popularidad de la denominación más tradicional de «fala», y apenas supera a la denominación «bale o asturiano», pese a que esta última rara vez es utilizada oficialmente y mediáticamente para referirse al habla del Navia-Eo (Llera Ramo, San Martín Antuña 2003: 87-88).

Se é así, parece que a maioría dos asturianos do Eo-Navia perciben que falan unha variedade distinta da do resto dos asturianos, e as fronteiras *emic* e *etic* coinciden polo leste; non se ve tan claro que consideren que falen galego e parecen situar unha fronteira *emic* con este polo seu oeste. Polo tanto, a inclusión do *gallego-asturiano* no galego e a propia separación do asturiano do galego xorden da ollada lingüística, como mostra Andrés:

Existe un consenso xeneralizado na lingüística hispánica e románica segundo o cal a fronteira entre o asturiano e o galego discorre ó longo dunha liña Norte-Sul que máis ou menos corresponde á cunca do río Navia en Asturias. Así pois, na franxa máis occidental de Asturias, entre os ríos Navia e Eo (este na fronteira política) usaríanse falas de tipo galego. É dicir: en Asturias non só existiría unha lingua autóctona de tipo asturiano-leonés, senón tamén unha lingua autóctona de tipo galego-portugués nos dezasete concellos da franxa máis occidental (Andrés 2010: 82).

O mesmo opina Santamarina (1994: 250), quen tras sinalar as actitudes ambiguas dos habitantes do oeste de Asturias con respecto a se falan galego ou outra cousa, afirma que “os dialectólogos neogramáticos, antes da invención da MDGA [*Mesa para Defensa del Galego de Asturias*, FDG], no seu afán de clasificaren idiomas e dialectos decidiran que o límite do galego era o da non ditongación de O, E breves”. Segundo Santamarina:

Cando se usa a expresión de galego-asturiano ou astur-galego non debemos entendelo como o substituto do tabú senón como unha denominación estritamente xeográfica como cando dicimos galego fisterrán ou galego valdeorran; porque non hai dous galegos, un de Galicia e outro de Asturias senón un galego só (Santamarina 1994: 250).

Ora ben, aínda que a fala do Eo-Navia é galego desde unha ollada lingüística, moitos dos seus falantes tratan desde unha ollada social esta variedade como *algo distinto...* En definitiva, moitos dos asturianos de fala galega *teñen consciencia de falar algo distinto*.

#### 4.2. A fronteira co portugués

Os estudosos das falas galegas, porén, relacionan a separación de galego e portugués máis co sentimento dos falantes ca con factores lingüísticos. Para Carballo Calero:

Se a historia política non nos impón a súa pseudomórfose na consideración do galego, podemos situar o problema a outro nivel, e, fundados nas estruturas idiomáticas e non nas estruturas xurídicas, entender o galego no seu conxunto como unha modalidade do romance hispánico occidental, denominación que pode competir coa de galego-portugués, portugués ou galego —que todas foron propostas ou usadas— para designar o romance finistérico ou extremo-occidental (Carballo Calero 1978: 352).

Véxase tamén Carballo Calero (1969: 3; 1978: 348). Pola súa parte, Cintra afástase da tradición dialectal portuguesa “ao considerar o territorio lingüístico galego-português no seu conxunto, isto é, ao não isolar a Galiza do territorio politicamente português que a continua geográfica e lingüisticamente para o Sul” (1971: 99). A razón de agrupar galego e portugués é lingüística: a falta de ditongación de *ẽ* e *õ* tónicos; sostén que os portugueses distinguen polo seu falar un galego e comprenden o seu *dialecto*, mais nel “não vêem normalmente, a não ser que tenham certa cultura histórica ou lingüística, uma variedade do português, apenas porque a consciência da separação política os impede de sentir «lingüisticamente» da forma que seria a mais normal” (1971: 101). Sobre como os dialectólogos portugueses trataron o galego, véxase Álvarez Pérez (2013).

Fernández Rei tamén considera que, desde unha ollada lingüística, galego e portugués son unha lingua:

Na actualidade, desde o punto de vista estritamente lingüístico, ás dúas marxes do Miño fálase o mesmo idioma, pois os dialectos miñotos e trasmontanos son unha continuación dos falares galegos, cos que comparten trazos comúns que os diferencian dos do centro e sur de Portugal; pero no plano da lingua común, e desde

unha perspectiva sociolingüística, hai no actual occidente peninsular dúas linguas modernas, con diferencias fonéticas, morfosintácticas e léxicas, que poden non impedi-la intercomprensión ó existir un bilingüismo inherente entre o galego e o portugués (Fernández Rei 1990: 17-18).

Para el, o galego non é lingüísticamente diferente “do portugués, porque entre estes dous «dialectos» latinos non hai unha forte separación lingüística, pero si a hai sociolingüística e socioliteraria” (1990: 18). Noutro lugar conclúe que:

Partindo de criterios extralingüísticos, como pode se-la conciencia xeral de falarmos un idioma que non é castelán nin portugués, aínda que próximo a este último (e proba desa conciencia é a loita por normalizalo, o esforzo constante por convertilo en lingua de cultura...) e tendo en conta a realidade lingüística do occidente peninsular, cremos que hoxe pode falarse da existencia de dous idiomas diferentes, galego e portugués (Fernández Rei 1982: 258).

Polo tanto, galego e portugués son dúas linguas distintas desde a ollada social, *emic*. De feito, a sociolingüística galega ofreceu unha descrición *etic* do proceso *emic* de constitución do galego como lingua histórica. Para iso empregou as nocións de *lingua por elaboración* e *lingua por distanciamento* (Fernández Rei 1996; Fernández Salgado, Monteagudo 1995). No noroeste da Península Ibérica xerouse unha lingua por distanciamento lingüístico, o galego-portugués, da que se xebraron por motivos socio-históricos dúas linguas por elaboración, o galego e o portugués. Esta separación socio-histórica repercutiu en ámbalas linguas, pois “o galego evoluciona e estende as súas innovacións dentro do seu espazo, sen ultrapasar xa nunca máis o seu límite cara ao sur; o mesmo fan as variedades portuguesas, pois as innovacións meridionais nunca chegan a cruzar o Miño cara ao norte” (Álvarez 2018: 77)<sup>6</sup>. A separación do galego e ástur-leonés, porén, nunca precisou de tales estudos sociolingüísticos e o apelo á conciencia dos falantes non se usa para trazar a fronteira entre galego e asturiano.

Polo tanto, está en cuestión se as isoglosas que separan galego e portugués, e que xeralmente coinciden coa fronteira política, posúen entidade lingüística suficiente para xebrar dúas linguas. Outra vez, cabe preguntarse: ten os mesmos poderes a eliminación das consoantes fricativas coronais voceadas cá falta de ditongación de *ē* e *ō*?, como se ditamina esta importancia por medios estritamente lingüísticos?

---

6 Con todo, hai innovacións compartidas arriba e abaixo da fronteira, como por exemplo a xeración de consoantes nasais palatais a partir de [i] en hiato (*camíño* > *camiño*) ou a perda de nasalidade en hiatos coma os de *cadealcadeia*, *coello/coelho* etc. Nos dialectos do suroeste galego, o hiato [ˈoa] de palabras coma *avoa* ou *moa* contraeu en [ˈo] do mesmo xeito que se fixo en portugués; tamén aparecen alí as variantes *isto*, *iso*, *aquilo* do chamado demostrativo neutro. Tamén existen evolucións polixenéticas compartidas en variantes coma *andandes*, *cantabandes*, *cantais*, *colleis* ou *partin/partim* etc. Elisa Fernández Rei 2019 mostra formas de continuidade na entoación entre as falas galegas e as portuguesas; non sabemos da antigüidade destes trazos.

## 5. As entidades lingüísticas *etic* e a realidade social dos falantes

Para Andrés (2010), non se deben mesturar as visións *etic* e *emic*, e cómpre establecer por medio de recursos estritamente lingüísticos as fronteiras entre as linguas. Con respecto ás opinións dos falantes, Andrés asevera que:

Agora ben, é unha obviedade recordar que a opinión dos falantes —que é digna do maior respecto— non constitúe ciencia lingüística; a opinión dos falantes non é suxeito de ciencia, senón obxecto de estudio pola parte de ciencias como a socioloxía. Os falantes saben falar, pero iso non lles outorga un coñecemento científico da súa propia fala. O que o lingüista determina polos seus [sic, FDG] propios medios glotolóxicos, non ten porqué coincidir coas opinións dos falantes; e viceversa (Andrés 2010: 82).

Con todo, *bloques, áreas, modalidades*, entidades *etic* creadas coa ollada lingüística e delimitadas mediante a selección dunha serie limitada de isoglosas son elementos deseñados polos investigadores para ordenar a variación xeográfica; en realidade, o que existe obxectivamente é o contínuum xeolectal; tamén existen como feitos sociais *epistemicamente obxectivos* as linguas e dialectos *emic*. Estes feitos provocan tres ideas: a) as entidades *etic* non iluminan a *Historia* do galego; b) as entidades *etic* adoitan ser irrelevantes na actividade comunicativa dos falantes; e c) as entidades *emic* si son relevantes na actividade comunicativa dos falantes. Exploremos estas tres ideas.

### 5.1. Entidades *etic* e Historia

Para comezar, vemos que existen tantas segmentacións dialectais *etic* do galego coma autores: Zamora Vicente (1953), Cintra (1971), Carballo Calero (1969, 1978), Fernández Rei (1982, 1990), Rodríguez Alonso (1992) e Frías Conde (1997). Todas estas unidades van de norte a sur (pois ese é precisamente un trazado común en moitas isoglosas da Iberorromania occidental constitutiva) e resultan de que o investigador prima unhas isoglosas e secundariza outras; as diferentes propostas reflicten só as diferentes xerarquías de isoglosas. Unha vez establecidas estas entidades *etic*, os estudosos procuran explicar con fundamentos históricos ou xeográficos a orixe das entidades que eles delimitaron (Álvarez, Dubert García, Sousa 2006, por exemplo). Con todo, a día de hoxe non se coñece ningunha explicación extralingüística que dea conta da existencia destas entidades *etic*. Como ben nota Sánchez Rei<sup>7</sup>, estas entidades non coinciden con ningunha estrutura histórica ou xeográfica previa. A razón paréceme obvia: a existencia, por exemplo, dos tres bloques de Fernández Rei (1990) depende só de canto se

---

7 “Non existe, no noso caso, unha variedade o suficientemente distintiva de seu que se poida denominar como coruñesa, como ourensá ou como lucense, moito embora haxa algúns trazos que poidan caracterizar os varios falares da Coruña, os de Ourense ou os de Lugo. Obsérvase, pois, as máis relevantes subdivisións non son de orde provincial, mais, noutra ocasión, de carácter vertical (faixa occidental, central e oriental)” (Sánchez Rei 2011: 383).

expandiron os fenómenos fonéticos asociados ás diferentes formas de formación do plural dos nomes agudos rematados en consoante nasal. E, como xa sabemos, cada fenómeno dialectal ten a súa historia (aquí temos *varios* fenómenos fonéticos dialectais diferentes). Estas isoglosas separan tres bloques internos no galego e galego de ástur-leonés; mais, que elementos históricos ou xeográficos comúns poden explicar a difusión desigual de fonéticos distintos localizados en diferentes momentos históricos? A caída do -N- intervocálico que separa galego de ástur-leonés é un fenómeno distinto da resolución dos hiatos nasais que producen os tres bloques galegos.

Creo que non ten sentido buscar na *Historia* o porqué da división do galego en tres bloques: os estudosos primaron unhas isoglosas coas que crearon uns bloques que superpuxeron ó contínuum. Estes bloques resultan da acción racional dos investigadores.

## 5.2. Entidades *etic* e relevancia para as actividades comunicativas dos falantes

Cómpre recordar agora que os trazos seleccionados para establecer bloques e áreas son un subconxunto dos trazos que os falantes intercambian no territorio ó longo da historia, que cada trazo ten unha extensión individual e que as isoglosas transformadas en fronteiras non impiden o intercambio doutros trazos considerados menos relevantes, i.e., nin impiden nin dificultan as actividades comunicativas dos falantes.

Así, o plural dos nomes agudos rematados en -n (*pantalóns, pantalós, pantalois*) distíngue tres bloques galegos ó mesmo tempo que separa galego de asturiano (*pantalones*). Ora ben: a variante *uns* penetra na zona de *pantalós* (*ALGa II*, mapas 68 e 219); en Verín, galego central, encontramos illas só de variantes tipo *pantalóns* e *mañán* (Taboada 1979); a *gheada* divide o bloque central do galego de arriba abaixo e tivo illas no galego oriental (Fernández Rei 1990: 173-177); as variables *colleu/colliu* e *parteulpartiu* fragmentan o galego occidental en tres áreas e o galego central en dúas (aparece asemade unha área de *colliu* nos Ancares, Fernández Rei 1990: 83-84); na variable *llo/llelo < lles+o*, a variante *llo* aparece en todo o galego occidental e todo o sur do galego central e oriental (Fernández Rei 1990: 74 e 80); as variantes *tendes/vindes* ocupan o sur e occidente de Galicia, con independencia da segmentación en bloques (*ALGa I*, mapas 378 e 407). Estas e outras variables cabalgan entre os tres bloques e demostran que os bloques non interfieren na extensión e movementos dos trazos. Isto é, os bloques parecen ser irrelevantes para as actividades comunicativas dos falantes por medio das cales estes intercambian trazos.

O mesmo sucede co galego e o asturiano, pois vemos trazos compartidos por estas linguas que aparecen a ámbolos lados da fronteira galaico-asturiana, sen que esta impida o fluxo e intercambio: as variantes tipo *camín* e *chen*, resultados de -ĪNUM e -ĒNUM; a variante con palatalización de -LL-; a variante con simplificación de -NN-; a variante [tʃ] resultado de PL-, CL-; a preservación de /t/ como resultado dos grupos -LT-/ -CT-; a variante con preservación dos ditongos *ei* e *ou*; as variantes do tipo *faigo, fas, fai* do verbo *facere*; as variantes do Presente de Subxuntivo tipo *día* do verbo *dar*; as variantes tipo *fix-* e *fiz-* como radicais do verbo *facere*; os radicais palatalizados tipo *quixemos* do verbo *querere*. Polo tanto, os trazos, e non as fronteiras *etic*, teñen relevancia comunicativa para os falantes: poden intercambialos, exportalos, importalos...

### 5.3. Entidades *emic* e relevancia para as actividades comunicativas dos falantes

Pola contra, as entidades *emic* teñen para os falantes relevancia socio-histórica e lingüística. A consciencia de falar algo distinto explica o cultivo literario e político das variedades identificadas: así xurdiron linguas coma o castelán, o galego, o catalán etc. O xurdir desta consciencia vai unido a factores sociais, históricos e xeográficos (Varvaro 2011). Unha vez establecidas estas entidades *emic* é cando os lingüistas lles proponen fronteiras *etic* para delimitalas: a ollada lingüística é posterior á social:

Where the boundary between two languages is clear to sociolinguists, it is clear to everybody else as well – for example, there is no doubt that the languages spoken on opposite sides of the English Channel are different, but you don't need to be sociolinguist to be sure of that. And where the boundary is unclear to ordinary people, it is equally unclear to sociolinguists (Hudson 1996: 36).

O lingüista debe explicar a existencia das linguas e dialectos *emic*, entidades epistemicamente obxectivas que forman parte da realidade socio-histórica dos falantes, que estes constrúen focalizando determinados fenómenos lingüísticos. Coñecer que opinan os falantes sobre os feitos lingüísticos é outro deber do lingüista, pois as crenzas dos falantes explican por que unhas linguas permanecen e outras desaparecen; do mesmo xeito, como os falantes clasifican os feitos lingüísticos determina a historia interna das linguas que os conteñen: un trazo lingüístico etiquetado como pertencente a unha lingua pode ser rexeitado polos falantes doutra en virtude da existencia de tabús ó préstamo.

As linguas, quizais todas as linguas, son obxectos epistémicos socialmente construídos; reconecelo non resta dignidade científica á profesión do lingüista nin ó seu obxecto de estudo.

## 6. Conclusións

Os dialectólogos galegos adoitan negar que o galego estea fragmentado en dialectos. Esta falta de dialectos é mostra, ademais, da unidade desta lingua. Para xustificaren a ausencia de dialectos, botan man da consciencia dos falantes, que non se identifican como falantes dun dialecto en concreto, senón como falantes de galego en xeral. Con todo, os investigadores segmentan o galego en unidades dialectais que chaman *bloques*, *áreas* e *modalidades*. Como é isto posible? Neste traballo quixen mostrar que esta non é só unha cuestión terminolóxica. Para iso, reviso como manexan os estudosos galegos a variación dialectal do galego.

Como resultado desta revisión, conclúo que os estudosos galegos estableceron a fronteira entre galego e ástur-leonés e as fronteiras interiores do galego mediante a selección dunhas isoglosas, con independencia das crenzas dos falantes; a este método chameille *ollada lingüística*. Pola contra, a fronteira entre galego e portugués foi establecida sobre a consciencia dos falantes, pois as isoglosas que xebran galego e portugués parecen carecer do poder delimitador atribuído ás isoglosas que xebran galego de

ástur-leonés; a este método chameille *ollada social*. Polo tanto, acabei mostrando que os dialectólogos galegos usan as dúas olladas á hora de segmentar o contínuum xeolctal do noroeste da Península Ibérica: a ollada social, *emic*, baseada na consciencia dos falantes; e a ollada lingüística *etic*, baseada na análise científica dos fenómenos lingüísticos. As entidades xeolingüísticas delimitadas por estas dúas olladas non necesariamente coinciden.

Ó meu xuízo, o lingüista debe aceptar que o modo natural de existir das linguas e dos dialectos reside na ollada social, *emic*, pois unhas e outros son entidades epistemicamente obxectivas, que forman parte da realidade socio-histórica dos falantes, que as constrúen focalizando determinados fenómenos lingüísticos. Máis aínda, só estas entidades *emic* teñen relevancia para a acción comunicativa dos falantes. Atender ó que os falantes cren sobre os feitos lingüísticos ilumina a *Historia* da lingua. Non sucede o mesmo coas entidades *etic* (*bloques, áreas, modalidades*), creacións dos lingüistas que os falantes ignoran na súa acción comunicativa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALGa I = Instituto da Lingua Galega (1990): *Atlas Lingüístico Galego*. Vol. I: *Morfología verbal*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- ALGa II = Instituto da Lingua Galega (1995): *Atlas Lingüístico Galego*. Vol. II: *Morfología non-verbal*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- ÁLVAREZ, Rosario (2010): “O galego oriental: variación lingüística na área de contacto co dominio asturleonés”, *Larouco* 5, 87-92.
- (2018): “Galego e portugués. Afinidade e diverxencia”, Ana Rita Carrilho et alii (orgs.), *Ao encontro das linguas ibéricas*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 51-80.
- ÁLVAREZ, Rosario; DUBERT GARCÍA, Francisco; SOUSA, Xulio (eds.) (2006): *Lingua e territorio*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega/ Consello da Cultura Galega.
- ÁLVAREZ, Rosario; FERNÁNDEZ REI, Francisco; XOVE, Xosé (1980): “Galego”, en *Gran Enciclopedia Galega* 14, 222-255.
- ÁLVAREZ PÉREZ, Xosé Afonso (2013): “A fronteira entre galego e portugués. A perspectiva portuguesa”, Eva Gugenberger; Henrique Monteagudo; Gabriel Rei-Doval (eds.), *Contacto de linguas, hibridade, cambio: contextos, procesos e consecuencias*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 97-136.
- ANDRÉS, Ramón d’ (2002): *Juicios sobre la lengua asturiana*. Uviéu: Ámbitu.
- (2010): “Os límites entre os dominios lingüísticos e o seu tratamento. O caso do asturiano e o galego”, *Larouco* 5, 77-86.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1969): “Sobre os dialectos do galego”, *Grial* 23, 1-15.
- (1978): “Sobre dialectoloxía do galego”, *Grial* 61, 348-353.
- (1979): *Gramática elemental del gallego común*. Vigo: Galaxia.

- COSERIU, Eugenio (1981): “Los conceptos de «dialecto», «nivel» y «estilo de lengua» y el sentido propio de la dialectología”, *Lingüística española actual* III/1, 1-32.
- CHAMBERS, J. K.; TRUDGILL, Peter (1998): *Dialectology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CINTRA, Luis F. Lindley (1971): “Nova proposta de clasificación dos dialectos galego-portugueses”, *Boletim de Filologia* 22, 81-116.
- COSTAS GONZÁLEZ, Xosé-Herínque (2007): *A lingua galega no Eo-Navia, Bierzo Occidental, As Portelas, Calabor e o Val do Ellas: historia, breve caracterización e situación sociolingüística actual*. A Coruña: Real Academia Galega.
- DUBERT GARCÍA, Francisco (2004): “Variedades xeolingüísticas e cultivo da lingua: crítica dunha hipótese sobre as orixes da fragmentación diatópica do galego”, Rosario Álvarez; Antón Santamarina (eds.), *(Dis)cursos da escrita. Estudos de filoloxía galega ofrecidos en memoria de Fernando R. Tato Plaza*. A Coruña: Instituto da Lingua Galega / Fundación Pedro Barrié de la Maza, 123-140.
- (2011): “Sobre linguas e fronteiras no noroeste da Península”, Ramón de Andrés (Coord.), *Ciencia, lingua y fronteras*, Uviéu: Trabe, 427-442.
- FERNÁNDEZ REI, Elisa (2019): “La entonación de las variedades ibéricas occidentales”, Josefa Dorta (ed.), *Investigación geoprosódica. Amper: análisis y retos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 25-46.
- FERNÁNDEZ REI, Francisco (1982): “Bloques e áreas lingüísticas do galego moderno”, *Grial* 77, 257-296.
- (1985a): “Áreas lingüísticas do galego actual”, Aina Moll (ed.), *Actes. XVIIe Congrès Internacional de Lingüística i Filologia Romàniques (Palma de Mallorca, 1980)*, Vol. 2, 485-498.
- (1985b): “Variedades dialectales del gallego”, *Revista de Filología Románica*, vol. III, 85-99.
- (1990): *Dialectología da lingua galega*. Vigo: Xerais.
- FRÍAS CONDE, Xavier (1997): “Sobre os bloques dialectais do galego: unha nova proposta”, *Revista de Filología Románica* 1(14), 241-256.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1909): *Elementos de gramática histórica gallega (fonética-morfología)*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.
- (1959): *Manual de dialectología española*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- GARGALLO GIL, José Enrique (1995): “De fronteras lingüísticas peninsulares: paralelismos, afinidades, peculiaridades”, *Lletres asturianas* 57, 23-40.
- GOEBL, Hans (2013): “La dialectometrización del ALPI: Rápida presentación de los resultados”, *Actas del XXVII Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*. Vol VI. 143-154. Berlin: de Gruyter.
- GONZÁLEZ SEOANE, Ernesto (1991): “Ideas sobre a fragmentación dialectal do galego no século XIX”, Mercedes Brea; Francisco Fernández Rei (coords.) *Homenaxe ó profesor Constantino García. Tomo II*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 55-67.

- GUY, Gregory R. (2013): "The cognitive coherence of sociolects: How do speakers handle multiple sociolinguistic variables?", *Journal of pragmatics* 52, 63-71.
- HARRIS, M. (1988): *Culture, people, nature. An introduction to general anthropology*. New York: Harper & Row. Cito pola tradución española *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza, 2000.
- (1989): *Theories of culture in postmodern times*. Walnut Creek: Altamira Press. Cito pola tradución española *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, Barcelona: Crítica, 2000.
- HERMIDA, Carme (1992): *Os precursores da normalización. Defensa e reivindicación da lingua galega no Rexurdimento (1840-1891)*. Vigo: Xerais.
- HOCKETT, Charles F. (1958): *A course in modern linguistics*. New York: MacMillan.
- HUDSON, R. A. (1996): *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LLERA RAMO, Francisco José; SAN MARTÍN ANTUÑA, Pablo (2003): *II estudio sociolingüístico de Asturias*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1906): "El dialecto leonés", *Revista de archivos y bibliotecas*. Año X, 2-3.
- PENNY, Ralph (2000): *Variation and change in Spanish*. Cambridge: Cambridge University Press. Cito pola tradución española *Variación y cambio en español*, Madrid: Gredos, 2004.
- (2007): "Continuum dialectal y fronteras estatales. El caso del leonés medieval", *Argutorio* 18, 32-37.
- RODRÍGUEZ ALONSO, Manuel (1992): "La dialectología gallega", *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca* 2, 63-72.
- SÁNCHEZ REI, Xosé Manuel (2011): *Lingua galega e variación dialectal*. Ames: Laiovento.
- SANTAMARINA, Antón (1982): "Dialectoloxía galega: historia e resultados", Dieter Kremer; Ramón Lorenzo (eds.), *Coloquio de Tréveris*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 153187.
- (1994): "Proposta de programa de normalización lingüística para os concellos de Asturias de fala galega", Francisco Fernández Rei (ed.), *Lingua e cultura galega de Asturias*. Vigo: Xerais, 241-264.
- SEARLE, John R. (1995): *The construction of social reality*. New York: The Free Press. Cito pola tradución española *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós, 1997.
- SECO OROSA, Ana (2001): "Determinación da fronteira lingüística entre o galego e o leonés nas provincias de León e Zamora", *Revista de filoloxía románica* 18, 73-102.
- TABOADA, Manuel (1979): *El habla del valle de Verín*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- VARVARO, Alberto (2013): "Latin and the making of the Romance languages", Martin Maiden; John Charles Smith; Adam Ledgeway (eds.), *The Cambridge history of the Romance languages. Volume 2. Contextes*. Cambridge: Cambridge University Press.

- VENY, Joan (1982): *Els parlars catalans. Síntesi de dialectologia*. Mallorca: Moll.
- VIDAL FIGUEIROA, Tiago (1997): “Estructuras fonéticas de tres dialectos de Vigo”, *Verba* 24, 313332.
- VILLARES, Ramón (2017): “Trazos históricos dunha «nación-cultura»”, *Identidade e afectos patrios*. Vigo: Galaxia, 25-92.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1953): “De geografía dialectal: -ao, -an en gallego”, *Nueva revista de filología hispánica* VII, 1/2, 73-80. Cito pola edición *Estudios de dialectología hispánica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 27-34.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Francisco Dubert-García é profesor do Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago de Compostela, membro do Consello Científico do Instituto da Lingua Galega (do que foi secretario en dúas ocasións) e actual codirector da revista *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Dedicase sobre todo ó estudo da morfoloxía flexiva e da fonoloxía do galego. Ten publicado traballos sobre dialectoloxía, dialectometría, gramática (diacrónica e sincrónica) e contacto lingüístico. Foi coordinador do grupo de investigación Filoloxía e Lingüística Galega (FILGA) da USC e da rede de investigación interuniversitaria e interdisciplinaria Tecnoloxía e Análise de Datos Lingüísticos (TECANDALI). Forma parte do equipo de investigación do Atlas Lingüístico Galego. Véxase <http://webspersoais.usc.es/francisco.dubert>.

Fecha de recepción: 18/11/2020

Fecha de aceptación: 09/03/2020



## DATACIÓN DEL *LYBRO DE MAGYKA* (*MS. 5-2-32*, BIBLIOTECA COLOMBINA, SEVILLA) (Datation of the *Lybro of magyka* (*Ms. 5-2-32*, Colombina Library, Sevilla))

Aléxia Duchowny\*

Universidade Federal de Minas Gerais

Luiza Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es identificar la fecha aproximada del traslado al español de la tercera parte de una obra sobre astrología. Esta traducción es un manuscrito titulado *Lybro de magyka*, comprado por Hernando Colón en 1527, que se encuentra hoy en la Biblioteca Colombina, Sevilla, bajo la inscripción *Ms. 5-2-32*. Nuestra hipótesis inicial es que el *Lybro de magyka* fue escrito en el siglo XV y es una copia de una traducción catalana. Por lo tanto, la base teórica está constituida por trabajos de historia interna y externa de la lengua española que señalan las siguientes características representativas del español medieval, que nos permitieron elaborar criterios para el análisis: (1) la formación de adverbios con el sufijo *-mente*; (2) los masculinos terminados en *-a* que adoptan concordancia femenina y (3) el cambio de la copulativa *et* para *y*. Los resultados permiten observar que el manuscrito data muy probablemente del siglo XV, lo que corrobora las hipótesis de autoría propuestas por los trabajos acerca del *Lybro de magyka* hasta el momento. Así, el presente estudio contribuye para la reconstrucción de la historia del códice y para los estudios acerca de la lengua española.

**Palabras clave:** Manuscritos españoles; Siglo XV; Historia de la lengua española; *Lybro de magyka*; *Ms. 5-2-32* de la Biblioteca Colombina; guía astrológica.

**Abstract:** The objective of this work is to identify the approximate date of the production of the text of the manuscript *Lybro de magyka*, the third part of a work on astrology, in Spanish, purchased by Hernando Colón in 1527, which is preserved today in the Biblioteca Colombina, Seville, Spain, under the registration *Ms. 5-2-32*. Our hypothesis is that the text was written in the fifteenth century, and is a copy of a Catalan translation.

---

\* Dirección para correspondencia: Aléxia Duchowny, Faculdade de Letras, UFMG. Campus da Pampulha, Av. Antônio Carlos 6627. 31270-901. Belo Horizonte- MG. Brasil. ([alexiateles@letras.ufmg.br](mailto:alexiateles@letras.ufmg.br)).

Therefore, the theoretical basis is constituted by works of internal and external history of the Spanish language that bring representative characteristics of the medieval Spanish. The characteristics below allow to elaborate criteria for the analysis that would verify or not the initial hypothesis: 1) the formation of adverbs with the suffix *-mientras*; 2) the masculine ones made in *-a* that adopt feminine concordance; 3) the change of the copulative *et* to *y*; The results show that the language of the manuscript probably dates from the fifteenth century, which is in accordance with the hypothesis of authorship proposed by the works on the *Lybro de Magyka* so far. Thus, the present study contributes to the reconstruction of the history of the codex and to the studies about the Spanish language.

**Keywords:** History of the Spanish language, *Lybro de magyka*, Ms. 5-2-32 of the Colombina Library, astrological guide.

## 1. Introducción<sup>1</sup>

El *Lybro de magyka* (Ms. 5-2-32) es el traslado al español de la tercera parte de una guía astrológica que se encuentra hoy en la Biblioteca Colombina, en Sevilla<sup>2</sup>. Su original fue copiado por el astrólogo y escribano de la corte del rey de Aragón, Juan Gil de Castiello o de Burgos, en la mitad del siglo XIV, en catalán, sobre el cual hay pocas informaciones fiables (González Llubera 1952; Sá 1960).

Como veremos adelante, la historia del códice aún presenta cuestiones en abierto, de manera que con la datación del manuscrito, esperamos aportar informaciones a lo que ya se sabe acerca del *Lybro de magyka*. La identificación de la fecha del traslado del texto puede corroborar - o no - la siguiente hipótesis: el *Lybro de magyka* fue escrito en el siglo XV y es una traducción de la copia catalana. Esta hipótesis nació de la comprobación (Duchowny y Pereira 2020 a; b) de las informaciones presentes en el catálogo de la Biblioteca Colombina: “Texto en español; [...] gótica cursiva cortesana con “g” humanística (h. 78 r.-216 r.)”, ya que la escritura humanística es una tendencia que surgió en el siglo XV (Bischoff 1990).

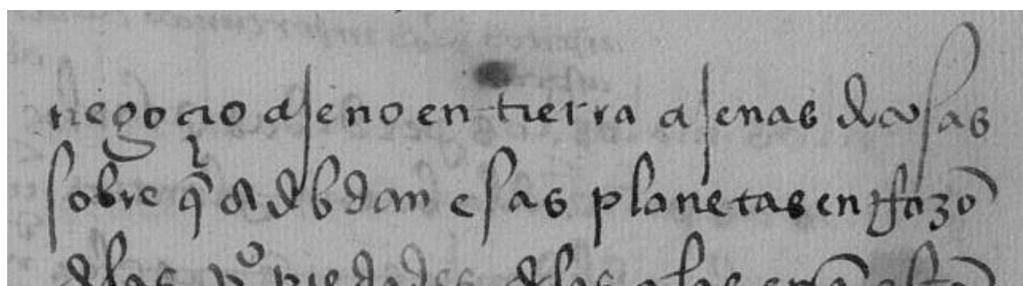


Figura 1. Gótica cursiva cortesana y la *g* humanística en el *Lybro de magyka* (Ms. 5-2-32, Biblioteca Colombina, Sevilla). Fuente: Elaborado por las autoras (2019)

<sup>1</sup> Este artículo es un producto del proyecto APQ-00405-17, financiado por la FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais).

<sup>2</sup> Parece no haber copias posteriores, pero hay una traducción al portugués aljamiado del siglo XV, analizada por Duchowny (2010).

De ese modo, una datación del *Lybro de magyka* que lleve en cuenta no solo la escritura del manuscrito sino también estos rasgos lingüísticos, así como su edición y descripción<sup>3</sup>, es fundamental para su introducción en el *corpus* disponible para los estudios acerca de los manuscritos españoles, contribuyendo para la comprensión del pensamiento de la época. Para eso, empezamos por un breve recorrido sobre lo ya conocido acerca del *Lybro de magyka* y por una introducción a su contenido, para luego describir los procedimientos metodológicos aquí adoptados y entonces dar inicio a nuestro análisis.<sup>4</sup>

## 2. El *Lybro de magyka*

El manuscrito está identificado en la Biblioteca Colombina, en Sevilla, bajo la inscripción *Ms. 5-2-32*. El documento fue encuadernado junto con otros dos textos: el *Tratado de la esphera* y el *Almanach perpetuum*. Según el catálogo de la Biblioteca, el texto está escrito en “humanística cursiva, gótica cursiva procesal, gótica cursiva y gótica cursiva cortesana con *g* humanística”<sup>5</sup>.

El *Lybro de magyka* es una guía astrológica, más precisamente “La parte terçera del libro de juan gil que fabla en los nascimentos de los hombres et en sus estados”. Sigue la transcripción del *incipit* (folio 83r) que destaca el asunto principal del texto:

La parte terçera del libro de juan gil que  
fabla en los nascimentos de los hombres et  
en sus estados et por quel hombre es mas :  
virtuoso animal et señoreador de todos :  
los otros animales de la tierra et ha negoçios  
en la mar conviene de fazer mas minçion de l hombre  
que de los otros animales et conviene saber su  
vida segund su natura et su estado en el mundo  
et ha quello que viene por virtud natural  
de las propiedades de las estrellas cavdas  
et de las cometas et de los hombres Ay algu  
nos de los que son señores con sieruos por lina  
je et ay algunos que caen et pierden el estado  
de su linaje su desventura et por yra de dios  
et por pecado de aquellos donde el viene  
que no quiere dios que aquel linaje tenga  
aquel estado de los señores del mundo et  
ay algunos hombres que son buenos por que  
dios haze milagro {por} en pujar los en los  
buenos estados del mundo en darles vida  
(Duchowny 2020, inédito)

3 El artículo “Descripción del *Lybro de magyka* (*Ms. 5-2-32, Biblioteca Colombina, Sevilla*)” está en análisis por un periódico y la *Edición paleográfica del Lybro de magyka* (*Ms. 5-2-32, Biblioteca Colombina, Sevilla*) está en fase de revisión.

4 Le agradecemos al Evaluador anónimo por las sugerencias de bibliografía y por las críticas pertinentes.

5 La descripción paleográfica más detallada del texto está siendo escrita, en forma de artículo (ver Duchowny y Pereira (2020b, inédito))

Acerca de su contenido, Carvalho (1926: 3) afirma que

a terceira parte única existente, versa, na verdade, como assunto dominante, o nascimento dos homens sob o ponto de vista astrológico, comprazendo-se o autor em fazer reflexões morais sobre a instabilidade da fortuna humana<sup>6</sup>.

Así, en función al posicionamiento de los astros a la hora de los nacimientos son hechas reflexiones y pronósticos generales acerca de la vida de los hombres, como la dicha que tendrán con la riqueza o con la pobreza, el tiempo de vida que tendrán, su relación con las otras personas y con Dios, por ejemplo.

La autoría del *Lybro de magyka*, por su vez, no es de sencilla identificación, tampoco es una cuestión resuelta; mucho de eso se debe a la confusa noción de autoría que se mantenía en la época. Apenas se sabe acerca de Juan Gil, mencionado en las primeras líneas del manuscrito; para Beaujouan (1971: 21), Juan Gil de Castiello o de Burgos “no fue un simple copista, sino un astrólogo profesional”. Según Silva (1924), él fue un importante escribano de la corte del rey de Aragón, a mediados del siglo XIV y fue indicado como un “gran astrólogo” en el *Livro da montaria* de D. Juan I, rey de Portugal en el siglo XV.

González Llubera (1952) y Sá (1960) defienden la hipótesis de que Juan Gil no es el autor del *Lybro de magyka* sino el copista. González Llubera (1952) se basa en dos cartas de Pedro III al proponerlo: según el autor, Maestro Alfonso sería el traductor del libro, probablemente a la lengua catalana, del cual Juan Gil de Castiello sería solamente el copista.

En una carta de 10 de julio de 1351, Juan Gil es mencionado por Pedro III como un fiel a su escribanía; el rey cuenta con él para pedirle una mayor diligencia al Maestro Alfonso en la traducción de un libro de astronomía. En otra carta de 9 de diciembre de 1352, el rey ordena que el tesorero recompense a Juan Gil en dinero por haber copiado dos libros, siendo uno de ellos sobre astronomía, pero no se especifica cuál es ese libro de astronomía (González Llubera 1952; Silva 1924). Sá (1960), en conformidad con González Llubera (1952), propone que

o Lybro de Magyka foi escrito por Mestre Alfonso, possivelmente em catalão, antes de 1352; foi copiado, nesta data, a pedido de Pedro III, por João Gil de Castiello ou de Burgos; **foi traduzido, no século XV, para o castelhano, só nos restando a terceira parte, em Sevilha**; foi traduzido para português no mesmo século, da cópia por João Gil, estando a obra completa na Bodleian Library, de Oxford (Sá 1960: 569)<sup>7</sup> (énfasis nuestro).

---

6 Traducción: la tercera y única parte existente, versa, en realidad, como asunto dominante, sobre el nacimiento de los hombres bajo el punto de vista astrológico, complaciéndose el autor en hacer reflexiones morales acerca de la inestabilidad de la fortuna humana.

7 Traducción: el *Lybro de Magyka* fue escrito por Maestro Alfonso, posiblemente en catalán, antes de 1352; fue copiado en esta fecha, a pedido de Pedro III, por Juan Gil de Castiello o de Burgos; fue traducido en el siglo XV al castellano y hoy queda solamente la tercera parte, en Sevilla; fue traducido al portugués en el mismo siglo de la copia hecha por Juan Gil, y la obra completa está en la Bodleian Library, en Oxford.

Para González Llubera (1952), el hecho de que la autoría del *Lybro de magyka* sea comúnmente asociada a Juan Gil se debe a la mención de su nombre en el colofón del códice por él copiado. Ya el original de la traducción hecha por Maestro Alfonso al catalán aún tiene que ser identificado.

Por fin, el manuscrito fue adquirido por Hernando Colón en 1527 y está identificado en el *Registrorum librorum don Ferdinandi Colon* como

N. 4162 O. 935 – Juan Gil en astronomia tercera parte en lengua castellana y de mano. In la parte tercera del libro de Juan Gil. D. al padre y a la madre. Esta en quarto encuadernado em pergamino con otras obras. Costo asi encuadernado en Sevilla por Junio año de 1527 Real y medio (Sá 1960: 569).

Con la confirmación de la datación del manuscrito buscamos aportar más informaciones acerca de la historia del códice que, como acabamos de presentar, aún deja muchas cuestiones no resueltas. Partiremos ahora a la descripción de la metodología adoptada para después desarrollar nuestro análisis.

### 3. Procedimientos metodológicos

Para identificar la datación del texto, comenzamos buscando por características representativas del español medieval en investigaciones sobre la historia interna y externa de la lengua española. Son ellas: Alonso (1964), Cano Aguilar (1988), Hanssen (1945), Lapesa (1981) y Menéndez Pidal (1989). Otras obras fueron consultadas posteriormente para también basar el análisis de los criterios<sup>8</sup>.

Hicimos una búsqueda por rasgos lingüísticos que son considerados típicos de un periodo específico o que son capaces de determinar un periodo de tiempo, entre los siglos XIII y XVI. La delimitación de estos siglos fue así definida considerando que el texto fue adquirido por Hernando Colón en 1527 y, por lo tanto, no podría ser posterior al siglo XVI. Ya la definición del siglo XIII como punto de partida de nuestra búsqueda fue establecida a partir de las hipótesis ya mencionadas en la sección anterior de este artículo, que proponen que Juan Gil, que habría vivido aproximadamente en la mitad del siglo XIV, sería el autor del texto. Esta hipótesis podría o no ser refutada, conforme el resultado del análisis de los criterios lingüísticos de la investigación.

Fueron cuarenta y cinco criterios formulados, pero solamente cinco de ellos serán desarrollados, tanto para mantener el rigor del trabajo como porque algunos de ellos no son distintivos para la cuestión o necesitan una investigación específica y más profundizada para que sean verificados, lo que no es nuestro objetivo ahora. Para ilustrar ese raciocinio, tomemos el criterio del pronombre personal *él*, acerca del cual Menéndez Pidal (1989: 152) afirma:

---

<sup>8</sup> Resaltamos que durante nuestra recolección de datos consultamos otras obras importantes además de las que fueron citadas en el artículo, como *Orígenes del español: estado lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI* y *El idioma español en sus primeros tiempos* de Menéndez Pidal, pero solamente incluimos en la metodología y en el análisis aquellas que tratan más ampliamente de los criterios trabajados.

*elle*, forma usada en el Poema del Cid y en los textos de la primera mitad del siglo XIII (Berceo, Alexandre, Fuero Juzgo); esta forma tenía una variante: *elli*, usada por Berceo y por el antiguo leonés, subsistiendo aún en asturiano. Desde el siglo XIII se impuso como general la apócope *él*.

En el *Lybro de magyka*, no se hallan ocurrencias de la forma *elle*, utilizada en el comienzo del siglo XIII; solamente se halla la forma *él*, implementada posteriormente:

- (1) et si al guna d<e> las es trellas fijas d<e>las grand<e>s lle gare surrayo aesa planeta el señor d<e>l signo aç<e>n dente d<e>la nas ç<e>n çiad<e>l nas çido A d<e>bda Al nas çido negoçios d<e> susp<r>opie dad<e>s etd<e>l signo açendente d<e> parte d<e>las p<r>opiedad<e>s d<e>la casa en q<ue> **el** esta entonç<e>s (201r-12)
- (2) muchas vezes mal quisto sera d<e> muchos el q<ue> en su nas ç<e>nçia oviere la lunaenmal aspecto d<e> fortuna et por males q<ue> **el** fara (184v-9)

Por eso, ese criterio sitúa el manuscrito en un periodo que va desde el inicio del siglo XIII hasta actualmente, y de esa manera elimina los siglos anteriores al siglo XIII, pero ninguno de los siglos candidatos a la fecha de producción del texto (del XIII al XVI). Esa fue, pues, la dinámica seguida para listar y determinar los criterios.

La búsqueda de los términos relacionados a los criterios, en todas sus variadas grafías, fue hecha con el software *AntConc* (Anthony 2019), una herramienta de análisis de *corpus* utilizada en el estudio de textos y de las concordancias entre sus términos.

A continuación, presentamos el cuadro con los criterios utilizados y sus identificaciones, para después dar comienzo al análisis de los criterios:

**Cuadro 1. Identificación de los criterios**

ID	Criterios
A	Formación de adverbios con el sufijo <i>-mente</i>
B	Masculinos terminados en <i>-a</i> que adoptan concordancia femenina
C	El cambio de la copulativa <i>et</i> para <i>y</i>

Fuente: Elaborado por las autoras (2019)

#### 4. Análisis de los datos

A continuación, están los criterios considerados relevantes para la introducción del documento en un intervalo temporal. El análisis de cada criterio se halla desarrollado en una sub sección específica, en el mismo orden descrito en el cuadro 1. Empezamos por la formación de los adverbios con *-mente*.

##### 4.1. Formación de adverbios con el sufijo *-mente*

Según Cano Aguilar (2005), la adición de *-mente* a los adjetivos fue la única forma de formación regular de adverbios que el castellano ha tenido. Conforme Menéndez Pidal (1989: 335):

el romance formó sus adverbios nuevos mediante la combinación del sustantivo *mēntem*, ant. *miēte*, *mientre*, mod. **mente**, y un adjetivo antepuesto, *buenamente*, *fieramente*, que de expresiones en que *mente* tiene su sentido propio pasó a toda clase de usos.

Acerca de su uso en siglo XIII, Cano Aguilar (2005: 170) asegura que

Surgido de un sintagma en ablativo: BONA MĒNTE (“con buen propósito”), etc. que sustituyó en latín tardío a las construcciones clásicas con MODO, todavía en el siglo XIII conserva en ocasiones su naturaleza originaria: “lo farien de *buenamient*”, “*cuerdamientre* et con gran seso” (Primera Crón. Gral.). Pero el valor más normal ya para estas formaciones es el de adverbios ‘modales’ o ‘cualitativos’, a partir de adjetivos: *fuertem(i)ent(r)e*, *brauam(i)ent(r)e*, etc. o participios: *onradadam(i)ent(r)e*, *atrevidam(i)ent(r)e*, etc.; [...] En el s. XIII la forma común era *miēte*, con epéntesis frecuente de -r-.

De acuerdo con Penny (2014: 158), en el español medieval se alternaba la terminación *-mente* con las formas *-mientre* y *-miēte*, que por su vez pueden haber sido modificadas por la influencia de (*do*)*mientre* (<DUM INTERIM). Ya el *Lybro de Magyka* no presenta ocurrencias de adverbios terminados en *-mi entre* o *-miēte*; solamente se hallan ocurrencias de formas con el sufijo *-mente*<sup>9</sup>, como se puede ver en los ejemplos abajo:

- (3) Todos aquellos que en sus nasçençias fuere saturno et mares en angulo co<n> en la casa o chava o en la dezena seran hombres omi çianos et matadores et enes mistados **maior mente** sisaturno {{no}} catare d<e>buen aspecto A mares co<n> aplaneta que este encasa o chava (126r-14)10
- (4) et d<e> aquella estrella fija q<ue> laluna encontrare quando ella pare çiere nueva enese mes lunar esto es po<r> quela luna quan do pares ç<e> nueva rre çibe muy rreççiamente las virtude d<e>las planetas q<ue>ella en cuen tre por<con> juntio<n> co<n> aspecto (171r-13)

El hecho de que el manuscrito no presente la forma más común de uso de adverbios en el siglo XIII y solamente la forma ya moderna nos lleva a fecharlo posteriormente a ese siglo.

9 Adverbios encontrados, seguidos del número de ocurrencias: çiertamente (1), *deshordenadamente* (1), *honradamente* (1), *justamente* (1), *maiormente/mayormente/miormente* (72), *naturalmente* (1), *nuevamente* (3), *primeramente* (3), *prolongadamente* (1), *propiamente* (1), *rreççiamente* (4), *semejamente* (1), *semejablemente* (1), *señaladamente* (2), *solamente* (1). Total: 94 ocurrencias.

10 Los caracteres a seguir significan lo siguiente: < > fragmentos reconstruidos por el editor; {{ }} texto riscado y/o corregido por el propio copista. Las inserciones de manos diferentes de la principal y los textos sobrescritos por la mano principal no fueron analizados, pues no están suficientemente claros.

#### 4.2. Masculinos terminados en -a que adoptan concordancia femenina

Uno de los cambios morfológicos que ocurrieron en el pasaje del latín a los romances fue la reducción de los tres géneros gramaticales a los dos que tenemos hoy en las lenguas románicas. Hubo entonces una redistribución de los neutros que se mantuvieron en la lengua entre los dos géneros conservados. Según Penny (2014), los sustantivos que tenían una vocal velar en su sílaba final adquirieron género masculino y la minoría neutra que evolucionaba desde su forma plural en /a/ se incluyó entre los femeninos. Ya aquellos que no tenían ni /-o/ y tampoco /-a/ como vocal final, sino una /-e/ o consonante final, tuvieron su género atribuido arbitrariamente o por, en determinados casos, asociación con un sustantivo masculino o femenino cuyo significado fuera relacionado. Aún conforme el autor:

Los neutros latinos de la 2.<sup>a</sup> declinación (p. e. PRĀTUM, VĪNUM) diferían formalmente de los masculinos de la misma clase tan sólo en el nominativo singular (-UM vs. -US), el nominativo plural (-A vs. -Ī) y el acusativo plural (-A vs. ŌS). Tales diferencias se habrían reducido al perderse la /-s/ del nominativo singular en los masculinos; sin embargo, incluso antes de que eso ocurriese, esos neutros se habían hecho idénticos a los masculinos como ANNUS, DOMINUS, tras abandonar sus plurales en /-a/ y adoptar terminaciones masculinas. Estos neutros, por tanto, pasan al español como masculinos (Penny 2014: 144).

De esa manera, el neutro fue eliminado como género distinto y la desinencia /-a/ se asocia más estrechamente con el género femenino (Lloyd 1993: 258).

En el siglo XIII, según Cano Aguilar (2005: 116-117), se hallan nombres masculinos con la terminación -a adoptando concordancia femenina:

Los cambios de género en función de la desinencia son raros tratándose de sustantivos ‘animados’, ya que en éstos el género depende habitualmente de su significado. No obstante, encontramos en el XIII masculinos en -a que adoptan concordancia femenina: *evangelistas, patriarcas, profetas, aluazeas*, etc.; al ser, por lo general, nombres de origen “culto”, mantendrán su género etimológico, coincidente, a la vez, con el “real” (Berceo, Alfonso X, etc. suelen emplear como masculinos): ese tratamiento será el que reciban éste desde entonces todos los cultismos masculinos en -a (p. ej.: *pirata, rapsoda*), los en -ista, etc. Más normales son estos cambios de género en sustantivos ‘inanimados’: naturalmente, los masculinos cultos en -a muestran fuerte tendencia al femenino (así, *cometa, planeta*, etc.), refrenada por la conciencia etimológica.

Los ejemplos mencionados por Cano Aguilar (2005), *cometa* < lat. comēta, y < gr. κομήτης komētēs, der. de κόμη kómē ‘cabellera’ y *planeta* < lat. planēta < gr. πλανήτης planētēs; propiamente ‘errante’ (DLE - *Diccionario de la lengua española*), pertenecen al mismo campo semántico que un manuscrito de astrología, y por eso, sobre todo *pla-*

*neta*, ocurre con frecuencia en el *Lybro de magyka*. De acuerdo con Penny (2014: 290), entre los préstamos técnico y científico del griego, la adopción de *planeta* se dio hacia el siglo XIII y la de *cometa* hacia el siglo XVII, aproximadamente.

Con relación a los griegos específicamente, de acuerdo con Alvar y Pottier (1983: 48), los helenismos terminados en *-ma* constituyen un grupo muy importante que

cuando son cultos, mantienen el género masculino, que en español continúa, formalmente, al neutro: *el panorama, el esquema, el teorema*; sin embargo, las voces de este tipo que han pasado a la lengua popular son femeninas: *la crisma, la calma, la flema*. La alternancia de género que se documenta en ocasiones no hace sino confirmar lo que decíamos: el término culto (procedente de un conocimiento libresco o escolar) es masculino (el reuma, el eczema, el fantasma), mientras que el pueblo lo convierte en femenino (la reuma, la cema, la pantasma).

Esta alternancia de género en los nombres de origen culto procedentes del griego es, por lo tanto, común en el español medieval y el *Lybro de magyka* la demuestra: el sustantivo *planeta* presenta 623 ocurrencias, 578 de ellas adoptan concordancia femenina y solamente una masculina y una con los dos géneros. Las demás 44 ocurrencias no presentan modificadores que acusen el género empleado. *Cometa*, por su vez, tiene un número mucho menor de ocurrencias, 05 femeninas y 01 sin posibilidad de averiguar su género. Ejemplos:

– Ocurrencias femeninas

- (5) et la **planeta** ques señora d<e>la havertura d<e>laluna hante pasada d<e>la nasçençia abra gran poder sobre el nasçido (87v-4)
- (6) et ha quello quele viene por virtud natural delas propiedades delas estrellas cavdas et delas **cometas** et delos hombres Ay algu nos dellos que son señores co<n>sieruos porlina je et ay algunos que caen et pierden el estado de sulinaje (83r-11)

– Ocurrencias masculinas

- (7) A d<e>lantelos en deres çamientos d<e>las vnas planetas fas talas otras o fastalas estrellas fijas dichas son en tres mañeras la vna manera es por las Açençiones d<e>la vrizon d<e>la villa en q<ue> hombre Acaesçe enel año en q<ue> surrebulaçion fuere mala mortal la otra mañera se gunda es por lasaçençions y guals la terçera es por los grados delzudiaco mas los en deres çamientos d<e>los **planetas** fastalos angulos (96v-3)

– Ocurrencias sin posibilidad de verificación del género

- (8) sienla nas çiençia fueren **planetas** encasa d<e>zena elnas çï dosera luengo et si fueren **planetas** (et)la casa qu arta co<n> enla 7a el nas çido será chico (179 v-12 y 13)

- (9) sepa q<ue>se levantara vn honbre q<ue>seraseñor de todo el mundo et sien la nasçençia d<e> algu no pares çiere **cometa**en vna d<e>las mañas d<ic>has que-seaenelaçendente co<n>en medio çielo elos luminares el vno d<e>llos catara ala come ta d<e> buen aspecto ad<e> bda gran depo derío al nas çido (214v-3)

La tabla a continuación demuestra el porcentaje de las ocurrencias de *planeta* y *cometa*, en los diferentes casos presentados:

**Tabla 1. Género de *planeta* y *cometa* en el *Lybro de magyka***

Término	Femenino	%	Masculino	%	Sin posibilidad de verificación	%	Total
<i>cometa</i>	05	<b>83</b>	0	0	01	<b>17</b>	<b>06</b>
<i>planeta</i>	578	<b>92</b>	01	<b>1</b>	44	<b>7</b>	<b>623</b>

Fuente: Elaborado por las autoras (2019)

Corominas y Pascual (1981: 572) también menciona el cambio de género de *planeta*. Según los autores, el vocablo también fue utilizado con el significado de ‘destino’, uso ya anticuado en castellano, y en ambas acepciones fue empleado como femenino. En el *Quijote* (1605) el vocablo es ya empleado como masculino.

Una búsqueda por estos dos términos en el CNDHE - *Corpus del Nuevo diccionario histórico* demuestra que las palabras *planeta* y *cometa* adoptan concordancia femenina hasta el XV. A partir del siglo XVI aún encontramos ocurrencias femeninas, pero ya es mayor el número de ocurrencias masculinas, diferentemente de lo que ocurre en el *Lybro de magyka*.

Así, la predominancia de ocurrencias femeninas de *planeta* (92%) y *cometa* (83%) en el *Lybro de magyka* demuestra una tendencia encontrada hasta el siglo XV. Por lo tanto, el presente criterio fecha el texto del manuscrito antes del siglo XVI.

### 4.3. La copulativa y

Acerca de los cambios sufridos por la conjunción copulativa hoy hecha y, Menéndez Pidal (1989: 337) afirma:

La copulativa ãt era en castellano mirada generalmente como átona, y por lo tanto resultaba *e*; pero en leonés era tónica: *ye*, y lo mismo en castellano primitivo cuando se la consideraba acentuada por estar junto a un enclítico (“los cuendes *ye* los res”); el diptongo se podía reducir a *i*, especialmente cuando precedía a una *e* (“el uno y el otro”); luego cuando ãt era mirado como átono, también *e* ante vocal se hacía *ï* para evitar el hiato: “uno *e* otro” pasa a “uno y otro”; en suma, la *y* se generalizó, y hoy domina, salvo, por disimilación, cuando sigue palabra que empieza con *i*-.

Según Penny (1995: 198), ya que *et* es átono, es común que sea representado en el español medieval como *e*, aunque también se hallan *i*/*y* en textos antiguos.

En el *Lybro de magyka* se hallan ocurrencias de la copulativa bajo cuatro formas: la más recurrente es el signo & (1973 ocurrencias, 84%), seguida del empleo de la forma *et* (224 ocurrencias, 9%), conviviendo con el uso de *y* (136 ocurrencias, 6%) y de *e* (25 ocurrencias, 1%). El texto presenta la repetición excesiva de esa conjunción mencionada por Lapesa (1981: 243), común en los textos antiguos en prosa. Ejemplos:

- (10) Se los enderesçami<ent>os d<ic>hos si vna d<e>las ÿ fortunas dañare al guña fortuna en vna d<e>las casas **dichas et otra** ynfortuna daña re **alsol et c<on>otra** qual quier planeta d<e> con jun çion en vna d<e>las o tras casas dichas o por mal aspecto en qual quier casa sepas que ense año morira esehombre (98v-3 y 4)
- (11) et sien la o ra d<e>la nasç<e>nçia fuere señor d<e>l a ç<e>n dente vna d<e>las fortunas el nas çido sera bien aventurado en cosas d<e> natura d<e>l señor d<e>l a ç<e>n d<e>nte et d<e>la natura d<e>la en quel esta et sus negoçios ser an **buenos y nobles** (197r-10)
- (12) si vno d<e>los luminar<e>s fueren en su casa o e<n> salsaçio<n> o en an gulo o en grado d<e> estrella fija d<e>las **grand<e>s e q<ue>** no sea en <con> junçio<n> o de mal aspecto d<e> las ynfortuñas (214r-11)

Según Corominas y Pascual (1981: 7),

La forma *e* predomina ampliamente en el *Cid*, Berceo y en toda la Edad Media, cualquiera que sea la vocal siguiente. [...] la forma moderna tiende a predominar desde el siglo XV [...], y aunque algún autor temprano de princ. S. XVI se empeña en seguir empleando la forma antigua (como Fz. de Oviedo), en este siglo puede decirse que el uso moderno se impone en todas partes.

También para Alvar y Pottier (1983: 322), “este uso [de la *i*] se generalizó en el siglo XVI, por más que viniera de mucho siglos atrás”. La misma conclusión se encuentra en Cano Aguilar (2005: 250), según lo cual ese escenario ya estaría fijado a comienzos del siglo XVI: “se fija *y* para copulativa (*e* solo queda ante *i*- inicial)”.

En el *Lybro de magyka*, la forma *y* aparece tanto seguida de vocal como de consonante, como muestran los ejemplos (13) y (14) a continuación:

- (13) dixeron que quando llegava lap<er> fiçion d<e>las yn fortunas alossignos en que avian estado las fortunas enla nasçençia que entonç<e>s vienen p<er>didadas el nasçido & quando llegavan las p<er> fiçiones d<e>las fortunas **alos luminares y abuenas planetas** que entonç<e>s a caes çen ganancias al nasçido (120r-13)
- (14) sienla nas çençia d<e>l hombre fuere mercurio ensigno d<e> animal que agranboz oengimi ni o en virgo oen buen aspecto d<e>laluna o de mares el nasçido sera **demucha palavra y d<e> gran boz** (126v-13)

El hecho de que la forma copulativa *y* se emplee en solamente 1% de los casos en el *Lybro de magyka* en alternancia con con las otras formas demuestra una tendencia ya desaparecida en el siglo XVI, según los autores consultados, pues el documento no pre-

senta el uso fijado de esa conjunción. Por lo tanto, siguiendo este criterio, clasificamos el texto del manuscrito como anterior a ese período.

## 5. Discusión y síntesis de los resultados

A partir de nuestro análisis, dibujamos los resultados en cuatro diferentes líneas del tiempo que nos permiten visualizar cuáles periodos siguieron constantes como posibles fechas de producción del texto. En la Figura 1, las líneas A, B, y C representan los resultados de los criterios de mismo identificador, y la línea D la intersección que indica el período que no es excluido por ningún criterio analizado.

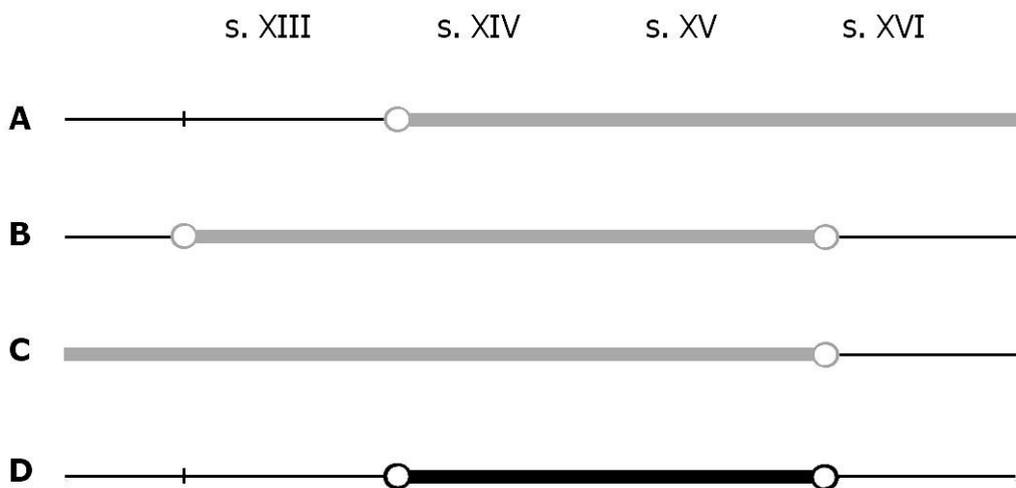


Figura 2 - Intersección de los criterios analizados. Fuente: Elaborado por las autoras (2019)

De esa manera, la figura demuestra que los siglos XIV y XV fueron los únicos períodos no rechazados por ningún criterio, por lo contrario, fueron indicados por todos ellos. Así, de acuerdo con la datación propuesta, el *Lybro de magyka* correspondería al siglo XIV o al XV, por presentar tendencias presentes hasta la primera mitad del último.

Duchowny y Pereira (2020b, inédito), al hacer la descripción paleográfica del *Lybro de magyka* concluye que el texto de hecho está en gótica cortesana cursiva con la *g* humanística, como informa la Biblioteca Colombina. Según Bischoff (1990: 149), la escritura humanística surgió en Italia en el siglo XV, como respuesta a la escritura procesal, considerada bastante ilegible y una representante de la era medieval, que pasó a ser repudiada por los humanistas. Los primeros manuscritos humanísticos españoles datan de los años 1467 y 1469, pero un códice de 1452 ya demuestra “una casi perfecta imitación” de ellos. Sin embargo, en Francia ya se hallan manuscritos humanísticos desde 1422-32. Eso indica que el manuscrito solamente puede haber sido escrito a partir de ese periodo.

Como vimos en la sección 1 de este artículo, la datación está de acuerdo con la hipótesis de autoría del *Lybro de magyka* defendida por González Llubera (1952) y Sá (1960), que proponen que Juan Gil ha copiado el libro en la segunda mitad del siglo XIV a mandos de D. Pedro III, que fue traducido al castellano en el siglo XV. El libro fue posteriormente comprado por Hernando Colón, en siglo XVI.

Por lo tanto, las investigaciones desarrolladas indican que el *Manuscrito 5-2-32* de la Biblioteca Colombina data del siglo XV y que es posible que sea la traducción castellana del libro que Juan Gil de Castiello o de Burgos copiara, mencionada por González Llubera (1952) y Sá (1960).

## 6. Consideraciones finales

Si entendemos la lengua española como “un complejo dialectal, independientemente de la variedad normativa que, en cada época, haya tenido mayor prestigio” (Morala Rodríguez 2002: 2), no podemos ignorar los desafíos impuestos por la transmisión textual de un manuscrito. Sin embargo, hemos logrado en esta investigación desarrollar los criterios empleados para identificar la datación del *Lybro de magyka*.

Pero ¿habría utilidad para los lingüistas de un documento como el *Lybro de magyka*, una copia hecha en español? Sabemos que, como alerta Díez de Revenga (2001: 31), “los textos toman “el color lingüístico” no sólo del copista, sino también de quien los escribe cuando utiliza una lengua distinta de la materna”. También Díez de Revenga y García Díaz (1986 y 1988-89) dejan claro que, debido a (i) la modernización de los textos siguiendo la norma usual de la época o eligiendo una, además de la confluencia y (ii) el olvido involuntario cuando no se advierten muestras de la omisión, no sería conveniente utilizar las copias de documentos para estudios lingüísticos. Sin embargo, como hay escasez de textos originales, acreditamos que, sí, debemos recorrer a las copias, teniendo siempre en mente las limitaciones relativas a la fidelidad con relación al original.

A pesar de los desafíos encontrados, fue posible afirmar que el manuscrito fue copiado en el siglo XV. Las conclusiones de este artículo son basadas en un análisis cuantitativo y también cualitativo y pueden ser aumentadas con nuevos análisis lingüísticos. La necesidad de una edición paleográfica de esta guía astrológica, ya en producción, se muestra aún más necesaria, pues solamente ella permitirá estudios más profundizados, permitiendo hacer la historia de los manuscritos españoles aún más completa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Martín (1964): *Evolución sintáctica del español*. Madrid: Aguilar.
- ALVAR, Manuel; POTTIER, Bernard (1983): *Morfología histórica del español*. Madrid: Gredos.
- ANTHONY, Laurence (2019): *AntConc* (Version 3.5.8) [Computer Software]. Tokyo, Japan: Waseda University. [<http://www.laurenceanthony.net/software>;19/03/2019].

- Catálogo Informatizado de la Biblioteca Colombina* (2018). <https://opac.icolombina.es/opac/abnetcl.exe/O7002/ID44bc4630/NT1>. Acceso en: 27 de febrero de 2019.
- BEAUJOUAN, Guy (1971): “L’astronomie dans la Péninsule Ibérique à la fin du Moyen Âge”. *Revista da Universidade de Coimbra*, 24, 13-22.
- BISCHOFF, Bernhard (1990): *Latin Paleography: Antiquity and the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CANO AGUILAR, Rafael (2005): *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco/ Libro.
- CARVALHO, Joaquim de (1926): *Excerpta bibliographica ex Bibliotheca Columbina*. Coimbra: s/e. [<http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/247-Excerpta-Bibliographica-Ex-Bibliotheca-Columbina; 2/12/2018>]
- COROMINAS, Joan; PASCUAL, José (1981): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos. v. 4 y 6.
- CNDHE: *Corpus del Nuevo diccionario histórico* (2013). Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española. [[HTTP://WEB.FRL.ES/CNDHE; 31/06/2018](http://web.frl.es/CNDHE; 31/06/2018)]
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Pilar; GARCÍA DÍAZ, Pilar (1986): “Problemas lingüísticos en los copistas medievales, I”. *Anales de Filología Hispánica*, 2, 9-25. [<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Hispadoc-ProblemasLinguisticosEnLosCopistasMedievalesI-1300704.pdf; 25/06/2019>]
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Pilar; GARCÍA DÍAZ, Pilar (1988-1989): “Problemas lingüísticos en los copistas medievales, II”. *Anales de Filología Hispánica*, 4, 59-73.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Pilar (2001): “La importancia de la documentación en el estudio de un estado de lengua en la Edad Media”. *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques medievales*, 24, 27-34. [[https://www.persee.fr/doc/cehm\\_0396-9045\\_2001\\_num\\_24\\_1\\_1166; 25/06/2019](https://www.persee.fr/doc/cehm_0396-9045_2001_num_24_1_1166; 25/06/2019)]
- DLE: Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*. [<https://dle.rae.es; 05/05/2019>]
- DUCHOWNY, Aléxia (2010). *De magia* (Ms. *Laud Or.* 282, Bodleian Library): descrição codicológica. *Caligrama: revista de estudos românicos*, 5, 9-109. [<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/35; 25/06/2019>]
- DUCHOWNY (2020, inédito). Edición del *Lybro de magyka* (Ms. 5-2-32, *Biblioteca Colombina, Sevilla*).
- DUCHOWNY Y PEREIRA (2020a, inédito). Descripción del *Lybro de magyka* (Ms. 5-2-32, *Biblioteca Colombina, Sevilla*).
- (2020b, inédito) Descripción paleográfica del *Lybro de magyka* (Ms. 5-2-32, *Biblioteca Colombina, Sevilla*).
- GONZÁLEZ LLUBERA, Ignacio (1952): “Two old astrological texts in Hebrew characters”. *Romance Philology*, 6, 267-272.
- HANSSSEN, Federico (1945): *Gramática Histórica de la Lengua Castellana*. Buenos Aires: El Ateneo.

- LAPESA, Rafael (1981): *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- LLOYD, Paul (1993): *Del latín al español*. Madrid: Gredos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1989): *Manual de gramática histórica española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MORALA RODRÍGUEZ, José (2002): De la complejidad interna del castellano en Castilla (y León). En SARALEGUI, C.; CASADO, M. (Eds.), *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al Prof. Fernando González Ollé*, Eunsa, Pamplona, 955-969. [<http://jrmorala.unileon.es/biblioteca/HGOlle.pdf>; 25/06/2019]
- PENNY, Ralph (1995): *A history of the Spanish language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PENNY, Ralph (2014): *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel.
- SÁ, Artur M. de (1960): “A próxima edição de três traduções portuguesas inéditas do século XV”. *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-brasileira*. Lisboa, 1 (1), 562-585.
- SILVA, Luciano P. (1924): “O astrólogo João Gil e o ‘Livro da montaria’”. *Lusitânia: revista de estudos portugueses*, 2, 41-50.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Aléxia Duchowny es doctora en Lingüística (2007), Mestre en Letras - Lingüística (2000) y Licenciada en Letras - Francés (1996) por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG). Actúa, principalmente, en las áreas de Lingüística histórica, Filología, Crítica textual y Paleografía.

Luiza Pereira es graduada en Letras Portugués-Español en la Universidad Federal de Minas Gerais - UFMG. Ha sido becada por el “Programa de Bolsas Institucionais de Iniciação Científica e Tecnológica - PROBIC” por medio de la “Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG”.

Fecha de recepción: 28/07/2019

Fecha de aceptación: 20/01/2020



LITTÉRATURE-MÉDECINE ET SCÉNOGRAPHIE  
DU TRAUMATISME PSYCHOLOGIQUE DANS  
*J'AI LE SIDA* DE BLASIUS NGOME  
(Literature-medicine and scenography of  
the psychological trauma in Blasius Ngome's *J'ai le Sida*)

Eyenga Onana Pierre Suzanne\*  
Université de Yaoundé I

**Abstract:** Literature-medicine (2015) is a fictional variant that addresses issues of disease in the literary space. In *I have AIDS*, Blasius Ngome presents a character weakened by a psychologically destabilising apprehension: he thinks he is the bearer of HIV/HIV. The author then leads the reader in the maze of a suspenseful story whose plot is punctuated by numerous narrative maneuvers. How does the narration of this malaise develop, which plunges the hero of Ngome into a haunting traumatism that subjugates him from the beginning to the end of the story? Socio-criticism and psycho-criticism guide our reflection. Both take into account the immanence of literary analysis. Moreover, the first theory fits skillfully into the second, while the second opens the way to a “bewitching network” and a display of the author’s “personal myth” that is negotiated through the constituent elements of diegesis. We conclude by examining the outline of the demiurge’s message in the face of this pandemic that continues to ravage in the cities of the world many decades after the discovery of its existence.

**Keywords:** literature-medicine; sociocriticism; psychocriticism; trauma; AIDS; scenography.

**Resumen:** Literatura-medicina (2015) es una variante ficticia que aborda temas de enfermedades en el espacio literario. En *J'ai le SIDA*, Blasius Ngome presenta un personaje debilitado por una aprehensión psicológicamente desestabilizadora: se cree el portador de VIH/VIH. El autor conduce entonces al lector por el laberinto de una

---

\* **Adresse pour la correspondance :** Eyenga Onana Pierre Suzanne, Département de Littérature et Civilisations Africaines, Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines. Université de Yaoundé I. S/C Père Rigobert Touye, Paroisse de l’Omnisports, BP 185/C-451, Yaoundé-Cameroun. [[eyonapiers@gmail.com](mailto:eyonapiers@gmail.com)]

historia de suspenso cuya trama está puntuada por numerosas maniobras narrativas. ¿Cómo se desarrolla la narración de este malestar, que sumerge al héroe de Ngome en un traumatismo inquietante que lo subyuga desde el principio hasta el final de la historia? La sociocrítica y la psicocrítica guían nuestra reflexión. Ambos tienen en cuenta la inmanencia del análisis literario. Además, la primera teoría encaja hábilmente en la segunda, mientras que la segunda abre el camino a una «red embrujadora» y a un despliegue del «mito personal» del autor que se negocia a través de los elementos constitutivos de la diégesis. Concluimos examinando el esquema del mensaje del demiurgo ante esta pandemia que sigue haciendo estragos en las ciudades del mundo muchas décadas después del descubrimiento de su existencia.

**Palabras clave:** literatura-medicina; sociocrítica; psicocrítica; trauma; SIDA; escenografía.

## 1. Introduction

Lorsqu'ils entreprennent de définir le roman, Roland Bourneuf et Réal Ouellet l'appréhendent comme « un récit, car le romancier se place entre le lecteur et la réalité qu'il veut lui montrer et l'interprète » (1972 : 24). Littérature et réalité sont embarquées dans une relation d'interdépendance en ceci que l'une ne saurait exister sans l'autre. De sorte que « le couple littérature et histoire apparaît comme indissociable, uni pour le meilleur et pour le pire » (Owona-Ndougoussa 1997 : 107). La littérature-médecine trouve donc son ancrage théorique dans une telle dynamique de postulation d'un monde nouveau. Au moyen de l'écriture, elle œuvre à établir le diagnostic du mal ambiant qui sévit afin de l'exorciser pour le bien de tous. Comment s'opère ce jeu de démystification sémantique du double malaise physiologique et psychologique dans lequel baigne le personnage de Sondia dans la trame de *J'ai le SIDA* de Blasius Ngome<sup>1</sup> ?

La sociocritique d'Henri Mitterand et la psychocritique de Charles Mauron aident à formuler une réponse à cette question. La sociocritique se veut une démarche critique éclectique qui considère le texte comme un jeu qui campe l'enjeu de toute une socialité. D'après Henri Mitterand, « tout roman propose à son lecteur, d'un même mouvement, le plaisir du récit de fiction, et, tantôt de manière explicite, tantôt de manière implicite, un discours sur le monde » (1980 : 5). En tant que telle, la sociocritique accorde un point d'honneur au principe d'immanence, lequel définit en partie le mode opératoire de la psychocritique. Pour Charles Mauron en effet, la psychocritique « travaille sur le texte et sur les mots des textes » (1963 : 10). Pour lui, le critique qui se l'approprie ne

---

<sup>1</sup> Auteur camerounais, il est communicateur des entreprises. Son 1<sup>er</sup> roman, *J'ai le SIDA*, explore l'univers du sexe vicieux qui expose ses personnages à la contamination par le VIH/SIDA et décime ceux des jeunes qui s'abandonnent à une sexualité irresponsable. Le traumatisme psychologique qu'engendre cette maladie chez le personnage principal Sondia, à la seule idée de se sentir contaminé, justifie le suspense qui cristallise la narration des faits romancés. L'intrigue se veut une interpellation pour le lecteur : le SIDA existe bel et bien. Il importe donc de s'en préserver ou tout au moins de prendre toutes les dispositions qui s'imposent afin d'éviter de le contracter.

doit guère s'éloigner du texte. De plus, tout comme la sociocritique, la psychocritique s'inscrit dans le champ de l'éclectisme ou interdisciplinarité. Ainsi, tandis que la socio-critique, pour Mitterand, « ne peut être autre chose qu'une sémiotique » (1980 : 17), en tant qu'elle interroge la vie des signes dans les textes grâce au concours des sciences humaines et sociales, la psychocritique promet d'« accroître l'intelligence et ne réussira que si son effort y rencontre celui des autres disciplines critiques » (Mauron, 1963 : 25). En clair, la psychocritique vise à étudier une œuvre ou un texte pour relever des faits et des relations issus de la personnalité inconsciente de l'écrivain ou du personnage. Elle a pour but de découvrir les motivations psychologiques inconscientes de l'individu, à travers ses écrits ou ses propos.

L'étude s'organise en trois parties inspirées des axes énoncés par les démarches de Mitterand et de Mauron. La première partie procède à l'identification des thèmes récurrents qui illustrent l'état de stress dans lequel baigne Sondia, le personnage central de B. Ngome. Cette étape participe de la reconstitution du « réseau obsédant » dont parle Mauron. Ainsi mis en évidence, ce réseau déblaie le terrain à la deuxième partie du travail portant sur le « mythe personnel » de Blasius Ngome. Il s'agit de scruter l'expressivité de ce mythe par le biais de mots, expressions et images qui reviennent de manière consciente ou inconsciente sous la plume de l'auteur (les métaphores obsédantes). Une troisième partie portant sur la signification éthique de l'œuvre de B. Ngome clôture notre argumentation.

## **2. Du réseau obsédant ou l'identification récurrente de la thématique du stress**

L'étude portant sur une catégorie textuelle, à savoir les personnages, la superposition, comme moyen de repérage du réseau élémentaire des structures latentes révélatrices de la personnalité de l'écrivain, s'opère sous la forme d'une comparaison. Sont mis en regard, l'inconscient qui découle de l'auto-dévoilement du personnage principal à travers ses « dire » et « faire », ainsi que le dévoilement du personnage par le narrateur omniscient. Il résulte de l'analyse que le stress domine la psychologie de Damascus Sondia, le personnage principal de Blasius Ngome, d'un bout à l'autre de son histoire. La thématique du stress justifie l'élan de mélancolie qui assombrit les jours de cet actant anthropomorphe. Pour le montrer, nous décryptons dans un premier temps le discours monologué de Sondia, ainsi que le regard rétrospectif qu'il jette sur son passé. Ces indices concordants devraient justifier un réseau obsédant dont le thème du stress s'exhibe comme l'élément central. « Le thème est, dans un texte, tout élément qui se répète à distance, se reconnaît semblable à lui-même, jusqu'à former une ligne explicitement significative » (Richard 1974 : 219). Cette définition dégage un implicite : le caractère récurrent du thème, lequel se cristallise dans la construction du réseau obsédant qui sous-tend toute analyse en psychocritique. Le thème du stress qui traverse le texte s'affirme comme la strate itérative dans la trame de Blasius Ngome. Plusieurs motifs, entendus comme « des voies possibles d'une lecture à diverses entrées » (Richard 1974 : 220), articulent l'abatement décrit. On peut évoquer, entre autres, le signifié du paratexte auctorial et le monologue de Sondia ; ses réminiscences divagatrices de type analeptique.

## **2.1. Paratexte et monologue: des stratégies de dévoilement du stress chez Sondia**

Goldenstein le soutient, « par sa couverture, tout livre, à sa façon, se trouve placé sous le signe de Janus, cette divinité romaine des commencements qui était représentée avec deux faces » (1990 : 56). Signalons que le temple de Janus comportait deux entrées fermées en temps de paix et ouvertes en temps de guerre. Cet indice suggère une hypothèse de lecture qui conduit à redéfinir l'enjeu que recèle la première de couverture : « la première de couverture ouverte, les hostilités vont pouvoir commencer entre le lecteur et le texte jusqu'à ce que - la lecture achevée - la quatrième de couverture y mette un terme, une fois le texte lu et la couverture refermée » (Goldenstein 1990 : 56). Henri Mitterrand renforce cette perspective de lecture qui s'amorce en affirmant qu'il « existe autour du texte, [...], d'autres lieux marqués qui sollicitent le lecteur, [...] mais en même temps l'orientent, l'enseignent, le catéchisent. Ce sont [...] la première page de couverture, [...], la dernière page de couverture, [...] Elles programment un comportement de lecture » (1980 : 15).

C'est dire que le titre de l'œuvre, autant que l'icône qui lui est assortie, participent du processus de sémantisation des hypothèses de sens que déploie le paratexte dans une fiction. À cet égard, il convient de reconnaître que « les signes codifiés de l'appareil paratextuel sont nombreux et chaque choix éditorial est mûrement pesé en fonction des effets recherchés sur le public : format [...] graphisme, sigle, rabats, etc. Ces sigles ne sont pas toujours très perceptibles » (Goldenstein 1990 : 57). *J'ai le SIDA* de B. Ngome n'échappe pas à ce constat. La première de couverture du roman porte la trace ou le stigmate du choc au regard des indices de sens qu'elle charrie. La couleur qui lui tient lieu d'arrière fond est à dominante noire. Dans la culture de l'auteur, cette couleur symbolise la tristesse et traduit un vif sentiment de désolation car, tout au long du récit, le personnage principal broie du noir. Le noir représente donc chez lui un indice d'amertume. Ce sentiment est exactement le trait définitoire qui gouverne l'attitude de Sondia tout au long de la narration des événements de sa vie. Notre argument se trouve renforcé lorsqu'on dissèque la couleur du dessin qui représente ce personnage : elle est toute blanche. Si d'emblée cette couleur traduit l'innocence et la pureté d'un personnage principal miraculeusement exempt(é) du mal du SIDA, force est d'affirmer toutefois que sa position confirme l'idée d'amertume qui traverse ses pensées. Sur la couverture du roman, le héros de Ngome est aperçu, assis en même le sol. Cette posture encadre un vif sentiment de désolation. Car un homme tout de blanc vêtu ne saurait s'asseoir à même le sol s'il n'est irrité par un sujet sensible qui affecte sa psychologie ou son calme habituel. Sondia donne en réalité l'image d'un sujet préoccupé et chagriné, parce que meurtri à cause d'un problème qui sème en lui trouble, panique et confusion. L'icône offre la fresque d'un prisonnier de l'histoire, tant elle est révélatrice d'un malaise plus profond qui ronge le héros de Ngome. Sondia semble noyé dans une méditation impromptue. Il baigne visiblement dans le creux de la vague. À vrai dire, ce personnage cache mal l'angoisse qui le hante et le dépersonnalise.

S'agissant du choix porté sur la couleur rouge pour indiquer le titre du récit, il ne découle pas non plus d'un fait du hasard. Le rouge s'illustre comme la couleur du

danger voire de la mort dans la culture du romancier. En effet, le rouge indique la fin d'un parcours. Ainsi, lorsqu'on aperçoit la marque de cette couleur sur le sol ou sur un objet quelconque, on y voit l'indice du danger. Cette couleur dégage alors une onde de choc négative se traduisant par l'ombre de la mort qui plane sur le personnage Sondia ou celle de la mort qui entraînera certains autres personnages du texte dans les dédales d'une éternité funeste.

Le sens de l'association de couleurs suspectes qu'offre à voir la première de couverture se cristallise finalement dans l'orientation que prend la narration. À l'instar du récit de B. Ngome qui commence *in media res*, celui d'Evelyne Mpoudi Ngolle (1990) dans *Sous la cendre le feu* présente pratiquement la même configuration diégétique. Dans cette œuvre de fiction, Mina, la malade, est en proie à une dépression. Sa maladie naît de l'étrange découverte des infidélités de son père qu'elle avait jusque-là défié alors qu'elle n'était qu'en classe de première. Le lourd secret causera sa maladie. À l'entame de l'histoire narrée, l'héroïne de Mpoudi Ngolle est présentée au lecteur répondant de la question de sa « folie » à sa fille curieuse. De même, dans le roman de Ngome, Damascus Sondia se définit comme un patient imaginaire. À l'amorce du roman, il se sent déjà malade. Il s'exprime sur les symptômes de sa maladie avant même d'avoir subi un quelconque test ni obtenu quelque résultat audit test. Sachant seul ce qu'il endure comme traumatisme, il vogue dans un monologue rageant qui met en perspective le trouble dont les ressorts hantent sa mémoire.

« Les personnages [...] entrent dans la narration par un acte de parole qui les pose, et impose leur présence » (Ezquerro 1983 : 145-146). Cette parole se définit comme le « dire » du personnage. Il renvoie à la fonction phatique du personnage. Celle-ci participe de « [la] faculté de produire du discours » (Ezquerro 1983 : 152). Dans le roman de Blasius Ngome, le sens du discours que produit Sondia se révèle au lecteur à travers le soliloque. Dans le théâtre classique, ce type de discours « est prononcé par un personnage seul en scène. [...] Dans la tragédie classique le monologue peut prendre la forme d'une méditation sur l'existence (Klein 1998 : 193).

Les récriminations langagières de Sondia s'érigent en tribunes de contestation et de remise en question récurrente de l'orientation que le destin semble lui imposer. Les monologues obéissent à un rythme saccadé dans la logique qui sous-tend le récit de sa maladie imaginaire. À l'ouverture de la diégèse, il récrimine parce qu'il estime vivre ou subir un ras le bol. Baignant dans un énorme stress, dont les complications se renforcent avec le passage du temps, il se parle de la sorte sur un ton injonctif : « trop c'est trop ! Une si forte concentration de maladies dans un seul corps, sur une seule personne. Les unes succèdent aux autres, elles chevauchent parfois » (Ngome 2005 : 6). Le discours de Sondia s'opère au moyen d'interrogations multiples qui dessinent finalement les asymptotes de son stress. Pour Bernard Dupriez, « l'interrogation convient à la communication même des sensations » (1984 : 371). Elle revêt alors l'appellation de « pseudo-interrogation ». Elle est fréquente dans le discours littéraire, quand il s'agit de communiquer des impressions (Dupriez 1984 : 371).

Ce type de question abonde dans le récit de Ngome et sous diverses formes. Tantôt, il correspond à une « assertion déguisée ou interrogation oratoire », tantôt il revêt

l'étiquette d'« interrogation figurée ». Il nous semble que l'une comme l'autre forme d'inquisition décrit les variantes de l'interrogation rhétorique. Si B. Dupriez l'appréhende comme une forme de défi lancé à l'allocutaire dès lors qu'elle sollicite son « pouvoir [de] nier ou même de répondre » (Dupriez 1984 : 371), Jean-Jacques Robrieux, qui la désigne encore « question de style ou interrogation rhétorique », pense qu'elle « n'appelle même pas de réponse, tant la réaction attendue du public est considérée, même de manière forcée, comme évidente » (2000 : 116). Ce type de questionnement singularise le discours monologué de Sondia, lequel se double parfois d'une verve d'itération comme pour illustrer l'intensité de la gêne psychologique qui l'habite : « qu'ai-je fait pour mériter tout ça [...] Qu'ai-je fait pour que toutes ces maladies s'abattent sur moi d'un seul coup, avec acharnement ? [...] Qu'ai-je fait pour que le sort ait décidé de mon devenir à ma place, [...] moi qui ne demande qu'à vivre ? (Ngome 2005 : 10).

Au milieu du récit, le monologue de Sondia puise sa source dans la narration de sa réaction après l'instigation de l'ophtalmologue, dans un style direct sec, l'invitant à faire le test du VIH. Parce que les examens précédents ne révèlent aucune trace de maladie, le médecin lui dit : « je vous conseille de faire un test de VIH/SIDA si vous n'en avez pas encore fait » (Ngome 2005 : 6). Si la densité du stress de ce malade imaginaire se voit de temps à autre à la nature de ses déclarations, elle est aussi parfois relayée par le narrateur omniscient qui le connaît dans le secret de sa vie textuelle. Le narrateur informe par exemple que dans sa poussée de stress, Sondia appelle même le ciel à sa rescousse. Il semble vouloir dire qu'« au rendez-vous de toute la création se trouve l'homme et l'homme debout en face de Dieu » (Nkulngui 2013:16). Voici ce qu'en dit le narrateur : « il se surprit en train de crier tout haut : NON ! ce n'est pas vrai, je ne peux pas être séropositif, je ne peux pas avoir le Sida. Non : cela ne peut pas, ne doit pas m'arriver, juste ciel ! » (Ngome 2005 : 14). Convaincu d'avoir déjà contracté la maladie, Sondia pressent un malheur plus grand. Celui-ci transparaît dans l'inquiétude qui suscite en lui une vague d'incertitudes ainsi formulée : « ces maladies qui tardent à guérir, cette fatigue persistante, [...] Est-ce l'effet de l'âge ? » (Ngome 2005 : 31).

Enfin, la dernière manifestation des monologues récriminatoires de Sondia intervient lorsqu'il se trouve dans l'attente des résultats de son test de VIH. Sa préoccupation est celle de savoir comment il s'éteindra, comment il gèrera ses biens matériels et comment les autres le regarderont à l'annonce de son éventuelle séropositivité. Le condensé du questionnement ci-après révèle un personnage en proie à une perturbation psychologique : « le SIDA tue. [...] Quand vais-je mourir ? [...] comment vais-je mourir ? [...] Mon rendement au travail réduira, [...] Vais-je le révéler à mon épouse [...] ou j'attendrais que mon corps expose lui-même le secret au grand jour ? [...] serai-je victime de la stigmatisation ? ou alors la société m'acceptera-t-elle ? » (Ngome 2005 : 169-170). Le narrateur omniscient révèle que la maladie de Sondia est réfractaire au traitement connu. Malade, ce dernier déplore le fait que « tous les médicaments réputés éradiquer en un temps record le paludisme le plus coriace sous les tropiques avaient été consommés par lui. “Coartem” : rien ; “Halfan” : zéro » (Ngome 2005 : 11). Telle est la principale cause de son affliction car, pense-t-il, s'il ne souffre pas du paludisme, c'est certainement le VIH qu'il a contracté.

D'autres indices textuels renforcent le sentiment de mélancolie qui renforce la tension chez Sondia et l'entraîne dans un élan de confusion des plus sordides. C'est le cas de ses réminiscences divagatrices de type analeptique.

## 2.2. Les réminiscences divagatrices de type analeptique

Au plan de sa structure narrative, le récit de la maladie de Sondia n'est pas linéaire. Il est ponctué de réminiscences qui lui permettent de fuir la réalité des faits afin de se réfugier dans le temps. C'est que, à voir les enchaînements que connaît sa maladie, Sondia s'estime porteur du VIH/SIDA dans sa phase la plus irréversible. Ses motivations se fondent sur les relents d'un malaise rebutant dont les déclinaisons sont la toux, les démangeaisons de la gorge, une fissure anale. Puis, « les ulcères d'estomac, les maux de tête, de ventre, le bourdonnement des oreilles, de petits boutons sur son sexe. Tout ceci à un rythme fou, saccadé, complexe, contradictoire, inadmissible » (Ngome 2005: 12). Pour fuir le scénario macabre qui semble se profiler, il se plonge « dans ses pensées plus noires » (Ngome 2005: 13). L'analepse s'offre à lui comme un guide, une espèce de boussole qui l'oriente dans les arcanes de l'incertain.

Gérard Genette dit de l'analepse qu'elle est une manœuvre temporelle anachronique. Elle est « l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (1972 : 82). Au moment où Sondia se perd dans une rêverie multiforme, l'histoire que relate le narrateur est celle relative à sa maladie suspectée. La diégèse revêt la forme d'un enchâssement où le récit premier est parsemé de micro-histoires visant à renforcer le souci de divagation qui l'anime. Le narrateur suspend ainsi l'histoire première aux fins de permettre à ce personnage de ressasser un passé mitigé oscillant entre responsabilités et impostures pour un homme marié. Dans un premier temps, il se révèle un élève sérieux. Il se souvient qu'« à l'école primaire, pendant de ses camarades s'amusaient avec les filles, [il] se consacrait à ses études [...] cependant, un jour en rentrant à la maison après les cours, [...] il fut interpellé par une jeune fille de son âge » (Ngome 2005 : 37). Avant d'achever cette phase narrative de son adolescence, Sondia se rappelle également que la vie ne lui a pas toujours fait de cadeaux. Le narrateur confie qu'« un beau jour, n'ayant rien mangé la veille et ne sachant pas ce qu'il allait consommer le jour suivant, il [...] rédigea [...] une lettre pathétique adressée à sa mère » (Ngome 2005 : 45). Devenu grand, Sondia prend femme. Et dans la foulée d'une divagation programmée visant à résorber son angoisse, il narre l'histoire de son mariage. Il ressasse les débuts de sa vie aventureuse, lui qui « s'était juré de ne jamais avoir plus d'une amante à la fois » (Ngome 2005 : 57). Dans la veine d'un récit itératif, parce que frappé du sceau de la répétition, le narrateur relate que « Sondia, qui avait juré de n'avoir qu'une seule amie à la fois, s'était un jour retrouvé avec quatre entre les bras. Sidonie, Mélanie, Virginie et Stéphanie » (Ngome 2005 : 59).

Sondia épousera finalement Sylvie mais ne cessera pas pour autant ses égarements sentimentaux, grâce à la force d'information de l'analepse. Le souvenir de ses collègues décédés, de même que la récurrence des scènes de mort de ses autres proches, se font horribles dans son esprit confondu. Recourant toujours à l'analepse, Sondia déplace le

cours de son récit, des affres de sa maladie bizarre vers un autre centre d'intérêt, à savoir l'historicité ou sa plongée dans l'adultère. Si les analepses permettent au lecteur de revisiter à tour de mains la vie mitigée de Sondia, elles révèlent au fond ses égarements et sa séduction pour l'infidélité. Son besoin en « sensations fortes » (Ngome 2005 : 78), le pousse à commettre l'adultère « avec Aïcha, mais avec d'autres : métisses, des quarts de métisses, des filles à la peau chocolatée, café au lait, bois d'ébène. Celle-ci a lieu cinq mois après la deuxième grossesse de son épouse dont il affirme qu'elle « n'était pas apte à faire certains mouvements pendant l'acte sexuel » (Ngome 2005 : 77).

Il apparaît donc, lorsque l'on superpose les items paratextuel et textuel relatifs au décryptage du thème du stress, qu'un réseau inconscient de formes obsédantes se dégage du roman de Blasius Ngome. Cette association complexe dessine une figure, que Charles Mauron appelle « métaphore obsédante ». Partant de ce que la présence desdites « métaphores obsédantes » constitue le « mythe personnel » de l'écrivain, il importe à présent de voir comment celui-ci se décline dans le roman de Ngome.

### **3. La scénographie d'un traumatisme ou l'art de construire un mythe personnel**

Le mythe personnel est « l'expression de la personnalité inconsciente [de l'écrivain] et de son évolution » (Mauron, 1964 : 141) dans son texte. Cette personnalité transparaît à l'aune des faits et gestes de la vie du personnage de Sondia. Pour parvenir à définir ce mythe personnel chez Blasius Ngome, nous questionnons la répétition et la modification des réseaux et des groupements d'un mot. Le mythe personnel en question se déploie ainsi comme l'histoire que dégage la structure de son inconscient puisqu'elle se révèle chez B. Ngome comme son « phantasme le plus fréquent » (Mauron 1964 : 211-212). S'agissant du sens affecté au concept de « structure de l'inconscient », il découle de la manifestation de l'art tel qu'il s'inscrit dans le texte littéraire. H. Mitterand affirme à ce propos que « le style est à lui tout seul une manière de voir les choses » (1980 : 8). D'ailleurs, ce poéticien soutient que « la production du sens, c'est tout à la fois le sens produit et le mode de production du sens. C'est aussi les formes productives du sens » (1980 : 201). Dans cette deuxième partie du travail, il s'agit de voir comment ces « formes productives de sens » sont à l'œuvre dans l'histoire de Sondia telle que racontée de manière imagée, afin de dévoiler le mythe personnel de Ngome. L'idée dominante à ce niveau est celle que repérer le mythe personnel, c'est aussi repérer quelles histoires jouent les figures et ce qu'elles signifient. Le mythe personnel s'offre à lire à travers les mots, les expressions, les images qui reviennent de manière consciente ou inconsciente sous la plume de Blasius Ngome, c'est-à-dire ses métaphores obsédantes.

#### **3.1. Hypotypose et diction du stress**

L'hypotypose donne l'image « d'une description ou d'un récit qui permet au lecteur de se représenter un objet, un être, un paysage ou une scène, comme s'ils étaient sous ses yeux, c'est-à-dire offrant les couleurs saisissantes de la réalité » (Robrieux 2000 : 104).

Cette figure ne se focalise que sur les événements passés, à l'instar de ceux que vit Sondia chez l'ophtalmologue à la suite de l'examen de ses yeux. Après une « scène » entre patient et médecin, laquelle, chez Genette, permet d'établir sous la forme d'un dialogue non médiatisé l'égalité entre temps de la narration et temps de l'histoire, il en ressort que Sondia doit passer un test de VIH. C'est la panique chez le héros de Blasius. Ce sentiment traduit l'état de stress qui commence à le ronger surtout lorsqu'il scrute le contenu de l'affiche qui communique ces informations à l'hôpital : « gars ne gâche pas ton année avec le sida, pas de pote sans capote, tirer à balle réelle conduit droit au suicide » (Ngome 2005 : 22). Le recours à l'hypotypose par le narrateur révèle le visage d'un Sondia qui a l'impression de cheminer vers son suicide. Son état de stress le hante. L'hypotypose offre au lecteur de revivre la scène comme si celle-ci se déroulait sous ses yeux : « le cœur de Sondia se mit à battre la chamade. Sa poitrine se souleva à un rythme saccadé, la vitesse de circulation du sang doubla » (Ngome 2005 : 22). L'invitation du médecin l'instruisant de faire le test ne le rassure pas davantage. Elle renforce l'état de déstabilisation psychologique doublé de mélancolie dans lequel il baigne. Dans un style hyperbolique, le narrateur omniscient précise encore : « il lui sembla que le ciel lui tombait sur la tête, tandis que la terre parut se dérober sous ses pieds. Une vague de chaleur et d'humidité parcourut en même temps son corps, son cœur, sa tête » (Ngome 2005 : 29). D'autres occurrences liées au comportement permettent d'établir que le stress plonge Sondia dans le flou psychologique avant même d'avoir subi le test prescrit par le médecin. La confusion et le changement d'option de vie font désormais partie de son lot : « sorti du cabinet médical, [...] au lieu d'ouvrir la portière côté chauffeur, il alla à l'opposé. Après beaucoup de tergiversations et dans la confusion totale, il finit tout de même par s'asseoir » (Ngome 2005 : 30). Les pensées du personnage se dispersent du moment où il sombre dans la confusion. Autant dire que le stress crispe son raisonnement. Tout lui devient suspect : « il pensa à deux choses : la première était que si le médecin lui avait prescrit un test de sérologie, c'est qu'il avait vu le VIH/SIDA dans ses yeux » (Ngome 2005 : 30). En dépit de son état d'indécision prononcé, Sondia garde sa lucidité de peur de commettre l'irréparable ou de poser un geste préjudiciable à la vie des autres. Ainsi, « pour se rendre [...] au laboratoire, Sondia emprunta un taxi, en attendant de surmonter sa confusion et de revenir véritablement sur terre » (Ngome 2005 : 31). La manifestation du trouble dans la langue (l'esthétique) de Ngome revêt également la forme d'un art : le suspense.

### **3.2. L'art du suspense dans la narration du stress**

Le suspense relève des ressorts qui confèrent une identité à l'histoire de Ngome. Car, sans son inscription comme manœuvre narrative, le récit n'aurait certainement pas le même sens que celui que veut en filigrane lui attribuer le romancier. La narration du suspense résulte donc également du « dévoilement d'autrui par le dire ». Pour Philippe Hamon, cette expression épouse l'idée que « la parole est [...] non seulement véhicule du documentaire sur le monde de la fiction, mais document sur le personnage » (1983 : 91-92). Le dévoilement du personnage de Sondia s'opère par les soins du narrateur-

dieu. Celui-ci le connaît de fond en comble et en maîtrise ses faits et gestes. Le suspense s'illustre dans le récit par le questionnement d'un Sondia qui récrimine au sujet des choix adoptés par son médecin. Il est dérangé par cette instigation suspecte qui cache-rerait un sous-entendu. Pour lui, le médecin cache un secret médical dont il ne voudrait pas *a priori* lui révéler les contours. C'est ce dérangement psychologique qui génère en lui une vague d'interrogations internes que le narrateur communique au lecteur. Sondia émet des doutes sur les compétences de son médecin car, estime-t-il, l'ophtalmologue se trompe de diagnostic en se mêlant d'un domaine qui lui est professionnellement étranger : « si Monsieur l'ophtalmologue était aussi efficace que ça, [...] pourquoi se mêlerait-il de ce qui ne le regarde pas pourquoi ? » (Ngome 2005 : 118). L'usage du style emphatique, à travers le présentatif « c'est », traduit la densité du stress qui le subjugue moralement : « Sa spécialité c'est les yeux et non pas les maladies du sang, du sexe » (Ngome 2005 : 118). Bien plus, le recours au mot interrogatif « pourquoi » dans la formulation des récriminations de Sondia en rajoute à la colère qui, peu à peu, mue en ras le bol : « pourquoi ne s'était-il pas limité à son domaine de compétence pendant l'examen ? Pourquoi avait-il empiété sur le domaine de spécialisation d'autres médecins ? » (Ngome 2005 : 118).

À première vue, il n'est pas certain pour le lecteur de retrouver Sondia à l'hôpital pour son test, au regard du bourdonnement de ses pensées. Mais pour conjurer son incertitude, il subit le test du VIH mais devra patienter sept jours pour en connaître les résultats. Ce geste ouvre la voie à une valse de nouvelles inquisitions sous l'impulsion de l'interrogation qui n'appelle aucune réponse que de lui-même. Par une alchimie narrative déclinée au moyen du questionnement rhétorique, le narrateur achemine auprès du lecteur les motifs d'une gêne qui génère le suspense. La peur du lendemain et l'usage du temps du conditionnel cristallisent le récit d'un terrible imbroglio psychologique : « ira-t-il oui ou non chercher les résultats de son test ? [...] Que dirait-il à sa femme, [...] au cas où il était séropositif ? Quel genre de vie mènerait-il ? Comment se passerait sa réinsertion sociale ? Y aurait-il stigmatisation, [...] où serait-il accepté par les siens » (Ngome 2005 : 121). Le temps qui passe n'en a pas l'air car cet artifice diégétique complique davantage la situation psychologique de Sondia. À cinq jours des résultats, sa pression monte et il se retrouve dans une posture mentale indélicate. Usant du lien comparatif « comme », il s'assimile à un condamné à mort logé dans les couloirs de la mort. Il relate ceci : « il attendait ce jour comme un condamné à mort » (Ngome 2005 : 137). À un jour des résultats, il est en proie à des insomnies. En taxant le test prescrit de « maudit test de VIH/SIDA » (Ngome 2005 : 183), à la fin du texte, il montre que le stress produit sur lui des effets corrosifs. Le jour dit pour les résultats, il hésite à aller les chercher, car voguant dans la confusion et la peur totale. Convoquant l'intertexte biblique, le narrateur ajoute qu'« il se mit à réciter le “Notre Père” en commençant par la fin “Amen” » (Ngome 2005 : 201).

Dans son étude sur le roman, Henri Mitterand affirme que « par le travail de l'écriture, il [le roman] produit un autre sens » (1980 : 5). Le roman s'articule ainsi comme un « discours sur le monde » (1980 : 5). Cette vision du récit rejoint le projet de reconfiguration textuelle de la personnalité inconsciente du romancier dont parle Mauron à

travers l'inscription en son sein des traits biographiques de l'auteur. La personnalité de Blasius Ngome est dominée par son statut de communicateur (formateur et informateur). Celle-ci rejaillit sans cesse dans son roman.

#### 4. Du mythe personnel à la reconfiguration biographique chez Blasius Ngome

Après la troisième opération qu'est la phase d'interprétation du réseau obsédant en vue de mettre en évidence le mythe personnel de l'auteur, la psychocritique suggère une dernière étape dont le but est de justifier les résultats acquis par l'étude de l'œuvre : la biographie de l'auteur. Il s'agit d'une « sorte de comparaison avec la vie de l'écrivain » (Mauron 1964 : 142). La littérature-médecine embrasse les contours d'une pédagogie des masses au sujet d'une problématique qui les interpelle. Elle vise donc la formation et l'information des populations afin de contribuer à la santé de tous les acteurs du développement. Telle est la mission de Blasius Ngome dans son œuvre. À la quatrième de couverture, on peut voir que Ngome est formateur : il a enseigné à l'université de Yaoundé. Il est le « rédacteur en chef de SONARA NEWS depuis sa création en 1989 » (Ngome 2005 : quatrième de couverture). Aussi, se dévoue-il à l'éducation de la population au moyen de l'écriture romanesque et économique-journalistique.

Convaincu de ce qu'« écrire, c'est déstructurer [...], désorganiser le monde pour tenter de le reconstruire en le représentant autrement » (Barthes 1966 : 33), B. Ngome, dans sa posture de romancier, joue à fond son rôle de communicateur. À la fin du récit, en démiurge pédagogue, il offre une deuxième chance à son héros Damascus Sondia. L'usage par quatre fois de l'expression « et quand viendra la mort... » (Ngome 2005 : 189-191), imprime une configuration de vie éthique que le démiurge fonde sur le principe de la responsabilisation des citoyens. Il convient pour ces derniers de témoigner d'un mode de vivre honorable, en vue de barrer la route à la pandémie du SIDA. La gestion magistrale du choc psychologique auquel convie le romancier le résout à dessiner le tracé d'un train d'attitudes journalières conduisant à l'adoption d'une hygiène de vie alternative. Cette vie nouvelle se structure autour de l'assertion que « l'homme se meurt par résignation et il suffit d'un petit sursaut d'espoir pour que la vie recommence » (Ngome 2005 : 183). Fort de ce *modus vivendi* qui impulse un nouvel espoir, Sondia, le coureur de jupons d'hier, signe avec sa conscience et de façon unilatérale ce que le narrateur qualifie de « pacte avec la fidélité ». Il affirme : « il avait une seule et unique prescription pour les enfants en âge de puberté : l'abstinence ! Il avait un seul conseil à donner au monde entier : la prudence » (Ngome 2005 : 202).

Devenu plus mature et réconcilié avec lui-même, le personnage implore désormais grâce et faveur à Dieu dans une veine langagière dominée par la prolepse. Dans le jargon de Gérard Genette, cette manœuvre temporelle encore appelée « prospection », inscrit l'action de l'émetteur dans un futur certain. En communicateur altruiste et humaniste, Ngome donne la parole à ses acteurs et les autorise à s'amender. Sondia fait l'aveu secret de se porter candidat au panthéon des citoyens responsables. Désormais acteur digne de respect, il affiche son exemplarité à travers des propos qui frisent la confession : « si d'aventure le Dieu de bonté m'accordait une dernière chance d'être séronégatif, je

m'engage à pratiquer l'abstinence qui est la seule voie du salut » (Ngome 2005 : 186). L'esthétisation des motivations psychologiques inconscientes de Blasius Ngome impose une vision neuve face à la pandémie du SIDA. Cette maladie tue et la prévenir vaut mieux que la traiter. Mais au cas où on la contractait, l'attitude d'un Sondia assagi pourrait faire recette : il accepte son sort et ne répand point la maladie comme l'a fait son ami Kwédi. L'alternance remarquable entre temps du futur et conditionnel s'avère significative d'une posture recommandable contre toute option de vie fondée sur le stress : « si au contraire, par malheur je suis séropositif, je respecterais les engagements suscités. [...] j'affronterais la mort, [...] je vivrai avec le SIDA comme on vit avec le diabète [...] Et quand viendra le moment de mourir, je mourrai tranquillement en toute quiétude dans la joie (Ngome 2005 : 188-189).

## **5. Conclusion**

À tout prendre, l'examen du réseau des relations inconscientes qui charrient l'angoisse dans la trame de Blasius Ngome permet de polariser les ressorts et l'évolution de sa personnalité. Ce réseau appréhende la thématique du stress dans la dynamique d'une modalité de positionnement et d'identification de l'écrivain camerounais comme prophète de la pondération devant les épreuves et les autres situations compliquées de la vie. Chantre des comportements opportuns, apôtre des jugements mesurés et des décisions assumées par ces temps de pandémie du Covid 19, l'auteur de *J'ai le Sida* justifie les logiques qui sous-tendent sa biographie en tant qu'enseignant universitaire et communicateur des médias sur les questions économiques et les problématiques de développement. Dans le sens d'ériger la littérature-médecine en un art du bien vivre fondé sur une thérapeutique à large spectre établie sur les traces d'un diagnostic bien élaboré, Blasius Ngome entreprend de réformer les attitudes humaines en impulsant une dynamique de postures face à la pandémie du VIH/SIDA. De son enseignement, il résulte que toute maîtrise de soi s'avère indispensable pour éviter de tomber dans les travers d'un comportement préjudiciable à l'individu, à sa propre famille et à son pays tout entier. L'hygiène de vie que prescrit le romancier sublime la vertu et se confond à l'éthique en vue de l'avènement de la santé pour tous et du développement des nations.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- BARTHES, Roland (1966) : *Critique et vérité*. Paris : Seuil.
- DUPRIEZ, Bernard (1984) : *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : Editions 10/18.
- EZQUERRO, Milagros (1983) : *Théorie et fiction*. Montpellier : C.E.R.S.
- GENETTE, Gérard (1972) : *Figures III*. Paris : Seuil.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre (1990) : *Entrées en littérature*. Paris : Hachette.
- HAMON, Philippe (1983) : *Le personnel du roman*. Genève : Droz.
- KLEIN, C. ; ALBOU, N. ; BILLAULT, Cl. ; FDIDA, M. ; SFEZ, D. (eds.) (1998) : *Mieux lire. Mieux écrire. Mieux parler*. Paris : Hachette.

- MAURON, Charles (1963) : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti.  
(1964) : *Psychocritique du genre du comique*. Paris : José Corti.
- MITTERAND, Henri (1980) : *Le Discours du roman*. Paris : PUF.
- NGAFOMO, Louis Hervé (2015) : *Littérature-médecine: émergence et radiancé de la critique sociopathologique en francophonie*. Paris : L'Harmattan.
- NGOME, Blasius (2005) : *J'ai le Sida*. Douala : Macacos.
- NKULNGUI, Mefana (2013) : *Lumières sur Balafon. Itinéraire d'un homme, d'une pensée, d'une œuvre, d'une vie d'enseignement*. Yaoundé : Le Flambeau.
- OWONA-NDOUGUËSSA, François-Xavier (1997) : *Comprendre La chanson de Salomon de Toni Morrison*. Paris : Les Classiques africains.
- RICHARD, Jean-Pierre (1974) : *Proust et le monde sensible*. Paris : Seuil.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques (2000) : *Rhétorique et argumentation*. Paris : Nathan.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Itatem. Cusa deligendam, conestrum volorest, quo omnibus expligenda volestis eum harum excest, sum cor sumeni volorero qui aut et, tempori andaesto exerios esti ut id qui cus aut pliquas rem quunt maionse core porum nam rest, tem qui magnaturis dis as posti ut aut aceris autem et aut quistios alis ut fugitam a quat es que lab ipsus, serent in prehente ant, tendae et re voluptas aut atem lab in rae eos archita

Date de réception : 02/05/2020

Date d'acceptation : 24/06/2020



## EL *LIBRO DE CINCUENTA ROMANCES*: CONSTITUCIÓN Y CONTENIDO (The *Libro de cincuenta romances*: constitution and content)

Mario Garvin\*  
Universität Konstanz

**Abstract:** The history of the printed circulation of the Romancero has been understood as a development from the *cancioneros* and *pliegos sueltos* (Chapbooks) to bigger collections of romances, like the *Cancionero de romances*. Historically speaking, not much attention has been paid to the *Libro de cincuenta romances*, which does not fit this development. The accepted publication date, that is, ca. 1525, and the fifty romances mentioned in the title make this book very relevant to the history of the publication. In this article, the constitution and the content of the preserved leaves are analysed to deepen the hypothetical content of the volume. It demonstrates that the various forms of the Romancero should not be understood as part of a homogeneous development, but in the context of their appearance.

**Keywords:** *Libro de cincuenta romances*; Romancero; Textual criticism; Textual bibliography, Chapbook.

**Resumen:** La historia de la transmisión impresa del romancero ha sido entendida como una evolución que iría desde los *cancioneros* y los *pliegos sueltos* hasta colecciones mayores, como el *Cancionero de romances*. Históricamente, no se ha prestado demasiada atención al *Libro de cincuenta romances*, que no encaja en este desarrollo. Su fecha de publicación – se acepta que se imprimió ca. 1525 – y los cincuenta romances en el título, lo convierten en una obra de absoluta relevancia para la evolución del género. En este artículo, se analizan la constitución y el contenido de las pocas hojas conservadas para profundizar en el hipotético contenido del volumen. Así se demuestra que las varias formas de aparición del romancero no deben ser comprendidas como un desarrollo homogéneo, sino en dependencia de su(s) contexto(s) de aparición.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Universität Konstanz, SLI. Universitätsstraße 10. Fach 171. 78464 Konstanz, Alemania.

**Palabras clave:** *Libro de cincuenta romances*; Romancero; Crítica textual; Bibliografía analítica; Pliego suelto.

Dentro de la transmisión impresa del romancero, el *Libro de cincuenta romances* parece constituir desde un punto de vista formal una anomalía respecto al resto de transmisores. Según se suele aceptar, en el siglo XVI esta se lleva a cabo fundamentalmente mediante tres tipos de transmisores: cancioneros, pliegos sueltos y romanceros. Este consenso queda manifiesto tanto en el empleo de esta terminología en los principales instrumentos bibliográficos de trabajo en este campo de la investigación filológica, como en los numerosos trabajos académicos que a él se dedican<sup>1</sup>.

Cronológicamente, el orden en que los he nombrado – cancionero, pliego y romancero – es también el orden de aparición de los testimonios. Los primeros romances impresos documentados aparecen en cancioneros de autor, como el de Juan del Encina, el de Iñigo López de Mendoza o el de Fray Ambrosio Montesinos. Estos cancioneros son más o menos voluminosos y en ellos los romances tienen, estadísticamente hablando, un papel casi meramente testimonial. De hecho, incluso en el gran cancionero colectivo de comienzos de siglo que es el *Cancionero general* (Valencia, 1511<sup>2</sup>), su presencia aún es comparativamente baja. Disponen allí por primera vez, es cierto, de una sección propia, pero en ella contamos únicamente 37 romances para un total de composiciones que supera el millar, y contando también aquellos romances que aparecen dispersos – es decir, fuera de la sección de romances propiamente dicha (*En los más altos confines y Cabe la isla del Elba*) –, no llegamos a la cuarentena.

El siguiente tipo de testimonio en aparecer a escena son los pliegos sueltos. Este es un punto complejo, expuesto a malinterpretaciones: existen ya antes del *Cancionero general* pliegos sueltos poéticos, es decir – simplificando mucho el problema de la definición de estos impresos<sup>3</sup> – una hoja de papel a tamaño natural doblada un número indeterminado de veces, e incluso antes de 1511 hallamos ya algunos romances en pliegos sueltos (p. ej. *De septiembre se contaba*, RM1171), pero no es hasta principios de esa segunda década del Quinientos que puede fecharse el inicio sistemático de una difusión de romances en este tipo de impresos. Tal inicio, además, puede localizarse y atribuirse con notable precisión a la imprenta sevillana de Jacobo Cromberger, desde donde, según todo parece indicar, se inicia la publicación de textos romancísticos y se fija – tras una breve fase experimental – el modelo material más o menos estandarizado para este tipo de pliegos<sup>4</sup>.

---

1 Me refiero, obviamente al *Diccionario de pliegos sueltos poéticos* (Rodríguez-Moñino 1970 y 1997) y al *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros* (Rodríguez-Moñino 1973), pero la distinción entre estos tipos de transmisores está presente también en Piacentini (1981 y 1986).

2 Hay edición facsímil (Rodríguez-Moñino 1958) y una edición crítica moderna a cargo de Joaquín González Cuenca (2004).

3 El trabajo clásico al respecto sigue siendo el de Infantes (1988) que debe completarse con trabajos posteriores del propio Infantes (1989) y los trabajos de Puerto Moro (2006 y 2012), así como Garvin (2007: 97-111).

4 Además de los ya citados trabajos de Puerto Moro, es imprescindible para esta fase evolutiva del pliego suelto el trabajo de Vicenç Beltran (2006). Para los pliegos sevillanos de esa época, Garvin (2019).

Desde un punto de vista formal, los pliegos con romances salidos de este taller sevillano no son, especialmente en los primeros años, homogéneos, ya que encontramos pliegos en folio y en cuarto, con grabados y sin grabados, con el texto a tres y a dos columnas. Pero pronto esos pliegos – no solo los de Cromberger, sino el pliego poético en general – adquieren las que serán sus características más comunes: una especie de “pliego modelo”, que sería en cuarto, de cuatro hojas, con un título, generalmente un grabado y el texto a dos columnas. Norton y Wilson ya caracterizaron en 1969 – un año antes de la aparición del *Diccionario* de Rodríguez-Moñino – ese pliego tipo en base a “its quarto format, the restriction of its text to a single folded sheet, its title embellished by an irrelevant reused woodcut with the text beginning immediately below in two columns, its gothic types, and its lack of any indication of place, printer or date” (1969: 5) y medio siglo después, pese a los numerosos descubrimientos posteriores<sup>5</sup>, parecen conservar la razón en ese punto.

Finalmente, hacia mediados de la centuria aparecen una serie de compilaciones que aúnan rasgos de los dos transmisores anteriores sin ser iguales a ninguno de ellos. Me refiero, claro está, a los romanceros. No existe, que yo sepa, un intento de definición claro de qué son exactamente estos romanceros, aunque evidentemente parecen definirse en función, por un lado, de su contenido y, por otro, de sus características materiales. Romanceros serían por tanto aquellos volúmenes que, a partir de finales de la década de los cuarenta, comenzando por el *Cancionero de romances*, los *Romances* de Sepúlveda o las tres partes de la *Silva*, transmiten casi exclusivamente romances. Digo “casi” porque en varios de estos testimonios encontramos textos que no son romances, pero entiendo – y los títulos de las obras son suficientemente explícitos – que su objetivo editorial fundamental es la transmisión de textos romancísticos. Materialmente, son volúmenes de una extensión notable, de entre unas 150 (la tercera parte de la *Silva* tiene 154 hojas) y 300 hojas (como sucede, por ejemplo, con la edición de 1550 del *Cancionero de romances*), o sea, de aproximadamente unas 200 hojas de media. Son todos volúmenes en doceavo, formato reducido que, al parecer, se populariza desde Amberes con el *Cancionero de romances* y que permite intuir ciertas prácticas de lectura.

Como se habrá notado, dentro de este sucinto panorama los ejes sobre los que se articula la distinción entre uno y otro tipo de testimonios son básicamente su constitución tipográfica y su contenido. Los cancioneros y los romanceros comparten ciertos rasgos materiales frente a los pliegos sueltos, ya que dentro de su heterogeneidad de contenido son volúmenes unitarios compuestos de varios pliegos, mientras que respecto al contenido, el carácter eminentemente misceláneo de los cancioneros crea un espacio compartido entre el pliego suelto con romances y el romancero.

Pues bien, no resulta nada sencillo situar al *Libro de cincuenta romances* en esta evolución, del mismo modo que resulta muy complejo decidir qué tipo de transmisor es exactamente. Es obvio, por otra parte, que el carácter eminentemente fragmentario de su transmisión dificulta aún más esta tarea. Pero vayamos por partes. Se trata de

---

5 Compilados en el *Suplemento al Nuevo Diccionario*, (Askins; Infantes 2014).

una obra impresa en Barcelona por Carles Amorós hacia 1525<sup>6</sup>, de la que se conservan solamente cuatro páginas, si bien hay acuerdo entre la crítica en considerar que estamos frente a los restos de un volumen mayor, de varios pliegos, algo que coincide con lo que suele esperarse en un impreso que lleva la denominación de *Libro*. En cuanto al contenido, sin embargo, el impreso pone ya desde el mismo título el acento sobre los romances, aunque – como veremos más abajo – no podemos pasar por alto que estos van acompañados de *sus* villancicos y desechas.

Y aquí es donde reside el carácter anómalo de esta obra o, mejor dicho, el motivo por el cual se considera anómalo al *Libro*: contiene, por un lado, muchos más romances que el pliego con mayor número de ellos; por otro lado, sin embargo, sus características materiales, que en gran parte hemos de deducir de las hojas conservadas, se corresponden más a un pliego que a los romanceros que mencionábamos hace un momento. Visto desde esa perspectiva, efectivamente, el *Libro de cincuenta romances* aparece en el panorama editorial de la primera mitad del Quinientos casi como un islote, sin que se sepa demasiado bien si debe considerarse como un intento temprano de compilación romancística que quedó sin continuadores hasta que apareció el *Cancionero* de Nucio, una suerte de romancero *avant la lettre* o si, por el contrario, es una pieza única que nos está indicando que el *Cancionero de Amberes* es menos original de lo que se suele creer y que si no conocemos mejor el panorama editorial de la primera mitad del siglo es únicamente debido a las pérdidas sufridas.

Esta duda sobre cómo considerar al *Libro* historiográficamente, se extiende a su propia materialidad, ya que recordemos que aparece registrado tanto en el *Diccionario de pliegos sueltos* (RM936) como en el *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros* (Rodríguez-Moñino 1970: 170, nº 28), lo que no deja de ser una prueba más de su carácter anómalo y de las dudas de la crítica sobre cómo clasificarlo.

La cuestión que interesa abordar ahora, por tanto, es si partiendo de estas cuatro hojas podemos entrever prácticas editoriales más comunes de lo que los testimonios conservados hacen suponer. Ya de entrada, un argumento en favor de que el *Libro de cincuenta romances* no es una aparición tan aislada como pudiera parecer en un primer momento es que se le puede suponer como mínimo una edición anterior. En las cuatro hojas conservadas de la edición barcelonesa se contienen diez textos – seis romances, tres villancicos y una deshecha –, pero en la portada se indica que hay en el *Libro* muchos romances “nueuamente añadidos”, lo que, como ya notó Rodríguez-Moñino al editar los pliegos de Morbecq, implica que el *Libro* conservado “por lo menos, es una segunda edición añadida” (1962: 49). Pocos años después, en 1969, en su estudio sobre la *Silva* de 1561, Rodríguez-Moñino propone incluso un lugar de impresión y una explicación socioliteraria a su aparición, al escribir que esa primera edición del *Libro* podría haber sido impresa en Valencia como una “derivación del apartado de romances

---

6 Debemos añadir, además, que esas cuatro hojas están hoy perdidas (Gonzalo García 2018: 202), por lo que lo único que puede consultarse es el facsímil que publicó Rodríguez-Moñino (1962: 165-172). El bibliógrafo extremeño, además, ya sugirió la atribución de esas hojas al taller barcelonés de Amorós (1962: 48), ahora confirmada por Lamarca (2015: 323).

del *Cancionero general*<sup>7</sup>.

La intuición de Rodríguez-Moñino con Valencia no me parece desacertada, ya que hay en efecto varios aspectos que hablan en favor de esa ciudad como posible lugar de impresión para la *princeps* de nuestro *Libro*: allí no solamente habían aparecido las dos primeras ediciones del *Cancionero general*, sino también, en 1505, la *Oratio luculenta* de Proaza, donde aparece uno de los romances del *Libro*; también me parece un lugar factible donde situar la aparición del villancico *Si pena sentís*, del que además de su presencia en el *Libro de cincuenta romances* solo conozco otra documentación en 19CF (Dutton 1990-1991). La posibilidad de que el *Libro* fuera una derivación de la sección de romances del *Cancionero general*, sin embargo, me parece bastante más discutible.

Como ya hemos dicho, en esa sección de la compilación de Castillo se contienen una cuarentena corta de romances. Las composiciones que han llegado hasta nosotros en las hojas conservadas del *Libro* son las siguientes: *Todas las gentes dormían* 1v. (Romance), *Durmiendo estaua el cuydado* 2v. (Romance), *No puede sanar ventura* 2v. (Villancico), *Valēcia ciudad antigua* 2v. (Romance), *Pues que dios te hizo tal* 3r. (Villancico en oración/por desecha), *Yo mestaba reposando* 3v. (Romance), *Gritādo va el caballero* 3v. (Romance), *No quiero mundo vivir* 4v. (Desecha), *Fuente fria fuente fria* 4v. (Romance) y *Si pena sentís* 4v. (Villancico).

Todos estos textos – con excepción del primero, *Todas las gentes dormían*, del romance de Juan del Encina *Yo me estaba reposando* y del villancico final, *Si pena sentís* – aparecen en el *Cancionero general*, lo cual, junto con la mención en el título del *Libro* de que los romances van junto con *sus* villancicos y desechas parecería, en principio, hablar en favor de una relación más o menos directa con la obra de Castillo. Pero una comparación de estos textos con las versiones del cancionero – en sus respectivas ediciones de 1511, 1514, 1517 y 1520 – así como con las versiones de esos romances aparecidas en pliegos sueltos (todos los textos salvo *Si pena sentís* están documentados en ellos<sup>8</sup>) revela que los textos del *Libro* son más cercanos a los primeros que a los segundos.

Obviamente, para valorar correctamente este aspecto, deberíamos conocer el contenido del resto del volumen. No podemos saber qué textos contenía la edición primitiva, pero sí podemos, creo, esbozar su perfil partiendo de los añadidos de Carles Amorós. Como ya hemos dicho, al vuelto de la primera hoja encontramos la siguiente nota: “Aquí comiençan cincuenta romāces en los cuales han (*sic*) añadidos los siguientes romāçes. El romance de Calisto y Melibea. Otro q comiença En las salas de Paris. Otro d Guarinos. Otro de Gayferos. Otro al conde de Oliua. Otro del conde Claros. Otros

---

7 “el contener el romance de Proaza y el enderezado al Conde de Oliua nos hace sospechar si la, o las ediciones antiguas fueron hechas por primera vez en Valencia y como reimpresión con aumentos y estructura nueva de los poemas aparecidos en el *Cancionero general*” (1969: 76). En esto insiste también en la nota que acompaña a la descripción bibliográfica, donde escribe: “La inclusión del romance de Proaza en tercer lugar, quizá indique a Valencia como la ciudad en que se estampó el volumen por vez primera, tal vez como una derivación del apartado de romances del *Cancionero general*” (1969: 237).

8 *Pues que Dios te hizo tal* no aparece registrada en los índices del *Nuevo Diccionario* ni del *Suplemento*, pero es más que posible que apareciera también en la edición exenta del romance de Proaza que registra Colón, RM450.

tambien de amores. Otro de la reyna helena. Otros de paris y las tres deeses. Y muchos otros romances.”

Esos romances serían los siguientes: en primer lugar, el romance de Calisto y Melibea debe ser sin duda el que comienza *Un caso muy señalado. En las salas de Paris* es también romance conocido por numerosos testimonios, como veremos más adelante. El romance de Guarinos, por su parte, suele identificarse con el que comienza *Mala la hubisteis franceses*, mientras que del de Gayferos generalmente se supone que era el de *Asentado está Gayferos*. Le seguirían *Yo me parti de Valencia* (Romance al Conde de Oliva) y el del Conde Claros, *Media noche era por filo*. Los dos con que se cierra la enumeración, finalmente, serían por este orden el de *Reina Elena, reina Elena* y el de *Por una linda espesura*. Ignoramos, por otro lado, cuales pudieran ser los que se indican como “también de amores”<sup>9</sup>.

Como puede verse, estos romances no son los típicos textos de cancionero. Además, si sumamos los versos de las versiones más largas y de las más cortas conocidas de todos estos romances, el número máximo y mínimo de versos que resulta es de 2808 y 2505 (Garvin 2015: 43). La edición barcelonesa del *Libro* incluye 37 líneas de texto lo que, al estar impreso a dos columnas, supone un total de 74 versos por cara. Así, contando únicamente el texto de los romances, la edición barcelonesa necesitaría entre 4,3 y 4,7 pliegos de a cuatro hojas para dar cabida a esos añadidos, a lo que habría que sumar el espacio dedicado a los titulillos, la probable presencia de grabados y esos romances desconocidos “de amores”, probablemente llegásemos incluso a los cinco pliegos. Ahora bien, si hacemos los mismos cálculos con los romances del *Cancionero general* nos encontramos con un dato que me parece suficientemente elocuente: juntando todas las composiciones de la sección de romances de 1511 – es decir, los romances, pero también todos los villancicos y las desechas – más el romance *En las más altas confines*, que aparece al principio del cancionero y el *Cabe la isla del Elba*, llegamos a un total de 2515 versos, un número casi idéntico al de los romances añadidos y que, por tanto, ocuparía el mismo espacio tipográfico que estos. Si la edición *princeps* fuera, como sugirió Rodríguez-Moñino, un “derivado” de la sección de romances del *Cancionero* de Castillo – y entiendo por “derivado” un impreso que se nutre fundamentalmente de esas páginas – el espacio destinado a los añadidos en la edición barcelonesa sería anormalmente extenso, ya que implicaría un 50% de ese supuesto original.

Tiene mucho más sentido, en cambio, suponer que los añadidos de Amorós siguen más o menos la línea temática de la *princeps*, de modo que al menos una buena parte de los *cinuenta romances* serían novelescos, verosímelmente carolingios en su mayoría, ya que estos son los que más se habían difundido en pliegos. El *Libro* original debía tener, en consecuencia, una longitud material suficiente para que los añadidos pudieran considerarse precisamente como eso: como adiciones a un cuerpo anterior suficientemente

9 En el catálogo del librero muniqués Jaques Rosenthal en el que se anunciaba el *Libro de cincuenta romances* se mencionaba en el mismo lote – que el Duque de T'Serclaes compró entero – bajo el n.º. 55 un manuscrito de hacia 1720 con el título „Romances amorosos“ (Gonzalo García 2018:189) sin que podamos saber si quizá este pudiera tener alguna relación con los romances que aquí aparecen, pues el manuscrito se halla en paradero desconocido. Quede apuntada la sospecha a la espera de futuros descubrimientos.

amplio. Esto no está necesariamente en relación directa con el número de textos, pues hay romances muy cortos y otros muy largos: solamente el Conde Dirlos, con 1365 versos, ocupa la mitad de espacio tipográfico que toda la sección del *Cancionero general* junta. Pero no sé hasta qué punto debemos creer en la cifra redonda de *cincuenta*. Quizá sí para la *princeps*, pero no para el *Libro* conservado. En cualquier caso, no parece que el criterio de Amorós haya sido el de la exhaustividad que sí guiaba en gran parte a Martín Nucio. Recordemos que el impresor antuerpiense se justificaba, en el prólogo a la primera edición del *Cancionero de romances*, escribiendo aquello de “puede ser que falten aquí algunos, aunque muy pocos”, mientras que en la edición barcelonesa parece haber primado el criterio de la novedad, que ya se anuncia en la portada cuando se dice “Entre los quales ay muchos dellos nueuamente añadidos: que nunca en estas tierras se han oydo”.

Creo que el análisis de los textos conservados, de los añadidos anunciados y de los romances que podemos suponer al cuerpo original nos están hablando de los pliegos sueltos como base textual del *Libro*. Y creo que por esa vía podemos comprender algo mejor la materialidad del original. De hecho, las cuatro hojas conservadas no dejan de ser eso: un pliego suelto y podemos suponer que los cuadernos que faltan eran también – en su constitución y presentación – pliegos sueltos incorporados al *Libro*. Y con esto no me refiero únicamente a la procedencia de los textos: creo que el *Libro de cincuenta romances* pudo formarse por *adición* de pliegos. Aquí habría una diferencia fundamental con Nucio: también las fuentes fundamentales del cancionero de Amberes fueron los pliegos sueltos (Garvin 2016), pero Nucio – aunque en ocasiones mantiene el orden en que los romances aparecen en su fuente – se esforzó por ordenar los romances que sacaba de los pliegos, de modo que estos ofrecían solamente los materiales (Garvin 2006: 165-233). El *Libro*, por su parte, parece haber operado de un modo más directo, tomando de los pliegos no solamente los romances y textos poéticos que ofrecían, sino siguiéndolos también en su materialidad.

Si la edición barcelonesa procede de una *princeps* anterior, hemos de suponer que Amorós, como suele ser habitual en estos años cuando se reedita un impreso anterior, intentó reproducir o al menos mantener el aspecto original de su modelo. Esta práctica, si tomamos la hipótesis de Rodríguez-Moñino de Valencia como posible lugar de impresión de la *princeps*, ha permitido plantear la posibilidad de que el impresor de esa primera edición quizá fuera Joan Jofré (Garvin 2015: 41), ya que las figuritas que emplea Amorós para el *Libro* recuerdan mucho a las que utilizó el impresor valenciano, además de en otras obras, en su edición de la *Celestina* de 1514, que el propio Amorós editó en 1525, misma fecha que se le supone al *Libro*.

El diseño de la portada no corresponde al de un pliego, sino al de obras de mayor extensión<sup>10</sup>. En los primeros – ya lo hemos visto más arriba en la cita de Norton y Wilson – el grabado va colocado debajo del título y precede al texto que, generalmente en dos columnas, comienza ya en esa primera hoja. En el *Libro*, en cambio, el título completo

---

10 No se me escapa aquí que algunos pliegos sueltos, incluso tempranos, como por ejemplo RM408, salido de los talleres de J. Cromberger c. 1520 (Norton 1978: n. 946), tienen también ese diseño.

y los dos grabados – galán con instrumento de cuerda y doncella – van enmarcados por una orla, formada de diversos trozos, sin que aparezca texto poético ninguno. Este sería también, suponemos, el aspecto externo de la *princeps*. El vuelto de esa primera hoja, sin embargo, sí es idéntico en su diseño al de muchos pliegos. Idéntico porque responde a esa misma morfología que acabamos de describir y ello pese a que estamos en el vuelto de la primera hoja de un impreso mayor y no en la portada de un pliego. Allí esta disposición obedece a una función específica, pero en nuestro *Libro* esa presencia parece deberse a la fuente empleada. Quizá en Amorós aún por dependencia de la edición original, pero allí ya sin duda por los materiales empleados. Tal dependencia respecto para con los pliegos queda, según creo, muy clara si comparamos este vuelto con un pliego como RM653, impreso en Burgos por Fadrique Biel de Basilea “c.1515-1519” (Fernández Valladares 2005: n° 96). La enorme similitud iconográfica – desde el uso de la *A* capitular al inicio del título a la distribución de los grabados – viene reforzada por el hecho de que el primer texto sea en ambas hojas el *Todas las gentes dormían*. Si colocásemos ese vuelto de la primera hoja del *Libro* junto a un pliego cualquiera, como el propio RM653, el único elemento que nos permitiría notar que el *Libro* no es un pliego suelto común es la cantidad de romances que se anuncian en el título, demasiados para las cuatro hojas de que comúnmente se componen estos impresos.

Llegados ya a esos títulos con los que se anuncian los romances añadidos, hemos de notar que coinciden en su formulación con las informaciones que aparecen en los pliegos cuando son estos los romances que contienen. Hemos mencionado arriba la nota que aparece al vuelto. Pues bien, el “romance de Calisto y Melibea” del *Libro* (*Un caso muy señalado*), aparece en RM1042<sup>11</sup>, el único pliego que lo transmite, como “Romance nueuamente hecho de Calisto y Melibea que trata de todos sus amores y de las desastradas muertes suyas- y de la muerte de sus criados Sempronio y parmeno y de la muerte de aquella desastrada muger Celestina intercessora en sus amores”. “Otro q comiença En las salas de Paris.” es en testimonios como RM1084 “Siguese un romance: el qual cuenta el desafio que hizo montesinos a oliveros en las salas de paris: hecho por juan del campo: con vn romance de los doze pares *que dize*: en missa esta el emperador: con vn villancico” y en otros como RM352.3 “Glosa sobre el romance en la salas de parijs”. *Mala la hubisteis franceses se conoce* y documenta como el “de Guarinos”, así por ejemplo en RM705 “Aqui comiença vn romance del conde Guarinos almirante de la mar: trata como lo catiaron los moros” o en RM1026 “Romance del conde guarinos almirante de la mar / nueuamente trobado como lo catiaron moros. Y vnas coplas de madalenic (*sic*)”. *Asentado esta Gayferos* – si este fuera el romance al que se refiere con el título – es en la inmensa mayoría de testimonios conocidos el “romance de Gayferos”: “Romance de don Gayferos: y trata de como saco a sus esposa que estaua captiua en tierra de moros” (RM994, RM997, RM995, RM100). *Yo me partí de Valencia* suele titularse en la tradición impresa con el nombre de su destinatario, el Conde de Oliva, igual en nuestro *Libro* que en RM658 “Aqui comiençan diez maneras de romances con

11 Pliego impreso en Sevilla por Jacobo Cromberger en 1513 (Norton 1978: n. 836), conservado hoy en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.

sus villancicos: y aquesta primero fue hecho al conde de Oliua” o en RM668 “Aquí comiençan onze maneras de romances. Con sus villancetes y aqueste primero romance fue fecho al Conde de oliua”. *Durmiendo está el conde claros* es, en los dos pliegos que lo transmiten (RM76 y RM423) el “Romance del conce claros”, igual que en el *Libro*. Y exactamente lo mismo cabe decir del romance “de la reyna Helena”, que en RM1011bis es, por ejemplo “Romance dela reyna Elena con la glosa del romance de Eneas” o en RM1048, más escueto, “romance de a (*sic*) reyna Helena”. Incluso el que en el *Libro* se denomina “romance de Paris y las tres deeses” podría haber tenido una forma similar en los pliegos, ya que el título con el que aparece en el *Cancionero de romances* es “Romance de Paris del juyzio que dio quando las tres deesas le hallaron durmiendo”. Mención aparte merecen los “Otros tambien de amores”, que no podemos identificar con ningún romance concreto, aunque la referencia es común, por ejemplo en pliegos como RM191, que Colón anota como “Petri Fernandez. Romance de amores en coplas”.

Creo que este listado – a pesar de que nos movemos en un terreno muy especulativo, debido a las pérdidas – refuerza la suposición de que el *Libro* se compuso principalmente por adición de pliegos, debiendo entender esto en un sentido mucho más literal de lo que sucede, por ejemplo, con el *Cancionero de romances*. El *Libro* no tomó de los pliegos solamente su contenido, sino también – salvando las distancias – su constitución.

Podemos dar así casi por seguro tanto que el *Libro de cincuenta romances*, en sus al menos dos ediciones, constituía un volumen compuesto por varios pliegos – en los dos sentidos de la palabra – como que el diseño de sus páginas imitaba el de estos. De modo que resulta muy tentador pensar que algunos de los pliegos sueltos que hoy conocemos pudiera haber sido la fuente real del *Libro* o, incluso más, creer que alguno de esos pliegos u hojas sueltas pudieran ser partes perdidas de este, ya que, insistimos, solo se conservan las cuatro primeras hojas. Lamarca, por motivos muy distintos a los que aquí vamos exponiendo, ha propuesto en su estudio sobre la imprenta en Barcelona considerar el pliego RM1063, incompleto – se conserva una sola hoja – e impreso también por Amorós, además de provenir igualmente de la colección del Marqués de Morbecq, como “continuación” del *Libro*, es decir, como hoja perteneciente al mismo conjunto. Los motivos que expone Lamarca son los siguientes: “crec que malgrat que és incomplet, s’ha d’observar que es llegeix „Siguense“ al recto del f. Av i a l’incipit del verso del f. Aj: „Otro de gayferos“ es tracta d’una sola obra i no de dues tal i com creuen Norton, Askins i Rodríguez-Moñino.” (2015: nº 215). Es una hipótesis sin duda muy sugerente, aunque de difícil verificación. El pliego – en realidad, la hoja, pues como he dicho se conserva solo una, la primera – ha sido siempre objeto de controversia. Perteneció a la colección del Marqués de Morbecq y por tanto, anteriormente a la del Duque de T’Serclaes, su padre, y, en última instancia, al librero muniqués Jaques Rosenthal. Diego Catalán supuso que esta hoja (RM1063) iría unida a otra hoja suelta de la misma colección, RM1170. Ahora, ¿cómo llega Catalán a esa conclusión?<sup>12</sup>. Al

12 Los datos que he encontrado al respecto proceden de unas notas al pie en dos páginas de su estudio sobre *La dama y el pastor*, donde se refiere a estos dos pliegos como “pliego suelto incompleto”. En la nota 47, Catalán nos dice que Rodríguez-Moñino “edita el romance de Gayferos en las págs. 173-174 y nuestro romance en la pág. 340 sin identificarlo como parte del pliego *Siguense dos romances de Gayferos*” (Catalán 1977: 39).

parecer, cuando Ramón Menéndez Pidal logró que se fotografiara esa colección – algo que, según cree Mercedes Fernández Valladares, sucedió en 1928 (2016: 169-170) – esa hoja y nuestro RM1063 iban juntos; eso es al menos lo que se desprende de la argumentación de Diego Catalán cuando escribe que: “Entre la segunda hoja [de RM1063], en que figura el romance de Gayferos [...] y aquella cuyo verso se incluye nuestro romance, que comienza con los últimos versos del romance de Diego de Acuña ‘Alterado el pensamiento’ [...] faltaban hojas cuando los fotografió Menéndez Pidal” (1977: 39).

Ahora bien, Rodríguez-Moñino ya indicó, en el prólogo a los pliegos de Morbecq respecto de los pliegos del Marqués que “tres son hojas sueltas (núms. XXX, XXXI y XXXII) que se hallaban mal encuadradas con otros fragmentos y hemos separado para darles volumen independiente” (1962: 32), algo en lo que insiste cuando habla de “...tres fragmentos de pliegos, trastocados en el lote procedente de Rosenthal y que hoy se hallan unidos a otros con los cuales nada tienen que ver” (1962: 37). Montserrat Lamarca, por su parte, no identifica esa hoja suelta (RM1170) como producto de la imprenta barcelonesa, por lo que parece prudente descartar la identidad entre RM1170 y RM1063.

Por otra parte, lo que sí conocemos son otros pliegos con esos dos romances de Gayferos, ediciones en la misma tradición que RM1063, que pueden ayudarnos a resolver el problema. RM1062 y RM1064 son dos pliegos bifolios, titulados precisamente igual que nuestra hoja: “Sigüense dos romances de Gayferos”, lo que en principio parece resolver sin mayores problemas el misterio: RM1063 sería también un pliego de dos hojas y tendría el mismo contenido. Ahora bien, conocemos otro pliego, RM706, en el que también aparecen estos dos romances, pero esta vez es un pliego de cuatro hojas. Es un pliego bastante tardío para nuestros propósitos, ya que fue impreso por Felipe de Junta, c. 1564-1570 (Fernández Valladares 2005: n° 583) y el título es algo distinto: “Aqui comienza un romance del conde Guarinos Almirante de la mar: y trata como lo captiaron los moros. Y otros dos romances de Gayferos: en los quales se contiene como mataron a don Galuan. Y unas coplas hecas por Rodrigo de Reynosa”. Sin embargo, si miramos en el interior, vemos que pese a ser un pliego de cuatro hojas, al vuelto de la segunda los dos romances de Gayferos se anuncian así: “Sigüense dos romance de Gayferos en los quales se contiene como mataron a don Galuan”<sup>13</sup>. Esto alimenta la sospecha de que en algún momento de la transmisión, lo que en principio eran dos pliegos de dos hojas pudiera haber pasado a ser un pliego de cuatro. Refuerza mucho esta sospecha que del romance de Guarinos también conozcamos una edición de solamente dos hojas en un pliego (RM1064, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid) que en su momento perteneció a la colección de la Condesa de Campo Alanje, en cuyo volumen aparecía contiguo precisamente con nuestro RM1062 (Rodríguez-Moñino 1963); de hecho, mucho antes, Huarte y Castañeda, al editar en facsímil algunos pliegos de la Biblioteca Nacional, ya habían supuesto que esos supuestos pliegos bifolios en realidad irían unidos (Castañeda; Huarte 1933: 10).

---

13 Hay edición facsímil del pliego (Menéndez Pidal 1961: I, 22)

Y si volvemos ahora al texto del vuelto de nuestro *Libro*, donde se indican los romances añadidos veremos que el de Guarinos y el de Gayferos se mencionan precisamente en ese orden: “Otro de Guarinos. Otro de gayferos”. A la sospecha de que existieron pliegos tempranos con los romances en ese orden se añade ahora la de que Amorós pudiera haber añadido uno de esos pliegos directamente al *Libro* y, por tanto, que RM1063 sea en efecto una hoja de ese pliego o, mejor dicho, una hoja del propio *Libro*. Lo que se anuncia como “Otro de gayferos”, serían en realidad “Otros de Gayferos”, es decir, los dos romances que contiene el pliego de dos hojas original titulado “Siguense dos romances...”: *Estabase la condesa y Vamonos dijo mi tio y no Asentado está Gayferos*, como hasta ahora se ha supuesto. El error es menos extraño de lo que pudiera parecer. Quien se tome la molestia de analizar el título interior en la reproducción facsimilar, verá no solo que ese mismo error ya se comete una vez – si bien a la inversa – al referirse a “Otros de Paris”, cuando en realidad el romance del juicio es solo uno, sino también que en ese mismo espacio tipográfico abundan las terminaciones en –os. La palabra que precede al *otro* que suponemos plural es *Guarinos* y la que le sigue tras el *de* es *Gayferos*; en la vertical tiene justo debajo *Claros y Otros*. Nada extraño por tanto que la –s final diera un salto.

Todo esto vendría a confirmar por tanto que el *Libro* se formó como un conjunto coherente de pliegos (muchos de ellos bifolios), que en ediciones posteriores – o en su edición posterior, que son esas cuatro (¿cinco?) hojas que conservamos – fue aumentado siguiendo un criterio muy similar. Si esto fue así, el *Libro* no puede considerarse materialmente como una derivación de la sección de romances del *Cancionero general*, pero eso no significa que no tenga deudas con ella. Hay que tener en cuenta que, aunque lo hubiera pretendido, el *Libro* probablemente no hubiera podido ser una derivación de ese tipo, al menos abiertamente. El *Cancionero general* apareció con privilegio para diez años, mencionado tanto en la edición de 1511 como en la de 1514. Durante ese tiempo, la única obra que con propiedad puede denominarse derivación de una sección del *Cancionero general* es el *Cancionero de obras de burlas*. Este cancionero fue impreso por Juan Viñao (o Vinyau) en 1519, cuando el privilegio del *Cancionero general* aún tenía vigencia, aunque hay que tener en cuenta, como señala Martínez Romero que lo más probable es que Viñao, para la impresión del *Cancionero de obras de burlas*, llegara “a algún tipo de acuerdo con Costilla –o los inversores del *Cancionero general*” (2015: 133). El resto de obras dependientes de modo más o menos directo de la compilación de Castillo – la *Guirnalda esmaltada* de Juan Fernández de Constantina, el *Dechado de galanes*, el *Espejo de enamorados* o el *Cancionero de galanes* – aparecen siguiendo una estrategia editorial distinta (por ejemplo escondiendo la autoría original), aunque su relación con la obra de Castillo es obvia. También lo es la relación entre ellas, tanto materialmente, como por el espacio editorial que vienen a cubrir.

La reducción de la transmisión impresa del romancero a tres tipos de transmisores es plenamente justificable, pero no deja de ser reduccionista cuando deja de lado – no nominal, pero sí tipológicamente – a estos cancionerillos (sobre los que ni siquiera hay seguridad sobre cómo deben denominarse) de la primera mitad de siglo, como el *Dechado de Galanes*, el *Espejo de enamorados*, la *Guirnalda esmaltada*, etc.

Es entre ellos donde hay que incluir al *Libro de cincuenta romances*. En el contexto de la transmisión del romancero impreso es extraño, porque no es como los demás: es demasiado grande para ser un pliego y es demasiado breve para ser un romancero (y esto último obviando que faltan veinte años para que aparezca un romancero...); sin embargo, si lo contemplamos en este otro contexto de los cancioneros menores, se entiende mucho mejor su condición, una condición que sin duda no puede calificarse de anómala.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASKINS, A.L.F.; INFANTES, Víctor (2014): *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*. de Antonio Rodríguez-Moñino. Edición de Laura Puerto Moro. Madrid: Editorial Academia del Hispanismo.
- BELTRAN, Vicenç (2006): “Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)”, en Pedro Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carvajal et al., *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 363-379.
- CASTAÑEDA, Vicente; HUARTE, Amalio (1933): *Nueva Colección de pliegos sueltos*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- CATALÁN, Diego (1977): *La dama y el pastor. Romance; villancico; glosas*. Madrid: Gredos.
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV (ca.1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501 - 1600)*. Madrid: Arco Libros.
- (2016): “Lapesa, bibliógrafo ,pliegosuelista‘. Un intento madrugador de datación de los pliegos sueltos de romances“, *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, 1,153-186.
- GARVIN, Mario (2006): “Sobre sociología de la edición: el orden del *Cancionero de romances*. (s.a y 1550)“, Pedro Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carvajal et al., *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 491-502.
- (2007): *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (Siglo XVI)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana.
- (2015), „El *Libro de cincuenta romances*: historia editorial de un impreso perdido“, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 131 (1), 36-56.
- (2016): „Martin Nucio y las fuentes del *Cancionero de Romances*“, *Ehumanista*, 32, 288-302.

- (2019): „Fuentes impresas del romancero: el caso de los pliegos poéticos sevillanos de la primera mitad del siglo XVI“, en *Pragmática y metodología para el estudio de la poesía medieval*, Josep Lluís Martos y Natalia Mangas, Alacant, Universitat d'Alacant, Colección Cancionero, Romancero e Imprenta, 2., 235-252.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (Ed.) (2004): *Cancionero general*. Madrid: Castalia. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica.
- GONZALO GARCÍA, Consuelo (2018): *El legado bibliográfico de Juan Pérez de Guzman y Boza, Duque de T'Serclaes de Tilly. Aportaciones a un catálogo descriptivo de relaciones de sucesos (1501-1625)*. Madrid: Arco-Libros.
- INFANTES, Víctor (1988): „Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario“, López-Vidriero, María Luisa & Cátedra, Pedro M. (ed.), *El libro antiguo español (Actas del primer coloquio internacional, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 237-248.
- (1989): „Edición, literatura y realeza, apuntes sobre los pliegos poéticos incunables“, en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento. Actas del congreso internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, 85-98.
- LAMARCA, Montserrat (2015): *La impremta a Barcelona (1501-1600)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- MARTÍNEZ-ROMERO, Tomás (2015): “De la selección “De burlas” al Cancionero de obras de burlas en el contexto valenciano”, en *Las ‘Obras de burlas’ del Cancionero general de Hernando del Castillo. Las ‘Obras de burlas’ del Cancionero general de Hernando del Castillo*, A. Cortijo Ocaña; M. Rubio Árcuez, Santa Barbara, *Publications of Ehumanista* n. 10, University of California,
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1961): *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*. Madrid: Joyas Bibliográficas.
- NORTON, F.J.; WILSON, E.M. (1969): *Two Spanish Verse chap-books*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PIACENTINI, Giuliana (1981): *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. los textos (siglos XV y XVI). Vol. I. Los pliegos sueltos*. Pisa: Giardini.
- (1986): *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. II. Cancioneros y Romanceros*. Pisa: Giardini.
- PUERTO MORO, Laura (2006): “Hacia la definición de una retórica formal para el pliego suelto poético (1500-1520)”, Cátedra, Pedro M. (dir); Carro Carvajal, Eva Belén (ed.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, SEMYR, Inst. de Historia del Libro y de la Lectura, 543-561.
- (2012): “El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)”, *Ehumanista*, 21, 257-305.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio; ASKINS, Arthur Lee Francis (1973): *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Siglo XVI*. Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (Ed.), CASTILLO, Hernando del (1958): *Cancionero general / recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511); sale nuevamente a la luz en facsimile por acuerdo de la Real Academia Española; con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez Moñino*. Madrid: Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962): “Los pliegos poéticos de la colección Campo de Alanje en la Biblioteca Nacional de Madrid (siglo XVI)”, *Romance Philology*, 17, 2,373-380.
- (1970): *Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*. Madrid: Castalia.
- (1997): *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*. Edición actualizada y corregida por A.L.F. Askins y V. Infantes. Madrid: Castalia. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica.

## PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Licenciado en Filología Hispánica (Universidad Autónoma de Barcelona). Doctor en Filología Románica (Universidad de Colonia, Alemania). Profesor de la Universidad de Constanza (Alemania).

Fecha de recepción: 29/02/2020

Fecha de aceptación: 30/04/2020

# RETROSPECTIVA SINTÁCTICO-SEMÁNTICA DEL ADJETIVO FRANCÉS II: DE LAS GRAMÁTICAS TRADICIONALES A OTROS ESTUDIOS CONTEMPORÁNEOS

(Syntactic-semantic retrospective of the French adjective II:  
from traditional grammars to other contemporary studies)

Aránzazu Gil Casadomet\*  
Universidad Autónoma de Madrid

**Abstract:** After a first review of the French adjective from Antiquity to the traditional grammars in Syntactic-semantic retrospective of the French adjective I, this second article presents a continuation of the retrospective throughout the 20th and 21st centuries. Different grammatical works define, classify and exemplify the French adjective from different syntactic and semantic points of view, paying special attention to the types of adjectives and their functions in the sentence.

**Keywords:** Adjective; French language; Retrospective; Historical-theoretical context; Syntax; Semantics.

**Resumen:** Tras una primera revisión del adjetivo francés desde la Antigüedad a las gramáticas tradicionales en *Retrospectiva sintáctico-semántica del adjetivo francés I*, este segundo artículo presenta una continuidad del estudio a lo largo de los siglos XX y XXI. Diferentes trabajos gramaticales definen, clasifican y ejemplifican el adjetivo francés desde varios puntos de vista sintácticos y semánticos, prestando especial atención a las especies de los adjetivos y sus funciones en la oración.

**Palabras clave:** Adjetivo; Lengua francesa; Retrospectiva; Contexto histórico-teórico; Sintaxis; Semántica.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Aránzazu Gil Casadomet. Departamento de Filología Francesa. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Campus de Cantoblanco. 28049 Madrid ([aranzazu.gil@uam.es](mailto:aranzazu.gil@uam.es))

## 1. Introducción

Este artículo completa un estudio histórico-teórico del adjetivo francés cuya primera parte puede consultarse en *Retrospectiva sintáctico-semántica del adjetivo francés I: de la Antigüedad a las gramáticas tradicionales*. En esta primera parte, expusimos cómo gramáticos y estudiosos de la lengua francesa han descrito el adjetivo desde aspectos sintáctico-semánticos desde el latín hasta el francés moderno. Comprobamos en sus obras una tendencia generalizada hacia la importancia de catalogar el adjetivo como parte del discurso, dentro de la clase verbal o de la clase nominal, o de estudiarlo desde la noción de determinación, sin prestar atención a otras particularidades del mismo como pueden ser sus funciones sintácticas, cuestión largamente discutida a partir de las gramáticas tradicionales y hasta nuestros días. En la Antigüedad, el adjetivo es descrito como un constituyente de la *clase verbal* que forma parte del *rhêna* (Platón 2008: 195-254, 1866-1868). Es más tarde, entre los siglos I a.C. y V d.C. que comenzamos a ver una relación más próxima entre el *nom* y el *adjectif* en las gramáticas de Dionisio de Tracia (s. I a.C.) y Prisciano (s. V d.C.). Esta relación se comprende porque el adjetivo empieza a describirse para indicar una cualidad o cantidad de las sustancias y es aquí donde observamos una primera pincelada semántica que aporta significado a la descripción léxica de los adjetivos. En la Edad Media, encontramos de forma generalizada la distinción entre sustantivo y adjetivo como dos clases principales del nombre (Hélie, s. XII) y en el Renacimiento, el adjetivo empieza a tener su lugar como parte del discurso disgregada del nombre (Maupas, 1607) junto con otras partes como *noms*, *pronoms*, *verbes*, *participes* y *adverbes*. Sin embargo, esta división no tuvo gran acogida a la luz de las clasificaciones que aportan otros gramáticos entre los siglos XVII y XVIII como por ejemplo Chiflet (1659), Arnauld y Lancelot (1666), Buffier (1709), Régnier-Desmarais (1706), Restaut (1730), Wailly (1747), Girard (1747) y Du Marsais (1797), en cuyas gramáticas y estudios de corte gramatical el adjetivo sigue perteneciendo a la clase del nombre. Será a partir del siglo XVII cuando el adjetivo es finalmente considerado como un elemento no inscrito en la categoría del nombre (Beauzée 1767).

Se hace más hincapié a partir de esta época en la descripción del adjetivo desde una óptica semántica: tal y como ya reflejaba Meigret (1550) los adjetivos expresan la calidad o la cantidad del alma o del cuerpo. En esta línea, Beauzée (1767) diferencia entre *adjetivos físicos* (calificativos y relacionales) y *metafísicos* (determinativos). En gramáticas publicadas posteriormente, los esfuerzos por catalogar el adjetivo siguen esta postura, es decir, se muestra más interés en estudiar la noción de determinación, así como la división de los adjetivos no determinativos en calificativos y relacionales y sus diferencias con los adjetivos determinativos (Lhomond 1780; Girault-Duvivier 1811; Bonneau y Lucan 1839). Asimismo, es curioso cómo Bonnot de Condillac nombra a los adjetivos resultantes de esta división: “les adjectifs qui déterminent, les adjectifs qui développent” (1821: 440), los primeros son los llamados tradicionalmente como determinantes porque tal y como indica el nombre determinan al sustantivo con el cual forma el sintagma nominal, y los segundos llamados calificativos porque en su

significado desarrollan, proyectan, complementan una idea residente en el sustantivo al que acompañan.

Al final del período en el que nacen las gramáticas tradicionales, empezamos a ver un tratamiento nuevo del adjetivo, esta vez no desde una perspectiva como parte del discurso sino como función sintáctica de la palabra. Bonnot de Condillac (1821) y Noël y Chapsal (1823) describen el adjetivo desde su funcionalidad como atributo, y es aquí donde el artículo presente continúa con el estudio sobre el adjetivo, en una transición desde las gramáticas tradicionales hasta otros estudios contemporáneos de corte gramatical, centrando nuestro punto de mira en varios aspectos sintáctico-semánticos en los que ya está establecida de manera general la concepción del adjetivo como parte del discurso disgregada del nombre.

En esta segunda parte, el contenido que hemos consultado de las gramáticas y de otros estudios de corte gramatical<sup>1</sup> se resume a las especies del adjetivo y sus funciones en la oración en una rigurosa síntesis, aunque no exhaustiva, tomando el adjetivo como el objeto principal de nuestra observación. Veremos la postura de varios gramáticos, filósofos y lingüistas a la hora de enumerar los diferentes tipos de adjetivos según pares dicotómicos como los adjetivos *calificativos* y los *no calificativos*, también llamados *determinantes*, o los adjetivos calificativos y los *relaciones*, entre otros. Además, expondremos cómo las funciones del adjetivo en esta nueva etapa se delimitan principalmente según dos aspectos, la primera y más conocida: el adjetivo como *epíteto* y, la segunda: el adjetivo como *atributo*. A finales del siglo XX y a principios del siglo XXI, ambas funciones han destacado por encima de otras como la de adjetivo *en aposición*. Mostraremos que es un aspecto determinante en la concepción descriptiva del adjetivo puesto que ha sido tratado durante siglos desde una óptica principalmente morfosintáctica, y recientemente con más relevancia desde su función sintáctica, aportando trazos importantes al significado de los adjetivos.

Entre las obras seleccionadas para proseguir con el análisis durante los siglos XX y XXI, hemos consultado *La grammaire des fautes* (1929) de Henri Frei, *Des mots à la pensée, Essai de grammaire de la langue française* (1911-1934)<sup>2</sup> de Jacques Damourette et Édouard Pichon, *Le Bon Usage* (1936-2011) y *Précis de Grammaire Française* (1939-1992) de Maurice Grevisse<sup>3</sup>, *Précis de syntaxe du français contemporain* (1947) de

---

1 La escuela que engloba principalmente la mayoría de las obras consultadas es de carácter estructuralista, decisión que nos hemos obligado a tomar con el fin de acotar los resultados del estudio de un centenar de gramáticas escogidas.

2 La aparición de las dos fechas entre paréntesis tiene su explicación. La que se encuentra a la izquierda del guion data de la primera publicación y la que aparece a la derecha, de la última publicación registrada según el ISBN de la obra.

3 En el caso de *Le Bon Usage* (*LBU*), hemos consultado Grevisse (1936 [1955]: 258-360, 1993: 820-857), la segunda versión que hemos utilizado corresponde al trabajo continuado desde mediados del siglo XX por el gramático belga André Goosse. Hemos considerado oportuno revisar diferentes versiones de *LBU* a lo largo de los siglos XX y XXI atendiendo a las diversas modificaciones que pudiésemos encontrar. Las ediciones de 1955 y 1969 no varían en el contenido relacionado con el adjetivo, y las versiones de 1993 y 2008, refundadas por A. Goosse, tampoco varían entre sí sino con las dos primeras versiones señaladas. En el caso del *Précis de Grammaire Française* (*PGF*), hemos consultado Grevisse (1939 [1992]: 82-110).

Walther Wartburg y Paul Zumthor, *Éléments de syntaxe structurale* (1959) de Lucien Tesnière, *Grammaire du Français classique et moderne* (1962-1993) de Robert-Léon Wagner y Jacqueline Pinchon<sup>4</sup>, *Grammaire Larousse du français contemporain* (1964) de Jean-Claude Chevalier et al., *La pensée et la langue* (1965) de Ferdinand Brunot, *Grammaire structurale du français moderne* (1970) de Georges Galichet, *Syntaxe du français moderne : ses fondements historiques et psychologiques* (1971) de Georges Le Bidois y Robert Le Bidois, *La nouvelle grammaire du français* (1973) de Jean Dubois y René Lagane, *Précis historique de grammaire française* (1974) de Knud Togeby, ...*Et il fallut apprendre à écrire à tous les petits Français, histoire de la grammaire scolaire* (1977) de André Chervel, *Code du français courant* (1984) de Henri Bonnard, *L'adjectif attribut* (1985) de Martin Riegel, la *Grammaire de la Phrase Française* (1993) de Pierre le Goffic, *Syntaxe du français moderne et contemporain* (1993) de Hervé Bechade, la *Grammaire méthodique du français* (1994-2014) de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat y René Rioul<sup>5</sup>, *Pour enseigner la grammaire* (1996) de Roberte Tomassone, *Grammaire critique du français* (1997-2010) de Marc Wilmet<sup>6</sup>, *L'adjectif* (1999) de Jan Goes y *L'adjectif en français* (1999) de Michèle Noailly.

## 2. El adjetivo francés en gramáticas y otros estudios de los siglos XX y XXI: especial atención a las especies y sus funciones

### 2.1. Adjetivos calificativos y adjetivos determinativos

A lo largo de los siglos XX y XXI, encontramos una importante cantidad de trabajos dedicados al adjetivo, ya sean gramáticas u otros estudios de corte gramatical en los que se presta atención a las especies del adjetivo y su función sintáctica, así como otros autores van más allá en la descripción de estas propiedades y aportan conocimientos semánticos relacionados con el adjetivo. En las obras consultadas, hemos podido contemplar una tendencia generalizada en el tratamiento del adjetivo sobre el significado del adjetivo y lo que expresa, ya sea una cualidad o una cantidad de un ser o de un objeto a los que describe y acompaña. En *LBU* (1936), *PLF* (1939), Riegel et al. (1994), Wilmet (1997) y Noailly (1999) se sigue haciendo referencia de forma notoria a la relación inherente entre lo que expresa un adjetivo y el sustantivo al que acompaña, tal y como observábamos en otras gramáticas publicadas en siglos precedentes como por ejemplo Dionisio de Tracia (s. I a.C.), Prisciano (s. V d.C.), (Hélie, s. XII), Meigret (1550) o Beauzée (1767), entre otras. En versiones posteriores de *LBU*, la entrada *adjetivo* es apreciada de la siguiente forma:

---

4 Cf. Wagner y Pinchon (1962 [1991]: 129-163). Esta paginación corresponde al capítulo que presenta el adjetivo calificativo. Para conocer la clasificación y sus diferencias de los determinantes específicos y complementarios del sustantivo que también responden al título de adjetivo como por ejemplo los adjetivos posesivos, demostrativos, numerales, indefinidos, interrogativos o exclamativos, *vide* pp. 83-126.

5 Esta gramática data de 1994, sin embargo nos hemos servido de la tercera edición publicada en 2001 (pp. 355-368).

6 Nos hemos servido de la edición de 2003 (pp. 101-117) para este estudio.

L'adjectif est un mot qui varie en genre et en nombre, genre et nombre qu'il reçoit par le phénomène de l'accord, du nom (parfois du pronom) auquel il se rapporte. (LBU 1993: 820, 2008: 701)

Esta relación está intrínsecamente conectada con la noción de *determinación* y la posterior división tradicional del adjetivo en calificativos y determinantes que podemos apreciar más claramente a partir de mediados del siglo XVIII en la *Grammaire générale* de Beauzée (1767). Así, en muchas otras obras (LBU 1936; PGF 1939; Wartburg y Zumthor 1947; Wagner & Jacqueline 1962; Wilmet 1997; Noailly 1999) encontramos esta separación nacida de la *determinación*, es decir, de la separación entre aquellos adjetivos que se emplean para calificar y otros para indicar cantidad, posesión, demostración, etc. (Bonneau y Lucan 1839)<sup>7</sup>. En la entrada dedicada al *adjetivo* en el LBU, el gramático belga Maurice Grevisse (1895-1980) expone:

L'adjectif est un mot que l'on joint au nom pour exprimer une qualité de l'être ou de l'objet nommé ou pour introduire ce nom dans le discours. [...] On distingue deux espèces d'adjectifs : l'adjectif *qualificatif* et l'adjectif *non qualificatif* (ce dernier appelé traditionnellement « adjectif déterminatif ». [...] L'adjectif qualificatif est celui qui exprime une manière d'être, une qualité de l'être ou de l'objet désigné par le nom auquel il est joint: *Un livre utile. Un ouvrier actif.* (LBU 1955: 258-259)

La cita permite entender que el adjetivo, o bien califica al nombre o bien lo determina, como lo expresa igualmente la lingüista francesa Michèle Noailly en *L'adjectif en français*: «Un adjectif quand il s'adjoit à un premier nom recteur, ou bien le qualifie, ou bien le détermine» (1999: 189).

En cuanto a los adjetivos calificativos, los gramáticos Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat y René Rioul proponen que:

Les qualificatifs indiquent une caractéristique, essentielle ou contingente (*Un homme irascible/furieux*), du terme auquel ils se rapportent : forme, dimension, couleur, etc., [et] ils renvoient à des propriétés, c'est-à-dire à des concepts exclusivement descriptifs dépourvus d'autonomie référentielle (Riegel *et al.* 2001: 355-356).

Los autores explican que el adjetivo calificativo se interpreta a través de las propiedades o conceptos a los que es reenviado. Asimismo, los adjetivos calificativos no pueden, como hacen los nombres, determinar directamente las ocurrencias particulares, sino que un adjetivo en una frase viene señalado en relación con la entidad que caracteriza –*C'est un fleuve profond*<sup>8</sup>\**c'est un profond*<sup>8</sup>–. Sin embargo, los adjetivos determinantes, según Wilmet (1997), describen el objeto desde el exterior y, a su vez, se dividen en

7 Por el contrario, ciertas gramáticas no hacen distinción en la importancia de uso del aspecto calificativo frente al determinativo, o del aspecto epíteto frente al atributo; nos referimos a Moignet (1981), Frontier (1997), Aslanides (2001) y Baylon y Fabre (1973).

8 La segunda ocurrencia del adjetivo *profond* no está bien empleada, transgrediendo las reglas sintácticas de uso, de ahí el indicador \*.

numerales cardinales y ordinales, posesivos tónicos o átonos, demostrativos, relativos, interrogativos-exclamativos e indefinidos:

- (1) *Un camion roule à 90 km/h* (numeral cardinal).
- (2) *La première fois, elle est allée à Barcelone* (numeral ordinal).
- (3) *Nous parlons de nos affaires* (posesivo átono).
- (4) *Parlons des affaires à nous* (posesivo tónico).
- (5) *Cette maison est grande* (demostrativo).
- (6) *Les témoins, lesquels l'accusation appelle, ne sont pas présents* (relativo).
- (7) *Quelle surprise!* (exclamativo)
- (8) *Quelques étudiants n'ont pas passé l'épreuve* (indefinido).

Otros secundan esta división, tales como Galichet (1970), G. Le Bidois y R. Le Bidois (1971), Dubois y Lagane (1973) y Bonnard (1984) que coinciden en la separación del adjetivo de la clase del nombre y además, diferencian claramente el adjetivo calificativo de los no calificativos (posesivos, demostrativos, indefinidos, etc.) caracterizados por una extensión relacional y referencial.

Sin embargo, en el capítulo de “L’adjectif qualificatif”, los gramáticos franceses Robert-Léon Wagner y Jacqueline Pinchon exponen que los adjetivos calificativos también pueden determinar. Entre las construcciones gramaticales portadoras de caracterización, hallamos adjetivos calificativos pospuestos al término que determinan –*Une ville maritime*–, complementos adnominales –*La ville aux cents tours*–, una proposición relativa –*Je lui rappelai un café qui nous était familier*– o un sustantivo construido directamente, siempre pospuesto al término que determina –*La Ville lumière*–.

El lingüista danés Knud Togeby, por su parte, describe en su obra *Précis historique de grammaire française* (1974) la tendencia en francés moderno, que ya existía en latín, de anteponer al nombre los adjetivos elementales como *grand, petit, vieux, jeune, bon, mauvais, beau*, etc. y posponer los adjetivos objetivos que indican espacio, tiempo, dimensiones físicas, clasificaciones y colores. En cambio, deja en una categoría mixta los adjetivos subjetivos que tienen valores como *bête, précieux, fin, terrible, dur, plein, etc.* (1974: 70-89).

En otras gramáticas, como en el *PGF*, se propone un tercer tipo de adjetivos llamado *adjectifs verbaux*. Grevisse distingue entre los adjetivos calificativos, los no calificativos y los adjetivos verbales. Los adjetivos calificativos expresan una manera de ser, una cualidad del ser humano u objeto designado por el nombre al que se adjuntan –*Un ouvrier actif*–. Los no calificativos son numerales, posesivos, demostrativos, relativos, interrogativos, exclamativos e indefinidos. Y los adjetivos verbales son los participios presentes empleados como adjetivos –*La brise errante*–.

## 2.2. Adjetivos calificativos y adjetivos de relación

Entre las especies del adjetivo, encontramos otra oposición tradicional entre estas gramáticas que atañe al adjetivo calificativo frente al adjetivo relacional. La

oposición entre adjetivos calificativos y relacionales nos reenvía a la distinción que el gramático suizo Henri Frei (1929) hace entre el término *inherencia* y el de *relación*, respectivamente. La inherencia genera un vínculo existente entre una sustancia y su cualidad –*Une jolie rose*– y la relación entre dos sustancias externas la una a la otra –*Boucherie chevaline*–. Leemos también en Riegel *et al.* (1994) que éstos últimos se encuentran inmediatamente pospuestos al nombre porque indican una relación con el referente del nombre del cual derivan. Esta relación depende del semantismo de su nombre receptor –*La race chevaline* es la raza de los caballos–. Por extensión, explican que constituyen el equivalente sintáctico y semántico de un complemento del nombre o una proposición relativa que explicitarían esta relación –*Un objet métallique* está hecho de metal–. Además, en el caso en el que los adjetivos no denoten propiedades, no se asocian a un nombre de propiedad –*L'autorité paternelle*\**la paternité de l'autorité*– y no se coordinan con los adjetivos calificativos –\**Un parc immense et municipal*<sup>9</sup>–. Sin embargo, los autores concretizan que pueden funcionar como atributos en empleo contrastivo –*Ce parc n'est pas national, mais régional*–.

Encontramos en la obra de otro autor (Tesnière 1959) una referencia a ciertos adjetivos llamados también de relación, si bien no corresponde con la postura de Frei (1929) o Riegel *et al.* (1994). Tesnière da otra nomenclatura a los adjetivos determinantes y calificativos, diferencia los adjetivos generales –*tel, mon*– de los adjetivos particulares –*blanc*– respectivamente desde el punto de vista de la naturaleza misma de la idea abstracta que los adjetivos expresan. Entre los generales y los particulares, detalla una subclasificación en adjetivos atributos –*Le livre rouge*– y de relación –*Ce livre-ci*–. Los adjetivos atributos, a su vez, son clasificados en adjetivos de calidad –*Le livre rouge*– y cantidad –*Deux livres*–. El autor añade lo siguiente en relación con estas clasificaciones:

Les adjectifs généraux sont ordinairement qualifiés dans la grammaire traditionnelle d'indéterminés ou indéfinis [...]. Les adjectifs particuliers ont une compréhension restreinte et d'ailleurs variable avec leur complexité sémantique. Elle est minimum dans un adjectif à sens simple tel que *rouge*. Elle est sensiblement plus vaste dans un adjectif à sens complexe tel que *mièvre* [...]. Les adjectifs de qualité particuliers sont ceux que la grammaire traditionnelle désigne ordinairement par le terme d'adjectifs qualificatifs. [...] Les adjectifs de quantité particuliers sont ceux que la grammaire traditionnelle désigne ordinairement par le terme d'adjectifs numériques cardinaux : *trois livres* (Tesnière 1969: 68-69).

### 2.3. Funciones del adjetivo: epíteto, atributo, aposición.

Como último aspecto que queremos tratar en este artículo, vamos a destacar otra característica sintáctico-semántica del adjetivo francés estrechamente relacionada con la función en la oración. Wagner y Pinchon (1962) hacen hincapié en el adjetivo calificativo y diferencian entre sus funciones de epíteto y de atributo. Exponen que esta división tradicional es discutible porque se descuidan otras funciones del adjetivo

9 *Immense* es calificativo y *municipal* es relacional.

desligado que asume roles como el de aposición o el de complemento determinativo. El adjetivo en función de epíteto se encuentra en la frase detrás del sustantivo que determina –*L’oiseau noir dans le soleil levant*– o delante, introduciéndose entre este y sus determinantes específicos –*Il est certain que nos dernières relations avaient été d’une grande sécheresse*–. Desde el punto de vista del sentido, el adjetivo epíteto evoca una cualidad concebida como consustancial a la persona o cosa que es designada por el sustantivo.

Tratándose del adjetivo en función de atributo, los autores afirman que el adjetivo forma parte de la frase donde se halla un juicio predicativo. Se evoca una cualidad que pertenece a una persona o cosa a la que se le atribuye. Además, estos gramáticos añaden que no solo los verbos de estado o atribución propiamente dichos como *devenir*, *être*, *paraître*, *sembler*, *nommer* o *trouver* pueden preceder adjetivos en función de atributo sino también los verbos de acción que impliquen el reconocimiento de una cualidad momentánea o durable del sujeto –*Il a vécu pauvre*–. Los adjetivos en función de atributo pueden aparecer también en la oración bajo una construcción indirecta. Se encuentran tras preposiciones como *pour* –*La vie des forçats peut passer pour luxueuse comparée à celle des Sauvats*– o por medio de *comme* o *que* –*Distrait comme tu es; De quoi te mêles-tu, coquine, imprudente que tu es ?*–, así como esta posición del adjetivo desligada del sustantivo o del pronombre al que hace referencia se encuentra separada por una coma o una forma verbal. Además, añaden que el adjetivo en aposición solo tiene valor descriptivo: sirve para caracterizar una actitud que determine al sustantivo y ponga de relieve una calificación al respecto –*Les sapins, noirs, en étaient les gardiens funèbres*– o poner en relación el adjetivo con un nombre propio o un pronombre –*Fabrice, ivre de colère, arriva aussi à cette ligne de saules*–. Es de considerar entonces que, tal y como se precisa en esta gramática, la función que el adjetivo asume en la oración está marcada por el lugar que este ocupa.

Otros autores añaden otra terminología a estos adjetivos, es el caso de LBU (2008), Retomando las figuras subordinadas al sustantivo, se añade que el adjetivo puede presentarse en la oración como *adjetivo epíteto* o *adjetivo atributo*<sup>10</sup>. En el caso del primero, se trata de un adjetivo o participio verbal subordinado a un nombre o a un pronombre. Podemos apreciar en la obra la existencia de varios tipos de adjetivos epítetos, como los de *relación*, equivalentes a complementos nominales –*Une grammaire grecque*–. Así pues, se explica en el capítulo que los *epítetos de transferencia* son otro tipo de adjetivos epítetos que son transferidos de un nombre a otro de la misma familia léxica o mismo ámbito semántico –*Maladie imaginaire, malade imaginaire*–. Igualmente, se añade en la gramática que el adjetivo como atributo forma parte del predicado y en la proposición verbal está ligado o bien al sujeto por medio de un verbo cópula –*La table est ovale*– o bien al complemento directo a través de un verbo transitivo –*Je crois l’affaire terminée*–.

<sup>10</sup> Los autores afirman oponer el epíteto a la aposición, siendo el primero un adjetivo o participio y el segundo un nombre (LBU 2008: 404).

El atributo emplea la función llamada *atributiva* cuando se encuentra en posición satélite de un verbo siempre en relación a través de un sustantivo (Riegel 1985). Los verbos que lo acompañan pueden ser de carácter *esencialmente atributivos* como *être* o *paraître*, o bien *ocasionalmente atributivos* como *juger* o *annoncer* (Riegel *et al.* 2001: 235-241). Acompañan al adjetivo calificativo o al adjetivo relacional en posición ya sea como atributo del sujeto, ya sea como atributo del complemento directo. El epíteto, por su parte, caracteriza el adjetivo cuando éste se halla en posición satélite de un sustantivo –función de epíteto unido al sustantivo o desligado de este por comas en la frase–.

La estructura *être* + *adjetivo* es la estructura tipo que permite atribuir una cualidad, permanente u ocasional, a un sujeto. En Le Goffic (1993), se menciona que el verbo *être* funciona como un verbo cópula, estableciendo el lazo entre el nombre (*sujeto*) y el adjetivo (llamado *atributo del sujeto*). Esta unión queda marcada por la concordancia en género y número del adjetivo, teniendo como referencia o punto de partida el nombre –*Marie est contente*–. Además, el adjetivo atributo se sitúa normalmente pospuesto al verbo, pero ocasionalmente puede encontrarse antepuesto al mismo –*Triste était mon âme*–. Otros verbos aparecen en la oración seguidos por un adjetivo complementando el significado del sujeto gracias a una cualidad. Estos verbos son: *devenir*, *tomber*, *sembler*, *paraître*, *faire* y *rester/demeurer*. He aquí algunos ejemplos expuestos que hemos encontrado en Le Goffic (1993):

- (9) *Marie est devenue très jolie.*
- (10) *Paul est tombé malade.*
- (11) *Marie semble désorientée.*
- (12) *Cette solution paraît préférable.*
- (13) *Marie fait vieille pour son âge.*
- (14) *Paul est resté (demeuré) très calme.*

Entre ellos, el adjetivo funciona como atributo del sujeto. Otros verbos franceses que se utilizan acompañados de un adjetivo son *naître*, *mourir*, *vivre*, *revenir*, *se promener*, etc.:

- (15) *Marie est née riche.*
- (16) *Ils vécutent heureux.*
- (17) *Paul s'est marié trop jeune.*
- (18) *Paul est mort pauvre.*
- (19) *Paul est revenu de son stage complètement transformé.*
- (20) *Mais ne te promène donc pas tout nue !*

Estos verbos concebidos como copulativos guardan ciertas características semánticas comunes al verbo *être* cuando preceden a un adjetivo como complemento esencial que atribuye una cualidad al sujeto. Sin embargo, los adjetivos utilizados con verbos como *devenir*, *tomber*, *naître* o *morir* destacan por su carácter epíteto y no por una atribución permanente o instantánea al sujeto. De hecho, reflejan el hábito del ser humano

de categorizar en la frase la experiencia en términos locativos del adjetivo. Esta característica nos ayuda a comprender las propiedades señaladas sobre el adjetivo epíteto como fenómeno de la anteposición de los adjetivos a los nombres en un grupo nominal como en *Un petit regard*. Describe el punto de vista del hablante sobre el objeto del discurso o el contenido nocional del sustantivo al que califica (Noailly 1999). Es por lo que se pueden delimitar las propiedades semánticas de los adjetivos a propósito de la organización de su lugar en la frase, así en Noailly (1999) se afirma que la anteposición del adjetivo epíteto es descriptiva –*Une délicieuse soirée*–, teniendo un valor distintivo entre sus características semánticas si se encuentra pospuesto –*Une soirée délicieuse*– o un comportamiento restrictivo –*Un ballon ovale*–, donde se califica en un nivel meta-lingüístico precisando el nivel de apropiación. Por lo tanto, con el fin de comprender otras posiciones de los adjetivos en la frase, se atribuye a todo el conjunto del contexto discursivo la responsabilidad de la interpretación atributiva que se desencadena de un adjetivo pospuesto. Los adjetivos constituyen un subdominio de primitivos semánticos del lenguaje<sup>11</sup>, cuyo rol referencial de base es el de describir las propiedades de los objetos y sucesos que los nombres y sustantivos determinan. Tal y como expone esta autora, en el caso del significado que se expande por la localización del adjetivo en la frase, todo adjetivo instaura una relación entre el referente del nombre al que acompaña y la categoría nombrada por el lexema a partir del cual se forma. Se trata de un fenómeno lingüístico de significado que posee influencia en el contexto en el que este significado puede ser sensible sintácticamente.

En otras gramáticas como las de Brunot (1965), Chevalier *et al.* (1964), Béchade (1993) y Tomassone (1996) hacen mayor hincapié en el adjetivo atributo del sujeto opuesto al del complemento. Afirman que el primero tiene un comportamiento sintáctico próximo a verbos como *être*, *devenir*, *paraître*, *sembler*, *rester*, *demeurer*, *se conserver*, *se maintenir*, *se montrer*, *se révéler*, *se trouver*, *se sentir*, *avoir bair*, *devenir*, *se faire*, *faire*, *tomber*, *subsister*, *naître*, *partir*, *vivre* o *estimer*. El gramático Hervé Béchade propone una serie de ejemplos para algunos de estos verbos cópula:

- (21) *Je suis l'enfant de la vieillesse de mon père* (J. Giono).
- (22) *De ma vie, je ne me suis senti tour à tour plus désarmé, plus faible, plus lâche sous l'injure* (M. Jouhandeau).
- (23) *Kouriloff paraissait ravi de constater à quel point sa mémoire était restée fidèle* (H. Troyat).
- (24) *Enfin le paysage devint rocheux, titanique et féérique* (A. Maurois).
- (25) *Et j'observai le corbeau. Mais il se tint immobile* (A. de Saint-Exupéry).

En *L'adjectif* (1999) de Jean Goes, la función de atributo «constitue une notion charnière entre le monde du nom et celui du verbe» (1999: 107). El adjetivo posee la particularidad de poder aparecer solo como complemento, es decir sin que ni una

---

11 Hacemos referencia a conceptos transferidos a través de palabras clave o semas primeros, son aquellos conceptos susceptibles de ser irreductibles que funcionan como descriptores y son comunes en múltiples lenguas dotándoles así de un carácter universal (Wierzbicka 1993).

preposición ni un determinante puedan introducirlo, no solamente en las construcciones con *être*, sino en todas las construcciones en las que están implicados los verbos llamados atributivos. En las estructuras *Sintagma Nominal + être + Adjetivo*, siempre se puede pronominalizar este último por un *le* invariable, indicio del atributo calificativo. Queda siempre como un complemento del verbo *être* y no como participio pasado de una forma compuesta –pretérito perfecto compuesto o pasiva–. Según el autor, la función de atributo otorga al adjetivo tres categorías semánticas diferentes que se dividen en la atribución de una propiedad, ligada principalmente a los adjetivos y más raramente a otras partes del discurso; la identificación, portadora de una noción calificativa expresada principalmente por grupos nominales; y la localización espacial, temporal o indicadora de materia, expresada sobre todo por grupos preposicionales. Así pues, el adjetivo es considerado como la parte del discurso prototípica para la función de atributo y la cópula transporta la función predicativa como verbo que es, mientras que el adjetivo transmite la mayor parte del semantismo de la frase.

### 3. Conclusiones

Los gramáticos y estudiosos de la lengua presentes en nuestro estudio siguen una descripción más o menos homogeneizada en relación con la descripción del adjetivo, sus formas, características y usos desde varios siglos antes de las gramáticas tradicionales y hasta nuestros días. Tras el análisis llevado a cabo y presentado a lo largo de los artículos *Retrospectiva sintáctico-semántica del adjetivo francés I y II*, podemos delimitar una línea temporal asociada a la concepción del adjetivo como parte del discurso y a las diferentes funciones con las que se han ido empleando en la oración.

Concluimos tras nuestro estudio que el adjetivo ha seguido una evolución notoria en la que ha sufrido cambios de pertenencia a clases gramaticales, al igual que se le ha diseminado y clasificado en varias especies teniendo en cuenta características de índole sintáctica y semántica. A lo largo de este recorrido, hemos observado varios estadios evolutivos del adjetivo que aquí resumimos: (1) en estudios que datan de la Antigüedad grecolatina, el adjetivo ha pasado de ser un constituyente del grupo verbal a forma parte del grupo nominal; (2) posteriormente, tal y como lo reflejan obras de la Edad Media, se le ha considerado asociado al grupo del nombre como *nom adjectif*, opuesto al *nom substantif*; (3) entre los siglos XVII y XVIII, se comienza a disociar el adjetivo del grupo del nombre y a ser parte del discurso independiente; (4) es también en esta época cuando empezamos a observar que los estudios del adjetivo se tildan de tonos semánticos, apareciendo características como la cualidad o la cantidad en su definición; (5) es bien entrado el siglo XVIII, cuando se conoce la subclasificación del adjetivo en calificativos y determinativos –o no calificativos– según la noción de determinación, así como en adjetivos verbales como tercera clasificación que se prolongará hasta nuestros días, con matices entre unos autores y otros, atendiendo de forma generalizada a esta cuestión; (5) en el siglo XIX, las descripciones y divisiones del adjetivo antes mencionadas ya forman parte del conocimiento y aceptación de los gramáticos, en esta época es el turno de otras clasificaciones del adjetivo como

por ejemplo la dicotómica entre el adjetivo calificativo y el adjetivo relacional, según la noción de inherencia y relación relativas al propio adjetivo; (6) a finales de esta época, también se empiezan a hacer notables otras clasificaciones del adjetivo, esta vez desde un punto de vista funcional, así pues se trata el adjetivo desde su cualidad de atributo; (7) si bien, no será hasta el siglo XX cuando el atributo es estudiado en profundidad –tratado de adjetivo o participio verbal subordinado a un nombre o a un pronombre– en oposición al adjetivo epíteto –siendo estas categorías admisibles para describir a los adjetivos calificativos y relacionales– y al empleado en aposición como valor descriptivo.

Con esta retrospectiva, finalizamos un estudio a lo largo de diferentes épocas sobre el adjetivo en lengua francesa. Como dijimos no se trata de un trabajo exhaustivo en la medida en que los estudios sobre el adjetivo son numerosos y ricos en su contenido, sino en la presentación y exposición de un estudio elaborado que nació de la curiosidad por esta parte del discurso y su tratamiento desde diferentes consideraciones sintáctico-semánticas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNAULD, Antoine; LANCELOT, Claude (1666 [1960]): *Grammaire générale et raisonnée*. Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag.
- ARRIVÉ, Michel; CHEVALIER, Jean-Claude (1970): *La grammaire*. París: Éditions Klincksieck.
- ASLANIDES, Sophie (2001): *Grammaire du français du mot au texte*. París: Honoré Champion.
- BAYLON, Christian; FABRE, Paul (1973): *Grammaire systématique de la langue française*. París: Nathan.
- BEAUZÉE, Nicholas (1767): *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*. París: Imprimerie de J. Barbou.
- BÉCHADE, Hervé (1993): *Syntaxe du français moderne et contemporain*. París: PUF.
- BONNARD, Henri (1984): *Code du français courant*. París: Magnard.
- BONNEAU, Jean-Marie; LUCAN (1839): *La Grammaire selon l'Académie*. París: Éditions Bonneau et Lucan.
- BRUNOT, Ferdinand (1965): *La pensée et la langue*. París: Masson.
- BUFFIER, Claude (1709): *Grammaire française sur un plan nouveau*. París: Nicolas Le Clerc et al.
- CHERVEL, André (1977): *...Et il fallut apprendre à écrire à tous les petits Français, histoire de la grammaire scolaire*. París: Payot.
- (1982): *Les grammaires (1800-1974): répertoire chronologique*. París: INRP.
- CHEVALIER, Jean-Claude (1994): *Histoire de la grammaire française*. París: PUF.
- CHEVALIER, Jean-Claude et al. (1964): *Grammaire Larousse du français contemporain*. París: Larousse.

- CHIFLET, Laurent (1659 [1680]): *Essay d'une parfaite grammaire de la langue française*. Colonia: Pierre Le Grand.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de (1821): *Œuvres complètes de Condillac*. París: Leconte et Durey, Tourneux, tomo VI.
- DAMOURETTE, Jacques; PICHON, Édouard (1911-1934 [1935]): *Des mots à la pensée, Essai de grammaire de la langue française*. París: D'Artrey, tomo IV.
- DIONISIO DE TRACIA (1989 [1998]): *La grammaire de Denys le Thrace*. Trad. y notas de Jean Lallot. París: CNRS Éditions, D.L.
- DU MARSAIS, César Chesneau (1797 [1971]): *Mélanges de Grammaire, de Philosophie, etc., tirés de l'Encyclopédie*. Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag.
- DUBOIS, Jean; LAGANE, René. (1973): *La nouvelle grammaire du français*. París: Larousse.
- FREI, Henri (1929): *La grammaire des fautes*. París: P. Geuthner.
- FRONTIER, Alain (1997): *La grammaire du français*. París: Belin.
- GALICHET, Georges (1970 [1973]): *Grammaire structurale du français moderne*. Montréal: Éditions Hurtubise.
- GOES, Jean (1999): *L'adjectif. Entre nom et verbe*. París: Éditions Duculot.
- GIRARD, A. Gabriel (1747): *Vrais principes de la langue française*. París: Le Breton.
- GIRAULT-DUVIVIER, Charles-Pierre (1811 [1853]): *Grammaire des Grammaires ou analyse raisonnée des meilleurs traités de la langue française*. París: Jean-Michel Eberhart imprimeur.
- GREVISSE, Maurice (1936): *Le Bon Usage, Grammaire française*. París: Éditions Duculot, 1955, 1969, 1993 y 2008 (las dos últimas refundadas por André Goosse).
- (1939 [1992]): *Précis de grammaire française*. París: Éditions Duculot.
- HÉLIE, Pierre (1993): *Summa Super Priscianum, 113 de Studies and texts*. Comentarios de Leo Reilly. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- LE BIDOIS, Georges; LE BIDOIS, Robert (1971): *Syntaxe du français moderne : ses fondements historiques et psychologiques*. París: A. et J. Picard.
- LE GOFFIC, Pierre (1993): *Grammaire de la phrase française*. París: Hachette.
- LHOMOND, Ch. François (1780): *Éléments de grammaire française*. Québec: J. A. Langlais.
- LIVET, Ch. Louis (1859 [2001]): *La grammaire française et les grammairiens du XVI<sup>e</sup> siècle*. París: Didier et Cie.
- MAUPAS, Charles (1607 [1632]): *Grammaire et syntaxe françoise*. Rouen: J. Cailloué.
- MEIGRET, Louis (1550 [1970]): *Le tretté de la grammere françoese*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- MOIGNET, Gérard (1981): *Systématique de la langue française*. París: Klincksieck.
- NOAILLY, Michèle (1999): *L'adjectif en français*. París: Ophrys.
- NOËL, François J. M.; CHAPSAL, Charles P. (1823 [1870]): *Nouvelle Grammaire française, Sur un plan très-méthodique, avec de nombreux exercices d'orthographe, de syntaxe et de ponctuation*. París: Marie-Nyon Jeune.

- PLATÓN (1866-1868 [2008]): *Œuvres complètes : Cratyle, Le Sophiste*. París: Flammarion.
- PRISCIANO (1515 [1550]): *Institutiones Grammaticae*. París: Iodoco Badio Ascensio.
- RÉGNIER-DESMARAIS, François-Séraphin (1706): *Traité de la grammaire française*. Ginebra: Slatkine.
- RESTAUT, Pierre (1730): *Principes généraux et raisonnées de la grammaire française*. París: J. Desaint.
- RIEGEL, Martin (1985): *L'adjectif attribut*. París: PUF.
- RIEGEL, Martin et al. (1994 [2001]): *Grammaire méthodique du français*. París: PUF.
- SWIGGERS, Pierre (1984): *Grammaire et méthode au XVIIIe siècle*. Leuven: Peeters.
- TELL, Julien (1967): *Les grammairiens français (1520-1874)*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- TESNIÈRE, Lucien (1959 [1969]): *Éléments de syntaxe structurale*. París: Klincksieck.
- TOGEBY, Knud (1974): *Précis historique de grammaire française*. Copenhague: Akademisk Forlag.
- TOMASSONE, Roberte (1996): *Pour enseigner la grammaire*. París: Delagrave.
- WAGNER, Robert-Léon; PINCHON, Jacqueline (1991): *Grammaire du français classique et moderne*. París: Hachette.
- WAILLY, N. François de (1747 [1826]): *Principes généraux et particuliers de la langue française*. París: Pierre Maumus.
- WARTBURG, Walther; ZUMTHOR, Paul (1947): *Précis de syntaxe du français contemporain*. Berna: August Francke Verlag.
- WIERZBICKA, Anna (1993): «La quête des primitifs sémantiques», *Langue française. Les primitifs sémantiques*. Vol. 98: 9-23.
- WILMET, Marc (2003): *Grammaire critique du français*. Bruselas: Éditions Duculot.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Aránzazu Gil Casadomet ha realizado su tesis doctoral en lingüística argumentativa y enunciativa, en la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente, trabaja como Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Filología Francesa de esta misma universidad. Sus intereses científicos son múltiples y desarrolla sus trabajos de investigación en semántica argumentativa y enunciativa, lingüística computacional y lexicografía.

Fecha de recepción : 19/05/2019

Fecha de aceptación : 06/05/2020

## RAZONES PARA UN BARROCO: ÁNGEL MARÍA PASCUAL Y EL DESENCANTO (Reasons for a Baroque: Ángel María Pascual and Disappointment)

Gabriel Insausti\*  
Universidad de Navarra

**Abstract:** Ángel María Pascual (1911-1947) has very often been blamed for the sophistication of his writing and the baroque bias of many of his works, such as the novels *Amadís* (1943) and *Don Tritonel de España* (1944), the articles *Cartas de Cosmosia* (1942-1946) published on *El Español*, the essay *Catilina* (1948) and the poems, collected in one single volume, *Capital de tercer orden* (1947a). However, at the same time he published these books his style was shown more “classical”, sober, and perfectly readable in his *Glosas a la ciudad*. The study of the sources of his baroque writing and the way he combined them, therefore, shows that it contains, rather than a mere personal attitude, a political and aesthetic message: the author’s disappointment at the new political regime and the betrayal of the expectations that he entertained during the war.

**Keywords:** Ángel María Pascual; Eugenio d’Ors; Ernesto Giménez Caballero; Pío Baroja; Baroque; Disappointment.

**Resumen:** A menudo se ha reprochado al escritor Ángel María Pascual (1911-1947) un barroquismo expresivo presente en las novelas *Amadís* (1943) y *Don Tritonel de España* (1944), las *Cartas de Cosmosia* (1942-1946) aparecidas en *El Español*, su ensayo *Catilina* (1989 [1948]) y su poesía, recogida en un único poemario, *Capital de tercer orden* (1947a). Sin embargo, al mismo tiempo que publicaba estos libros la escritura de Pascual se mostraba más “clásica” en sus *Glosas a la ciudad*. Si se rastrean las fuentes de su barroquismo y su significado en el contexto de la España franquista se comprueba que más que una proclividad personal contiene también un mensaje estético y político: una expresión de desencanto ante el rumbo que adoptaba el régimen y una decepción de las expectativas creadas durante la guerra.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Filología. Edificio Ismael Sánchez Bella. Universidad de Navarra. 31001 Pamplona [ginsausti@unav.es].

**Palabras clave:** Ángel María Pascual; Eugenio d'Ors; Ernesto Giménez Caballero; Pío Baroja; Barroco; Desencanto.

## 1. Situación de Ángel María Pascual

No ha recibido mucha atención la obra literaria y periodística del pamplonés Ángel María Pascual (1911-1947). La imagen que nos han dejado quienes lo trataron insiste en un barroquismo expresivo que se le ha reprochado en especial a propósito de las novelas *Amadís* (1943) y *Don Tritonel de España* (1944), su ensayo *Catilina* (1989 [1948]) y su poesía, recogida en un único poemario, *Capital de tercer orden* (1947a). El recuerdo que otro falangista, Pedro Laín Entralgo, esbozó de Pascual en su *Descargo de conciencia* (1989 [1976]) permite entrever con bastante claridad la explicación que habitualmente se ha ofrecido de este barroquismo:

Suave e irónico como persona, fino y culto como escritor, Pascual estaba envuelto siempre en una viscosa y blanda película expresiva que hacía difícil, si no imposible, la franca relación con él. Si hubiese sido capaz de abandonar la virguería literaria (sus *Cartas de Cosmosia*) y la nostalgia transfiguradora (su *Amadís*) y con una vida por delante, muy seguramente habría conseguido un puesto estimable en las letras españolas (Lain 1989: 192)

Sin embargo, es preciso advertir que al mismo tiempo que escribía algunos de estos títulos Pascual publicaba sus *Glosas a la ciudad* y que en este libro el barroquismo se encuentra ausente por completo. Creo que bajo el barroquismo pascualiano corre pues una discrepancia que cabe leer en toda su seriedad, esto es, como una diferencia no ya simplemente estética, en lo más exterior de aquellos largos y enrevesados periodos, o de sintaxis anómala y dicción rebuscada, sino también ética: contra la música triunfal que cabría esperar de un escritor claramente adscrito al bando vencedor en la guerra, lo que encontramos en la poesía y la prosa de Pascual es la disonancia deliberada. Localizar las fuentes de este barroquismo, comprender su empleo en manos de Pascual y observar los procedimientos retóricos a los que las somete sugiere así una clave para comprender su insólita posición política y estética. En lugar de la celebración del victorioso, uno casi siente que está más bien ante los desahogos de un derrotado, pero ¿en qué consistiría exactamente esa derrota? ¿Cómo la interpretaba el propio Pascual? Y ¿qué elaboraciones literarias cabe reconocer en esta interpretación?

## 2. Malestar general

Los retratos que nos han quedado de Pascual coinciden en describir a un hombre culto, políglota, exquisito, buen impresor y dibujante, que tocaba el piano... Alguien poco apto tal vez para la vida provinciana, de chatos horizontes, que lo rodeaba. “Tal vez fuera demasiado”, resume Miguel Sánchez Ostiz, “para aquella ciudad de menos de cincuenta mil almas” (1997: 11). De hecho, el propio Eugenio d'Ors escribió en su obi-

tuario a Pascual que quizá había vivido en aquella Pamplona con “asfixia” del propio mérito. Pascual se habría quedado sin interlocutores en una ciudad pequeña, mal comunicada, que no gozaba de una vía férrea directa con Madrid, carecía de universidad y formaba parte del imaginario ruralista del carlismo. Y su permanencia en ella había sido fruto de una decisión: también a él, como a tantos falangistas de primera hora, se le había ofrecido en Madrid un puesto que rechazó, sustrayéndose a la trayectoria de aquellos viejos compañeros que tomaban la militancia en la FET por una empresa de colocación<sup>1</sup>. No cuesta mucho adivinar que tras ese gesto de generosidad y entrega llegaría una sensación de futilidad.

También, nuevamente, de decepción: el verano de 1936 apareció a los ojos de Pascual como el anuncio de una transfiguración, ya que por unos meses Pamplona se había convertido efectivamente en una capital “de primer orden” desde el punto de vista militar, político y literario; allí se había gestado el golpe, allí había triunfado indiscutiblemente el alzamiento, allí se habían fundado el primer periódico y la primera revista literaria del falangismo y por allí habían pasado todos los escritores del nuevo régimen. Para 1945, sin embargo, estaba claro que se había tratado de un espejismo. La “Atenas del Arga”, como pomposamente se bautizó a aquella ciudad momentáneamente saturada de literatos, había regresado a su condición provinciana. Pascual había quedado allí como un inadapto, alguien que había pujado por renovar la ciudad en todos los órdenes pero que hacia 1946 sentía que sus esfuerzos se revelaban infructuosos.

De hecho, un somero vistazo a *Capital de tercer orden* sirve para confirmar esa imagen, en la que abundan las viejas lacras: fulanismo, caciquismo, mezquindad, compadreo, ociosidad grosera, novorriquismo pretencioso... En “Meloepa parda”, entre “el ínfimo burdel de la calleja” y el “timador de sombras”, se nos dice que “el tratante, el cacique, el jayán de la albarda / lloran ante el señor Gobernador”; en “La calle”, “el fiscal de la Audiencia da un paseo / con aquel profesor del Instituto / que escribe en el diario independiente”; en “Jardín público” aparece la estatua “del Hijo ilustre en cuya oronda calva / deyectan su diarrea las palomas”, frente a “una labriega con disfraz de *nurse* —pretensión del nuevo tendero rico—”; y en “Casino”, mientras duermen los libros a los que nadie presta atención, “los piropos / son capaces de encender rubores / hasta en la dura piel de las acacias./ Pasan las horas, los papás arriba, / cadena y leontina en las andorgas, / hablan de trigos, lanas y dehesas”. En la atmósfera sórdida del primer franquismo todo se compra y se vende, no hay lugar para la autenticidad ni la independencia de criterio. En definitiva, contra quien pretendiese sugerir que España vivía en aquel momento una época “clásica”, como implícitamente declaraban los títulos de *Escorial* y *Garcilaso*, Pascual proponía una lectura “barroca”. Su barroquismo no era por tanto una “virguería”, en el lenguaje de Laín, una mera cáscara, una envoltura exterior basada en el juego sustitutivo del

---

1 Lo cual, obviamente, suscitaba una reacción de disgusto entre los “camisas viejas” como Pascual. Según ha estudiado Mercedes Peñalba, Navarra se contaba entre las tres provincias donde la Unificación fue más conflictiva y donde los falangistas se quejaban de que los carlistas habían “copado” los puestos de mando; además, en la estadística se pone de manifiesto que, contra la escasez de las denuncias carlistas en este sentido, el 33 % de las realizadas por falangistas tenían por objeto la presencia de “indeseables” en su propio partido (2013: 94-102).

tropo hasta la extenuación, sino una afirmación moral y, por ende, una interpretación de la historia. ¿Cuál? Una clave bastante inequívoca se encuentra en “Envío”, la pieza que cierra *Capital*: “A ti, fiel camarada que padeces / el cerco del olvido atormentado. / A ti que gimes sin oír al lado / aquella voz segura de otras veces. / Te envío mi dolor. Si desfalleces / al acoso de todos y cansado / ves tu afán como un verso malogrado, / bebamos juntos de las mismas heces. / En tu propio solar quedaste fuera. / Del orbe de tus sueños hacen criba. / Pero, allí donde estés, cree y espera. / El cielo es limpio y en sus bordes liba / claros vinos el alba, Primavera. / Pon arriba tus ojos. Siempre arriba.” (Pascual 1947a: 41)

“Envío” sugiere una ulterior psicomaua dentro del discurso de *Capital*: pese a la visión sombría que predomina en el libro, hay un atisbo de fe y de esperanza. Pero fe y esperanza ¿en qué? Si se recuerda la insistencia en el término “camarada” que en sus *Cartas a Cosmosia* dedicó Pascual a sus compañeros de los tiempos de la guerra —Maximiano García Venero, Sáenz de Heredia, Luys Santamarina, Rafael García Serrano, Pedro García Suárez, Jesús Suevos, etc.— es fácil leer en su uso del apelativo un sinónimo de “camisa vieja”: en “Envío” el poeta elevaría, pues, la queja de un falangista de primera hora que añora a los jefes ausentes como José Antonio (esa “voz segura” a la que ya no se oye), que pese a la victoria ha visto frustradas sus expectativas nacionalsindicalistas (de ahí ese “afán” que queda en “un verso malogrado”) y que, ante la disolución de las primitivas aspiraciones ideológicas (el “orbe de tus sueños”), sufre la ironía de una suerte de exilio interior (“en tu propio solar quedaste fuera”), el cual solo encuentra una salida en el lema falangista que había presidido el periódico del partido dirigido por José Antonio (“arriba, siempre arriba”). Una huida hacia delante.

### 3. Crónica de una decepción

Esta decepción política de Pascual está relacionada con tres acontecimientos: el Decreto de Unificación del 22 de abril de 1937, la defenestración de Hedilla y la llamada “crisis de 1941”. Conviene a este respecto recordar las reacciones adversas que la Unificación despertó (aunque no de modo unánime) entre los más directamente interesados<sup>2</sup>: frente a un carlismo tradicionalista, confesionalista, foralista y monárquico en principio, Falange se definía como un partido revolucionario, nacionalsindicalista, celoso defensor de una soberanía única y republicano, que contemplaba al carlismo como una antigualla decimonónica (“el resto histórico y social” de un pasado “que nunca fue verdaderamente actual”, lo definió Laín). Pero ¿cuál fe la postura de Pascual respecto a la Unificación?

Para responder a la pregunta conviene recordar que el escritor era falangista en una ciudad que había dado algunos militantes notables —lo eran Julio Ruiz de Alda, el aviador que había acompañado a Ramón Franco en su gesta, y José Moreno (1878-

2 En Pamplona, por ejemplo, ya el 19 de diciembre de 1936 Román Oyarzun había publicado su artículo “Una idea: requeté y fascio” en *El pensamiento navarro*: allí, pese a las numerosas objeciones a los hábitos de los falangistas, afirmaba que “hay muchos puntos de coincidencia” y proponía una formación común.

1949), excomandante de caballería— y que se convirtió en un centro importante con el estallido de la guerra, debido a la proximidad de la frontera y al hecho de que el alzamiento de Mola se había gestado allí y de que con la fundación de *Arriba España* y *Jerarquía* se convertía momentáneamente en la referencia periodística y literaria de Falange; pero esa Falange navarra actuaba en una región en la que el carlismo ocupaba una posición abrumadoramente mayoritaria, y de donde procedían personalidades importantes como el conde de Rodezno, que había reemplazado a Manuel Fal Conde tras su exilio y había llevado las negociaciones para la Unificación. Ya desde la primavera de 1937, Pascual tenía razones para la incomodidad y la decepción: su Falange perdía la autonomía política y quedaba supeditada a un carlismo local predominante con el que viviría algunas fricciones<sup>3</sup>.

Los acontecimientos que se produjeron entre el final de la guerra y el arranque de las *Cartas* ahondaron en estas razones. Y lo hicieron en torno a otro navarro de adopción, el bilbaíno de origen José Luis Arrese, el mejor parado en lo que se dio en llamar la “crisis de mayo de 1941”, es decir, el intento de Serrano Súñer, el cuñado de Franco, de que los viejos falangistas ocuparan todas las carteras ministeriales<sup>4</sup>. Con ella, pese a la aparente victoria de Serrano, se precipitaba su derrota, más visible a partir del otoño de 1942 debido a la destitución de varios falangistas, entre ellos Gerardo Salvador al frente de Organización Sindical Española y la excarcelación de Hedilla para aplacar los ánimos. El resultado final era que, aunque tras la crisis de mayo Serrano Súñer se quedaba en el gobierno y con él ministros falangistas como Girón de Velasco, Miguel Primo de Rivera y el propio Arrese, este último asumiría un poder casi completo al controlar el partido, Prensa y Propaganda, Censura y Cinematografía y los sindicatos verticales. Comenzaba así la sumisión definitiva de Falange al dictador y la depuración de los viejos falangistas (empezando, como refiere el propio Ridruejo en *Casi unas memorias*, por su destitución y la de Tovar, dado que en un artículo del *Arriba* dirigido por Pascual habían lanzado sus críticas al baile de nombramientos).

La postura de Pascual parece clara a cualquiera que lea sus *Cartas de Cosmosia*. Y en privado el escritor era aún más explícito: la dedicatoria que escribió sobre el ejemplar de *Capital* que regaló a su amigo Alberto Clavería no dejaba lugar a dudas. “En nombre de nuestros sueños y desengaños comunes”, reza. El barroco histórico, que más

3 Como ha estudiado Mari Mar Larraza, en agosto de 1942 un grupo de falangistas atentó contra los asistentes a una ceremonia religiosa en sufragio de los requetés caídos del Tercio de Nuestra Señora de Begoña; los alcaldes de San Sebastián, Bilbao y Pamplona, asistentes al acto, dimitieron en bloque y en el Ayuntamiento de Pamplona todos los concejales abandonaron sus puestos al darse de baja de la FET, dado que era condición para ocupar cualquier cargo pertenecer al partido único (2006: 23). Otros puntos de fricción fueron el enfrentamiento entre el Ayuntamiento y el gobernador civil Juan Junquera, nombrado en 1945.

4 Casado con la corellana María Teresa Sáenz de Heredia, prima de José Antonio y hermana del cineasta José Luis Sáenz de Heredia, Arrese poseía unas credenciales que cuadraban con los recelos de Pascual hacia el fulanismo, el compadreo y las maniobras de tantos para medrar en Madrid. Es más, la trayectoria personal de Arrese resume en muchos sentidos los motivos para el rechazo de la Unificación que pudiera albergar nuestro autor: hedillista, había participado en los acontecimientos de Salamanca de abril de 1936, lo que lo condujo a la cárcel y a una pena de muerte de la que le salvó el indulto, gracias a las gestiones de su esposa. Y, sin embargo, con el final de la guerra se mostró enormemente dócil al Jefe de Estado y fue nombrado sucesivamente gobernador civil de Málaga, ministro de la Vivienda y, sobre todo, ministro-secretario general de FET.

allá de las dificultades de la definición y la etimología era la expresión de una era de desencanto —la de la España de los Austrias menores—, en manos de un falangista se convertía en la clave interpretativa del presente: como aquellos caballeros de la Cristiandad que habían desembocado en la frustración, Pascual sentía que la gesta de la guerra civil no había cambiado gran cosa. Frente al idealismo de antaño, el clima de desencanto de hogaño, ese “disfraz de una desconfianza y resultado de un agotamiento espiritual”, en palabras de Jaime Siles (2006: 112), que caracterizaba al barroco histórico.

#### 4. Modelos

No es preciso hacer demasiadas cábalas para adivinar que para esta reformulación del barroco histórico Pascual contaba con algunos modelos y que estos le sugirieron dos manifestaciones: la atracción por la teatralidad y una determinada visión de la Historia de España. Y en ambas habían tomado parte dos escritores a los que es preciso mencionar aquí con más detalle: Eugenio d’Ors y Ernesto Giménez Caballero.

La “teatralidad”, la desmesura de la forma exterior y el efectismo remiten a un Eugenio d’Ors que gozaba de un enorme predicamento cuando Pascual se inició en las letras: Izurdiaga le había inculcado con devoción la lectura de su *Glosario* y precisamente en el *Arriba España* que él dirigía se había reanudado la publicación de esas notas dorsianas<sup>5</sup>. De ahí que la llegada de D’Ors a Pamplona, durante la guerra, supusiese un auténtico zafarrancho en las letras locales. Por supuesto, en aquel clima de euforia la teatralización de la vida —con el saludo a la romana, los uniformes, las canciones, etc.— formaba parte de la realidad más cotidiana. *Xenius* le dio otra vuelta de tuerca: se hizo armar caballero por Izurdiaga en la iglesia de San Agustín —en la que Garcilaso había sido armado caballero de la Orden de Santiago— y creó su propio uniforme, como ha relatado Andrés Trapiello (2010: 264). Su personalidad excesiva cargaba el significado del momento de connotaciones heroicas y áureas, en aquella Pamplona “de caballeros andantes”, como la ha denominado Miguel Sánchez Ostiz (2000: 10). Años más tarde, en su novela *Amadís* (1943) —una fantasía al modo de Cunqueiro— Pascual insistía en esa lectura caballerescas de la guerra civil y de la historia de España. *Amadís* era “ignominiosamente acusado” de “ser un rojo” y protagonizaba un encuentro imposible:

Por el camino de Ostia vienen dos hombres en bicicleta. Son Eugenio d’Ors y José Pijoán. Se apean lejos. Eugenio d’Ors pregunta con su hablar preñado, sereno y dormido:

—¿Y quiénes son esos dos hombres que cabalgan a ambos lados de *Amadís*?

—El de la izquierda es Ernesto Giménez Caballero, que hoy descubre el cielo de Roma. El de la derecha es Garcilaso de la Vega. (Pascual 1943: 116).

---

<sup>5</sup> Con el *Glosario* dorsiano coincidía además Pascual en la vindicación de los oficios, uno de los temas de *Jerarquía* y el punto de apoyo fundamental para su salto a la escritura, según comentó el propio Pascual en un autorretrato; también con algunas regiones de su vocabulario (palabras como “jerarquía” y “César”, tan caras a Pascual, se repiten en *U-Turn-It*, por ejemplo). Se trataba para él de una suerte de libro de cabecera.

No extraña, pues, que, desde su anacronismo sistemático, el otro autor que podía constituir una referencia en esta orientación barroca fuese el propio Ernesto Giménez Caballero, también histriónico y dado a la espectacularidad, y también recalado en Pamplona durante el otoño de 1937. De hecho, el retrato que Giménez Caballero dejó de Pascual en sus *Memorias de un dictador* (1981) subraya el dorsismo del escritor pamplonés. “Muy influido por don Eugenio estuvo Ángel María Pascual”, dice, “todo el teoricismo de don Eugenio sobre lo sindicalista, ‘las formas que vuelan’, ‘la categoría y la anécdota artesanal’, Ángel María logró aplicarlo en la confección de su revista” (1981: 129).

Más interesante que esta necesidad de escenificación, que esta teatralidad, era la posibilidad de una recuperación estética y la pertinencia de un nuevo barroco. En primer lugar, el libro de D’Ors, *Lo barroco* (1935), contenía una tesis sumamente importante para Pascual: que en esta tendencia artística no había simplemente el testimonio de una *età*, como sostenía Croce, sino una categoría universal, relativamente atemporal<sup>6</sup>. De hecho, todo el libro de D’Ors, confesaba su autor, podía leerse como la novela de un hombre “enamorado” de esa categoría, que la veía resurgir aquí y allá a lo largo de la historia. Es más, lo que había averiguado D’Ors con sus viajes por Europa era que el barroco “vive en la región de los suspirantes por el lejano Paraíso perdido” (2002: 21), esto es, en el mundo de la melancolía. La lectura de la obra pascualiana como alternativa a la falsa serenidad de los garcilasistas estaba servida. Cuando en su dedicatoria al ejemplar que envió a D’Ors escribió que en su poemario había “una pieza de *barocchus pútridus*”, Pascual no sólo delataba una genealogía y un magisterio; además, dejaba claro que no se le escapaba el significado de más largo alcance que tenía aquella forma excesiva.

Si la referencia dorsiana servía para situarse ante la historia de las artes, la de *Gecé* suponía un esquema de historia política e ideológica<sup>7</sup>. Pascual pudo coincidir con él en la apuesta por el dinamismo que Giménez Caballero reconoció en el fascismo italiano y en el consiguiente rechazo del apoltronamiento, que quedaría claro en varias *Cartas de Cosmosia*, como la dedicada a la sevillana Sociedad de los Flojos. Pronto, sin embargo, encontraría razones para el disgusto ante la personalidad de Giménez: el escritor no sólo había sido un elemento díscolo, expulsado y luego readmitido en Falange, sino que desde su hedillismo inicial había sabido hacerse un hueco en el aparato del nuevo partido. No obstante, creo que en el barroquismo de Giménez Caballero —y de otros falangistas— pudo reconocer Pascual dos elementos de interés que encuentran expresión en sus escritos de los años cuarenta y que configuran su interpretación de la historia desde el barroco.

6 D’Ors coincidía con el criterio de Croce en la *Estética*, según el cual la cultura —y la historiografía— guardaba relación con los movimientos políticos y sociales de su época, dentro de una concepción amplia de la *Kulturgeschichte*, pero al mismo tiempo reclamaba cierta autonomía para los fenómenos culturales y descartaba todo determinismo (1923: 155-56).

7 Pascual contaba con un eslabón que lo unía a Giménez Caballero: Juan Aparicio, que lo apadrinó en *El Español* y *La Estafeta Literaria*, estaba en contacto desde 1928 con Giménez Caballero, o *Gecé*, quien le había abierto las puertas de su *Gaceta* y todavía diez años después se lo llevó consigo a Salamanca para trabajar en el servicio de Propaganda.

Uno sería la lectura falangista del legado del 98. “Nieto del 98”, se declaraba Giménez Caballero en el arranque de *Genio de España*. Y de entre todas las referencias de esa generación y sus aledaños, la más decisiva para él —también para Ledesma— sería sin duda Ortega. Si de la “intrahistoria” unamuniana cabía obtener un argumento para una visión esencialista y más o menos atemporal de lo español y de Maeztu una vindicación de la Hispanidad y de la idea de Imperio —y de ambas cosas hay muestras en las *Cartas de Pascual*—, en la llamada a una élite con vocación normativa que realiza Ortega con *España invertebrada* podía el *fascio* obtener un punto de apoyo para su tesis autoritaria<sup>8</sup>.

El hecho, no obstante, es que con su viaje a Roma de 1928 Giménez creyó ver realizado ese ideal o, como escribió Pascual en su *Amadís*, “vio por primera vez el cielo de Roma”. Todavía en sus “Notas a Ortega”, la segunda parte de *Genio de España*, relacionaba *Gecé el fascio* tanto con la minoría a la que apelaba Ortega como con su propia idea de vanguardia, pero al mismo tiempo reprochaba al filósofo su “temor a las consecuencias últimas” y reclamaba un nuevo cesarismo con la cita evangélica —“dar al César lo que es del César”—que parecía remachar el argumento secularizante de *La nueva catolicidad*. Ahora bien, ¿en qué términos podía traducirse a España la “salvación romana de nuestro genio”, en la expresión de Giménez Caballero? La retórica falangista lo dejaba bastante claro: si el fascismo italiano era un desenlace del *Risorgimento* y una recuperación de la idea de Imperio, el falangismo podía postularse como un desenlace del noventayochismo, de la crisis nacional suscitada por la pérdida de las últimas colonias, y como un intento de recuperar la grandeza perdida. “Cuando Quijote se agota”, escribió de hecho Pascual en la *Carta* del 12 de enero de 1946, “empieza a exudar generación del noventa y ocho”. El idealismo quimérico tenía su inevitable desenlace en forma de desencanto, y esa lógica servía no solo para resumir la historia de España desde los Reyes católicos sino la propia aventura falangista y su decepción tras la victoria.

De hecho, el “romanismo” y el “cesarismo” de Pascual, por más que pasasen a través de *Gecé* en los años treinta, en el momento en que escribía *Capital* habían adquirido un perfil más personal y más hondo. Véanse a este efecto sus libros “históricos”: una traducción (1947b) de *Monarchia*, el libro de Dante cuyo tema, recordémoslo, era la necesidad de la unión bajo un poder único, con el fin de contrarrestar la división medieval, en particular la constante enemiga entre güelfos y gibelinos. En *El nuevo glosario*, D’Ors había adelantado ya esta lógica del paralelismo, al afirmar que la Europa cristiana “sólo conoce una guerra” y que esta no había comenzado en agosto de 1914 sino “después de la muerte del señor Carlomagno” (1921: 1). Y Pascual apuntaba hacia la misma referencia carolingia en su *Carta* del 28 de octubre de 1944, en la que evocaba la destrucción de Aquisgrán durante la

8 Ese es precisamente el punto desde donde, según Enrique Selva (1999), obtuvo inicialmente Giménez Caballero su “cesarismo”: el “elitismo sociológico” de Ortega. De hecho, siempre según Selva, varios libros de Giménez no serían sino una réplica totalitaria de otros tantos del filósofo: *Genio de España* respondería a *España invertebrada*, *La nueva catolicidad* a las tesis europeístas orteguianas, *Arte y estado* a *La deshumanización del arte*, etc.

Segunda Guerra Mundial. Ahora bien, ¿qué subrayaba Pascual en su prólogo al tratado dantesco? Que la empresa —la confirmación y extensión del Sacro Imperio Romano-Germánico cuya disolución habría comenzado con aquella muerte, según D’Ors— es heredera del Imperio romano y que según el poeta toscano la autoridad del emperador procede directamente de Dios y no del Papa: una andanada contra el confesionalismo franquista. Es revelador en este sentido que Pascual termine su prólogo afirmando que el asunto de *De monarchia* constituye “un problema actual” y que no queda muy lejos de la causa de “los españoles del gran tiempo”, o sea, del Siglo de Oro (1947b: 70). Todo su discurso de estos años aborda el fenómeno histórico desde la lógica del epítome sugerido por la cita de D’Ors, como si hubiese encontrado en el culturalismo un modo oblicuo de sortear los obstáculos de la censura.

Véase, por ejemplo, *San Jorge o la política del dragón* (1949), donde el héroe salva a la princesa y con ella a la nación, pero termina defenestrado. Una referencia pesimista, próxima al mecanismo del chivo expiatorio, y una visión desencantada del ideal caballeresco: si algunos, como Juan María Lecea (2002: 15), han reconocido en el Amadís pascualiano los rasgos de un Hedilla depuesto, en su *San Jorge* se podría leer fácilmente una prosopopeya de la Falange original: el salvador que ha vertido su propia sangre es traicionado por los entresijos de la política y las complejidades de la burocracia. Finalmente, aún más obvio en su argumento, en su empleo del epítome y en su romanismo, es *Catilina: una ficha política*, donde Pascual busca un *tertium quid* entre la visión del noble romano como un “monstruo” y como un “dechado de virtudes”, para caracterizarlo como alguien que “amó violentamente a los proletarios, a la patria, a la gloria, y odió con la misma violencia a los hipócritas de la ley y el dinero” (1989 [1948]: 10). ¿Era preciso explicitar esa lógica epitómica, en la que autores como Antonio Duplá (1994: 3) han insistido? Por si acaso, Pascual no se arredra en los últimos párrafos del libro:

La derrota de Catilina cerró para Roma los caminos del mando único, fundado en una revolución social. Quedó solo el atajo de los pronunciamientos y la revolución no se realizó jamás. Estas causas arruinaron el Imperio más que la invasión de los bárbaros, que fue solamente polvo de la ruina, resaca de la voráGINE [...]. Los catilinaros de todas las épocas arrebatan de pronto, brillan fugazmente, conmueven un orden cansado y mueren en una gesta inútil (Pascual 1989: 145-46)

La fecha es, significativamente, el 6 de mayo de 1945. Es decir, que con su romanismo, inicialmente “geciano”, Pascual había alcanzado una interpretación personal a través de estas lecturas históricas: que esa interpretación —mediante su trasplante a la realidad española— si bien durante la guerra pudo adherirse al simple quijotismo, más tarde insistía en el barroco como expresión de un desencanto ante la revolución que no fue; y que esa revolución se pretendía restauradora de una grandeza y una visión heroica procedente de una España áurea y de una romanidad a las que Giménez Caba-

llero había cantado en *Genio de España, Roma madre y Arte y estado*<sup>9</sup>. En particular, *Roma madre*, publicado en 1934 por Falange y premiado en Italia en 1937, afirmaba que si se contempla la historia del país transalpino se percibe “el ansia de una forma política antiburguesa, violenta y primacial de regir sus destinos” (54): la propuesta de *Gecé* para España, su *hacismo*, consistía simplemente en una misma tarea restauradora, “el sueño de renacer, de ser de nuevo la Roma de los tiempos modernos”, sólo que si Italia situaba el esplendor pretérito en el Imperio, España únicamente podía verlo en el Siglo de Oro<sup>10</sup>. Para cuando esa retórica llega a manos de Pascual, pasada la guerra y la primera posguerra, ha dado en la sensación de futilidad: el golpe de mano de *Catilina* sería “una gesta inútil”.

## 5. Un barojismo extemporáneo

Estos dos elementos “gecianos” —lectura orteguiana del noventayochismo y romanismo fascista— no son en absoluto los únicos que encaminaron a Pascual hacia esta interpretación de la figura de Catilina (y de la idea autoritaria). Otra, muy decisiva, fue Baroja: si bien en un artículo del *Diario de Navarra* del 1 de octubre de 1937 adelantaba Pascual que algún día acometería la rehabilitación de Catilina “frente a la elocuencia conservadora de Cicerón”, es preciso advertir que en *La feria de los discretos* (1905) se le había adelantado el novelista. Y lo hizo en términos muy literales<sup>11</sup>: en el capítulo XVII, “Soy un pequeño Catilina”, el protagonista, Quintín, frecuenta una tertulia “de aristócratas y plebeyos”, de connotaciones antiburguesas, e intenta atraer a su amigo Singer a su logia masónica con una reveladora confidencia: en Catilina ve “un tipo admirable”, mientras que en el republicano Cicerón sólo hay alguien “despreciable, charlatán, pedante, cobardón” (Baroja 1905: 229).

Catilina, a los ojos de Baroja, sería pues una suerte de tirano griego, llamado a imponer el orden con su audacia, es decir, un adelanto del “Cirujano de hierro” regeneracionista interpretado desde la óptica de las derechas que se aproximaban al

---

9 Significativamente reeditado en 1938, *Genio de España* afirmaba en el lenguaje histriónico y excesivo de Giménez esa suerte de *Volksgeist* que anuncia el título, gestado desde la Hispania romana y que entroncaría, como advierte la nota a esa tercera edición, con “la guerra conceptual y terminológica de nuestro Movimiento” y con “la justificación espiritual de nuestra causa”. Gecé se concedía retrospectivamente el estatuto del profeta.

10 De ahí la estética escorialense: *Arte y Estado* llevaba una viñeta a tinta con un dibujo del Escorial, en la portadilla, y el yugo y las flechas de Falange hablan por sí solos. De este modo, con su apelación al modelo italiano, restauracionismo y cesarismo iban de la mano: el secreto de todo nacionalismo, advertía Giménez Caballero en la tercera parte de su ensayo, titulada “El Duce de Roma”, no está en el presente sino en el pasado.

11 Se trataba de un escritor con quien, pese a las apariencias, Pascual podía tener algunas razones para la cercanía: sus vínculos con Navarra, su infancia en Pamplona, en la calle Nueva, y su asistencia al instituto de la plaza de la catedral, tal y como Baroja recordó en *Desde la última vuelta del camino*, su rechazo del caciquismo y del señoritismo —véase, por ejemplo, el tratamiento que concede al *jauntxo* de Ohando, en *Zalacain el aventurero*—, de aroma regeneracionista; su amistad con Juan Aparicio y Ledesma, que lo visitaban en *Itzea* y le entrevistaron para *La conquista del Estado*; su relación con Giménez Caballero, su odio al nacionalismo vasco; y sus críticas a la República.

fascismo y veían en la democracia liberal y en el turno instrumentos obsoletos<sup>12</sup>. Y el tono de la defensa pascualiana, junto con el antagonismo despectivo frente a Cicerón, induce a pensar que en la novela barrojiana vio nuestro autor una invitación a su propia apología de Catilina. Para terminar de redondear el signo de las fuentes, en ese mismo 1938 Baroja publicaba su *Comunistas, judíos y demás ralea* con un prólogo de Giménez Caballero en que el escritor vanguardista declaraba que “el objeto amoroso más insistente de España a través de su historia es Roma” (1938: 3). Bajo los césares, con el cristianismo, en el Renacimiento, durante la Reforma... Sólo con el racionalismo dieciochesco habría vuelto los ojos España a Europa, para devolverlos a la “ley románica”... ¡con Baroja, con su “individualismo extrarreligioso”! La idea del fascismo que asomaba en *La nueva catolicidad*, su ensayo de 1933, encontraba así su anécdota española al arrimar el ascua noventayochista a la sardina totalitaria. En Baroja, no dudaba en afirmar *Gecé*, había un “precursor del fascismo” por su exigencia de “una disciplina férrea, de militares” y su descarte de la democracia. Es más, el propio cesarismo lo había adelantado Baroja con su *César o nada* (1910), en un desenlace mortal —como el del propio César y Catilina— que podía atraer a un Pascual cantor de José Antonio y Hedilla. En definitiva, el barroquismo pascualiano se alzaba como un grito de protesta que incluso su propio antagonista, el “clásico” Rosales, podía comprender. Basta recordar su ensayo de pocos años más tarde, *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca*:

El sentimiento del desengaño llenó casi completamente el ámbito del nuevo siglo. Instituciones, formas de vida, costumbres y temas literarios lo reflejan de manera inequívoca. [...] Toda decadencia en el espíritu se origina y a él le afecta de manera esencial. En él hay que buscarla. La historia de la nuestra, y quizá de toda decadencia, es la historia del sentimiento de desengaño. (Rosales 1966: 65)

En suma, si D’Ors vindicaba el valor del barroco contra quienes veían en él “una de las variedades de lo feo” o “un estilo patológico”, “una ola de monstruosidad y de mal gusto”, Pascual recoge precisamente ese aspecto del barroco para afirmarlo como correlato icónico y anímico de su época y expresión de un falangismo insatisfecho: sobre ese conjunto opera Pascual una distorsión a menudo valleinclanesca, o un regodeo en lo grotesco, lo repugnante y lo deforme. El barroco no era ya un fenómeno histórico sino una modalidad de discurso, la que Pascual juzgaba más adecuada para hacer justicia a la decepcionante realidad española.

---

12 Basta, por ejemplo, un vistazo a *Retratos* (1926), de José María Salaverría, para obtener una imagen precisa de la visión del noventayochismo, sus hombres y sus temas, desde las filas de la derecha española en el momento en el que Pascual se iniciaba en el periodismo: un retrato admirativo de Unamuno, a quien no obstante se reprochaba su personalidad excesiva y su relativa originalidad al trasplantar ideas de sus lecturas de autores europeos; un elogio matizado de Ortega, a quien se presenta como un gran prosista pero altanero y “poco español”; y, sobre todo, un esbozo enormemente favorable de Baroja, auténtico, espontáneo, enemigo del señoritismo, del arribismo y del caciquismo que Costa denunciaba y que José Antonio denostaría con dureza.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAROJA, Pío (1905): *La feria de los discretos*. Madrid: Francisco Beltrán.
- CROCE, Benedetto (1926): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general : teoría e historia de la estética*. 2ª ed. española corr. y aum., conforme a la 5ª ed. italiana, por Angel Vegue y Goldoni, prólogo de Miguel de Unamuno. Madrid : Beltrán.
- D'ORS, Eugenio (1921): *El nuevo glosario*. Madrid: Caro Raggio.
- (1923): *U-Turn-It*. Madrid: Caro Raggio.
- (2002 [1935]): *Lo barroco*. 2ª ed. Madrid: Tecnos.
- DUPLÁ, Antonio (1994): "Clasicismo y Falange: el *Catilina* de Ángel María Pascual", *Tercer Congreso General de Historia de Navarra*. Pamplona, 20-23 septiembre: 2-13. [[http://sehn.org.es/wordpress/wp-content/uploads/2017/07/congreso3\\_area3\\_dupla.pdf](http://sehn.org.es/wordpress/wp-content/uploads/2017/07/congreso3_area3_dupla.pdf) 29/01/2020]
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1933): *La nueva catolicidad*. Madrid: La Gaceta Literaria.
- (1935): *Arte y Estado*. Madrid: Gráfica Universal.
- (1938): "Pío Baroja, precursor español del fascismo", Pío Baroja, *Comunistas, judíos y demás ralea*. Valladolid: Reconquista, 3-13.
- (1971): *Genio de España*. 7ª ed. Madrid: Doncel.
- (1981): *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1989 [1976]): *Descargo de conciencia*. 2ª ed. Madrid: Alianza.
- LARRAZA MICHELTORENA, María del Mar (ed.) (2006): *De leal a disidente: Pamplona, 1937-1977*. Pamplona: Eunate.
- LECEA YÁBAR, Juan María (2002): "Prólogo", Ángel María Pascual, *Silva curiosa de historias*. Pamplona: Diario de Navarra, 11-24.
- OYARZUN, Román (1936): "Una idea: requeté y fascio". *El pensamiento navarro*. 19 de diciembre: 1.
- PASCUAL, Ángel María (1943): *Amadís*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1942-1946) "Cartas de Cosmosia". *El Español*. Madrid: Delegación Nacional de Prensa y Propaganda.
- (1944): *Don Tritonel de España*. Madrid: Ediciones para el bolsillo de la camisa azul.
- (1947a): *Capital de tercer orden*. Pamplona: Aramburu.
- (1947b): "Prólogo", Dante Alighieri, *Tratado de monarquía*. Estudio preliminar de Osvaldo Lira; prólogo, traducción y notas de Ángel María Pascual. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 65-75.
- (1949): *San Jorge o la política del dragón*. Madrid: Departamento Nacional de Prensa y Propaganda (Imprenta Juan Bravo).
- (1963): *Glosas a la ciudad*. Pamplona: Morea.
- (1989 [1948]): *Catilina*. Barcelona: Sirmio.

- PEÑALBA, Mercedes (2013): *Entre la boina roja y la camisa azul: la integración del carlismo en Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1936-1942)*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- RIDRUEJO, Dionisio (1976): *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta.
- ROSALES, Luis (1966): *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- SALAVERRÍA, José María (1926): *Retratos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (1997): “Etiam si omnes, non ego”, *Capital de tercer orden*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 9-22.  
(2000): “Prólogo. El escritor y su ciudad”, Ángel María Pascual, *Glosas a la ciudad*. Pamplona: Morea, 9-23.
- SELVA, Enrique (1999): *Ernesto Giménez Caballero: entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-Textos.
- SILES, Jaime (2006): *El barroco en la poesía española*. Pamplona: Eunsa.
- TRAPIELLO, Andrés (2010): *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Barcelona: Destino.

## PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Nacido en San Sebastián (1969). Doctor en Filología Hispánica y en Filología Inglesa. *Master of Arts* en Filosofía y en Historia del Arte. Fue *visiting scholar* en la Universidad de Aberdeen (1995) y en el Sainsbury Centre For the Visual Arts de la Universidad de East Anglia (2001). Ha recibido premios de poesía (Gerardo Diego, Arcipreste de Hita, Rabindranath Tagore, Manuel Alcántara...), de novela (Ateneo Jovellanos 2012), de ensayo (Amado Alonso 2014) y de aforismos (José Bergamín 2017) y fue finalista del Nacional de Literatura en 2002 y del Herralde de novela en 2013. Obtuvo el Premio Extraordinario por su tesis en Filología Hispánica. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, así como artículos, poemas, cuentos, entrevistas y reseñas en periódicos y publicaciones literarias como *Ciudadela*, *Atlántida*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Letras Libres*, *Númenor*, *Renacimiento*, *Suroeste*, *Turia*, *Clarín*, *Químera*, *Revista de Occidente*... Ha publicado sesenta libros.

Fecha de recepción: 12/02/2020

Fecha de aceptación: 19/04/2020



*RZECZ Z DZIEJÓW NOWEJ HISZPANII* COMO  
UNA REESCRITURA POLACA DE LA  
*HISTORIA GENERAL DE LAS COSAS*  
*DE LA NUEVA ESPAÑA*  
DE BERNARDINO DE SAHAGÚN

(*Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii* as a Polish rewriting of  
*General History of the Things of New Spain* by Bernardino de Sahagún)

Iwona Kasperska\*  
Universidad Adam Mickiewicz

**Abstract:** This paper is devoted to an 16<sup>th</sup> century encyclopaedia of the Nahua culture, *General History of the Things of New Spain*, and one of its Polish editions *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II i III* (2007) edited by Kamila Baraniecka. Traditionally, the encyclopaedia is considered as a result of the ethnographic fieldwork of a Spanish Franciscan friar, Bernardino de Sahagún, a question that is largely discussed here. It turns out that the Polish polysystem deals with four different rewritings-translations of selected fragments of the encyclopaedia, which are focused on different topics. Nevertheless, special attention is paid to the edition translated from Spanish (*Primeros memoriales*) and English (hymns) hypertexts of the “original” bilingual encyclopaedia. Baraniecka’s edition is analysed as a scientific one, focused on the Aztec religion, and completed with a series of various paratexts, such as an introduction, footnotes and a glossary.

**Keywords:** *General History of the Things of New Spain*; Bernardino de Sahagún; Rewriting; *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii*; Kamila Baraniecka; Nahua Culture; Translation.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Iwona Kasperska, Instytut Filologii Romańskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Collegium Novum, Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polonia ([iwona.kasperska@amu.edu.pl](mailto:iwona.kasperska@amu.edu.pl))

**Resumen:** El artículo está dedicado a una enciclopedia de la cultura nahua, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, del siglo XVI y una de sus ediciones polacas *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II i III* (2007), editada por Kamila Baraniecka. Tradicionalmente, dicha enciclopedia es considerada como el resultado del trabajo de campo etnográfico efectuado por un fraile franciscano español, Bernardino de Sahagún, cuestión que se discute aquí ampliamente. Resulta que el polisistema polaco dispone de cuatro diferentes reescrituras-traducciones de fragmentos seleccionados de la enciclopedia, que se centran en distintos temas. No obstante, se presta una atención especial a la traducción hecha en base a un hipertexto español (*Primeros memoriales*) y un hipertexto inglés (himnos) que son unas versiones del “original” bilingüe. La edición de Baraniecka es analizada como la que tiene carácter científico y, aparte de centrarse en la religión azteca, se complementa con una serie de diversos paratextos, como una introducción, notas a pie de página y un glosario.

**Palabras clave:** *Historia General de las Cosas de la Nueva España*; Bernardino de Sahagún; Reescritura; *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii*; Kamila Baraniecka; Cultura Náhuatl; Traducción.

## 1. Introducción

La enciclopedia de la cultura náhuatl, *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (en adelante: *Historia*) del venerable franciscano Bernardino de Sahagún, es considerada (Oviedo 2001; Mignolo 2001) como una crónica de la Conquista española de América, enfocada en la historia de las Indias. Elaborada en el siglo XVI y estimada como peligrosa para los intereses del imperio español en Nueva España (hoy México), dicha enciclopedia fue, de hecho, olvidada hasta la independencia de México (1821), cuando trajo una edición de Carlos María de Bustamante, publicada en los años 1829-1830 y compuesta de cuatro volúmenes. No obstante, en realidad no fue hasta los albores del siglo XX cuando se empezó a prestarle la atención que merecía. El interés por los vericuetos de su redacción y por las secuelas políticas y culturales de aquel proceso no ha disminuido ni siquiera hoy día. Dada la complejidad de la forma y del contenido del texto mismo, así como las implicaciones ideológicas de su redacción en el siglo XVI y de su significado actual, la enciclopedia no deja de ser leída y comentada desde nuevas ópticas.

Actualmente, existen algunos manuscritos-versiones que, a lo largo de casi treinta años, el equipo reunido por fray Bernardino, incluido él mismo, confeccionaba, es decir copiaba a mano y al mismo tiempo enmendaba y traducía algunos fragmentos del náhuatl al español. A partir del siglo XIX, a distintos polisistemas literarios, especialmente al mexicano pero también al francés, al alemán, al norteamericano, incluido el polaco, les interesaba editar y traducir la *Historia*. Todas esas versiones y traducciones que incluían el texto entero o sus fragmentos, publicadas en español, que es una de dos lenguas de la enciclopedia, o traducidas a otros idiomas, constituyen una larga serie de *reescrituras* (Lefevere 1992) del relato oral indígena en ná-

huatl y de los paratextos del franciscano (por ejemplo los prólogos y las refutaciones de la “idolatría” nahua). Muchas de aquellas ediciones van acompañadas también de paratextos de editores y/o traductores, es decir sus prólogos, comentarios, notas explicativas y glosarios, escritos en función de los objetivos de cada proyecto editorial y, sin duda alguna, en función del contexto histórico en el que aparecieron. Las sucesivas reescrituras de la *Historia* las podemos tratar también como *hipertextos* (Genette 2001), es decir los textos que derivan de un(os) hipotexto(s). Lo que pasa es que ningún editor ni traductor, tal vez aparte de fray Bernardino y sus auxiliares, se sirvió del relato de partida sino, a lo mejor, de alguno de los manuscritos existentes o alguna edición moderna, que de por sí funcionan como hipertextos. Desde luego, este es también el caso de la edición polaca *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II i III* (en adelante: *Rzecz z dziejów*) de Kamila Baraniecka, lo cual será comentado más ampliamente en el apartado 6.

En las líneas que siguen me detendré en las causas de la presentación “enciclopédica” de la cultura nahua y en el método de recaudar los datos etnográficos, aplicado por fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores nahuas del Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Luego, presentaré el contenido de los doce libros que componen la enciclopedia, así como los manuscritos-versiones que existen actualmente. Después, presentaré brevemente los más importantes enfoques desde los cuales se ha estudiado la enciclopedia, destacando los aspectos traductológicos que constituyen el meollo de esta investigación. Finalmente, tras mencionar las ediciones polacas de fragmentos de la *Historia*, me enfocaré en la edición de Baraniecka del año 2007, titulada *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii*. Al analizarla haré hincapié en la selección del texto enciclopédico para dicha edición y de tres tipos de paratextos que le vienen acompañando para destacar las claves de traducción y de interpretación sugeridas por la editora.<sup>1</sup>

## 2. La *Historia* como enciclopedia de la cultura náhuatl

Bernardino de Sahagún (1499-1590) era misionero franciscano. En 1529 llegó a la Nueva España. En 1536 inició la docencia en el Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, donde impartía la Cátedra de Latinidad a los hijos de los nobles indígenas. Dicho Colegio destacaba por ser una institución que formaba “traductores, consultores lingüísticos, copistas e informantes indígenas” (Murillo Gallegos *et al.* 2018: 34). Por consiguiente, parece natural que fuera el lugar más propicio para la realización del proyecto sahanuniano.

La enciclopedia fue pensada como una fuente de los conocimientos sobre el pueblo nahua y un acervo de consulta indispensable para los predicadores y los confesores que debían “curar las enfermedades espirituales” de los indígenas (Sahagún 2003a: 49). Por otro lado, uno de los objetivos del franciscano fue concebir un arte

---

1 Dada la imposibilidad de establecer el contenido y la forma del texto de partida (ya que fueron indicados unos cuantos títulos como textos “originales” que usaron las traductoras al preparar su versión polaca), no efectuaré ningún estudio contrastivo con el texto de llegada que es *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii*.

y un diccionario de la lengua náhuatl para que los “ministros” de la Iglesia fueran capaces de entender las confesiones de los feligreses en náhuatl. Fray Bernardino estaba persuadido de que el conocimiento del idioma náhuatl serviría de “vehículo para penetrar en la mentalidad indígena y porque sería la lengua, elegante y culta, que volvería a enseñarse a los jóvenes nahuas cuando fuera establecida la república de Cristo” (López Austin 2011: 358). La credulidad de este pronóstico es evidente desde nuestra perspectiva de hoy, mientras tanto, en aquel contexto, tal vez solamente manifestaba el idealismo del franciscano.

En la elaboración de la enciclopedia, Sahagún no pudo servirse de *textos escritos*, como lo había hecho su predecesor, un agustino italiano Ambrosio Calepino, mencionado en el “Prólogo” a la *Historia*. Tuvo que recurrir a la *oralidad* y la lectura-interpretación en voz alta de los códices, hecha por los mismos ancianos nahuas. En el “Prólogo” al Libro II, fray Bernardino explica que, primero, elaboró en castellano “una minuta o memoria” (Sahagún 2003a: 108) de los temas que se proponía tratar en la enciclopedia y conforme a esa lista empezó a recabar datos. El proceso se extendió durante años (1545-1569) y abarcó varias estancias del franciscano en el convento de Tepepulco (1545 y 1551), en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco (1561-1565) y en el convento de San Francisco de México-Tenochtitlan (1565-1568). En la recaudación de datos, la transcripción de los testimonios, la copia de los manuscritos y la inclusión de añadiduras participaron los ayudantes nahuas, como Antonio Valeriano de Azcapotzalco, Alonso Vegerano de Cuauhtitlan, Martín Jacobita, Diego de Grado y Bonifacio Maximiliano, los tres de Tlatelolco, y Mateo Severino de Xochimilco.

A partir de 1575, gracias al apoyo del nuevo Comisario General de los franciscanos, fray Rodrigo de Sequera, Sahagún pudo finalizar la enciclopedia, dándole la forma del actual *Códice Florentino*, es decir la versión más completa de la *Historia*, que contiene los siguientes elementos: el texto en náhuatl y la traducción de algunos de sus fragmentos al castellano, prólogos, notas al lector y apéndices que incluyen las reflexiones de fray Bernardino.

### 3. El contenido de la enciclopedia y sus más importantes versiones

La *Historia* es un “texto estructuralmente híbrido” (Johansson 2004: 209) ya que representa una recopilación de códices, testimonios verbales, testimonios pictóricos y de muchos datos acerca de la cultura nahua, reunidos por el franciscano mismo y por sus ayudantes indígenas. La temática tratada resulta ser muy vasta, refiriéndose en los sucesivos libros a las siguientes cuestiones: I.- Los dioses, II.- El calendario, las fiestas y las ceremonias dedicadas a los dioses, III.- El origen de los dioses, IV.- El arte de adivinar, V.- Los agüeros y los pronósticos, VI.- La retórica, la filosofía moral y la teología, VII.- La astrología y la filosofía natural, VIII.- Los reyes, los señores y el gobierno, IX.- Los mercaderes y los oficios de oro, de piedras preciosas y de plumas, X.- Los vicios y las virtudes, las partes del cuerpo, las enfermedades y las medicinas, XI.- El arte de la lengua mexicana y XII.- La conquista de la ciudad de México-Tenochtitlan por los españoles.

Actualmente, de las versiones más antiguas de la *Historia* se conservan cuatro manuscritos: 1.- El *Códice Florentino* (terminado en los años 1575-1577), o el *Manuscrito Sequera*, que es la versión más completa, incluyendo el texto en náhuatl y en español, además de dos mil láminas aproximadamente; 2.- Los *Códices Matritenses* constituidos por los *Primeros memoriales*, es decir los manuscritos más antiguos de Tepepulco (1558-1560); 3.- Los *Segundos memoriales*, o los manuscritos del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco (1561-1565); 4.- El *Códice de Tolosa*, es decir una copia en castellano del *Códice Florentino*, pero sin el texto en náhuatl y sin láminas, “descubierta” en el convento franciscano de Tolosa, España, por Juan Bautista Muñoz.

En lo que atañe a las ediciones modernas, aparte de la de Bustamante (1829-1830), destacan la de Francisco del Paso y Troncoso (1905-1907), publicada en España y compuesta de tres volúmenes que reproducen en facsímil los manuscritos más antiguos en náhuatl, es decir los *Códices Matritenses*. Cronológicamente, viene después la edición mexicana de Joaquín Ramírez Cabañas (1938), publicada en cinco volúmenes; luego, la edición de Miguel Acosta Saignes (1946), en tres volúmenes; la de Ángel María Garibay (1956), en cuatro volúmenes, y la de Josefina García Quintana y Alfredo López Austin (1988-1989), en dos volúmenes. Esta edición es la paleografía completa del texto castellano del *Códice Florentino* (García Quintana 1999).

#### 4. Lecturas contemporáneas de la *Historia*

Entre las interpretaciones contemporáneas de la crónica sahumiana podemos observar dos vertientes principales. De un lado, se considera la enciclopedia como efecto de una misión etnográfica, emprendida por el franciscano para rescatar la cultura náhuatl original, la que estaba desapareciendo en el proceso del paulatino mestizaje y la asimilación con la cultura del colonizador español. Sin perder de vista el objetivo proselitista que movía el esfuerzo de fray Bernardino, se interpreta su trabajo como el que proponía “el conocimiento científico y lingüístico de los pueblos a evangelizar” (Temprano 2003: 10). Desde esta perspectiva, se lee la enciclopedia como resultado de una investigación científica de lo que al franciscano le parecía “útil para la doctrina, cultura y mantenimiento de la cristiandad de estos naturales de esta Nueva España, y para ayuda de los obreros y ministros que los doctrinan” (Sahagún 2003a: 107). En consecuencia, el franciscano es considerado como precursor o pionero de la etnografía y la antropología modernas (León-Portilla 1995, 1999; Garibay 2007; Solodkow 2014).

La otra vertiente trata la *Historia* como una interpretación europea de la cultura náhuatl a la que se dio la forma de una enciclopedia occidental, filtrando el *objeto de estudio* por los paradigmas del pensamiento europeo y organizando el saber nahua conforme a los criterios europeos (*cfr.* Todorov 2003: 245 y 248; Mignolo 1998: 194). Las voces más críticas revelan lo paradójico de la empresa sahumiana ya que la *Historia* puede ser vista como un encuentro de dos “sueños” (Le Clézio 2008: 59): el del franciscano español quien, fascinado por la cultura de los indígenas mexicanos (aunque también horrorizado por su “idolatría”), quiere revelar sus orígenes y perpetuarla. El

otro sueño es el de los últimos nahuas —supervivientes de la Conquista española—, cada vez más conscientes de que dan un testimonio de su cultura por última vez. De esta manera, se hace notable lo paradójico del doble objetivo sahumuniano, destacado también por otros estudiosos del tema (Villoro 1996; Solodkow 2010, 2014), a saber: por medio de su enciclopedia el fraile quiere conservar lo que le fascina pero al mismo tiempo, insatisfecho de los resultados de la evangelización, se propone erradicarlo metódicamente y por medio de la misma herramienta textual.

Las discusiones acerca de la enciclopedia abarcan también la cuestión de la “palabra indígena”: ¿Es la enciclopedia su vehículo? ¿Se preserva en ella la voz de los informantes? Lo que pasa es que entre la emisión oral de los testimonios de los informantes y la redacción de las sucesivas partes del *Códice Florentino* tuvieron lugar múltiples operaciones: la traducción oral de lo oral, la transcripción de lo oral, la reproducción de lo escrito, las enmiendas de lo escrito y la traducción de lo escrito. La “palabra indígena” fue afectada no solamente por estas operaciones sino también por los filtros europeos aplicados por el franciscano. David Mauricio Adriano Solodkow (2014: 331) desglosa las siguientes dudas acerca de la supuesta preservación del testimonio original de los indígenas: no son conocidos los cuestionarios ni la minuta que rigieron el trabajo de Sahagún, no se sabe si las respuestas obtenidas de los informantes eran verdaderas, es imposible saber si las respuestas le parecieron fidedignas, no se sabe hasta qué punto resultaron “afectados” los manuscritos por el historiador mexicano, Francisco del Paso y Troncoso, quien los reordenó en función de las etapas del proyecto sahumuniano y, finalmente, existen varias traducciones del náhuatl al español. A la luz de estos criterios y las operaciones antes mencionadas, difícilmente podemos acercarnos a la *Historia* como la “palabra indígena”. A lo mejor, tenemos que ver con una voz híbrida: “ni plenamente la voz indígena ni plenamente la voz etnográfica europea” (Solodkow 2014: 348).

En suma, entre las lecturas contemporáneas de la *Historia*, de un lado nos topamos con la interpretación de la tarea sahumuniana como una misión de rescatar la cultura nahua, ya en proceso de asimilación con la española, en el contexto de la programada colonización cultural. Esta interpretación reconciliadora realza la aportación del franciscano, reduciendo el afán de aniquilar la cultura nahua. Del otro lado, tenemos que ver con una enciclopedia como un ejemplo del concepto europeo de ordenar el pensamiento y la cultura ajenas en forma de una enciclopedia occidental. Adicionalmente, en la manera de llevar a cabo el proceso de recabar los datos y transformarlos en dicha enciclopedia se observa la *violencia epistémica* (Solodkow 2010, 2014).

## 5. El problema de la traducción en/de la *Historia*

¿Qué texto es original en el caso de la *Historia*? Sabemos que la primera versión de la enciclopedia, terminada en 1555, se extravió (León-Portilla 2003) e incluso esa primera versión era “la transformación del *decir* oral en un *dicho* manuscrito” (Johansson 2004: 209). La mejor solución, a mi parecer, es tratar como *texto original* toda la cultura nahua de aquellos tiempos de la Conquista, que tras el proceso de traducción, es decir

el de recaudación de datos y testimonios y el de las sucesivas redacciones, adquirió múltiples formas mencionadas en el apartado 3.

Merece la pena pasar una breve revista a las ópticas traductológicas que nos permiten acercarnos a este ejemplo de reescritura. Desde el punto de vista de la traducción como el trasvase intersemiótico, nos topamos con la transcripción alfabética de las lenguas indígenas, que se asemeja a una *re-creación*. Lo que pasa es que las lenguas indígenas, el náhuatl en este caso, fueron filtradas por los “paradigmas lingüísticos y religiosos europeos y evaluadas según sus baremos”. De ahí que sea difícil saber si realmente la transcripción alfabética representaba lo que fue *dicho* (Payàs Puigarnau 2010). Tenemos que ver también con el trasvase de lo oral —el discurso de los informantes y su interpretación oral de los códices— a lo transcrito y con el trasvase de lo pictórico —los códices interpretados oralmente— al texto meta transcrito (Gruzinski 2013). De hecho, como subraya Johansson (1999), la transcripción de lo oral, lo visual y lo sonoro no se puede realizar. El investigador insiste en lo irrepetible de la entonación del discurso de los informantes-participantes de la comunicación y en lo “intranscribible” de sus gestos y colores de su vestimenta, así como la imposible transcripción de los colores de los códices interpretados, sin hablar de la música y la danza, si estas acompañaban los relatos orales.

Ahora bien, en términos de reescritura de la palabra de los informantes nahuas, nos topamos con una serie de procesos de traducción a los que dicha palabra fue sometida, es decir interpretada por Sahagún y filtrada por la «epistemología religiosa» y el “archivo enciclopédico” europeos (Solodkow 2014: 313). Por lo tanto, se supone que es más prudente distanciarse del supuesto carácter etnográfico del proyecto sahauniano porque, de hecho, no lo fue. El resultado de múltiples operaciones de transformación y de trasvase intersemiótico es, como se ha dicho antes, el texto híbrido de la *Historia*, ilustrado con imágenes pintadas por los *tlacuilos* indígenas e incluidos en el ya mencionado *Códice Florentino*.

En lo que se refiere a la traducción interlingüística del náhuatl al español en la *Historia*, Johansson (1999: 214-215) enumera múltiples *transformaciones estructurales* que afectan al texto nahua, a saber: la traducción libre, la transposición y la subsecuente reestructuración a nivel verbal y a nivel conceptual, el resumen en español, el texto sin equivalente en náhuatl, la traducción paratextual al náhuatl y la falta de traducción. A título de ejemplo, se pueden citar las comparaciones de los dioses nahuas con los de la mitología griega (Huitzilopochtli es comparado con Hércules) o los de la mitología romana (Tezcatlipoca es comparado con Júpiter), o la adaptación de las plantas y los animales, así como los objetos de la cultura material a los de Europa. Las voces críticas respecto a la traducción efectuada por Sahagún las encontramos en Garibay (2007: 578), quien efectuó su propia traducción y editó la *Historia* en 1956, y concluye que el franciscano refleja el contenido pero “mutila” y “comprime” la forma. Sin embargo, a todas luces, desde el punto de vista actual, los procedimientos de traducción enumerados por Johansson resultan cabalmente legítimos y, sin lugar a dudas, cumplían en su momento con los objetivos ideológicos del proyecto de Sahagún.

## 6. Las versiones polacas de la *Historia*

El polisistema polaco dispone de cuatro ediciones de fragmentos de la *Historia*, a saber:

- 1) *Zdobycie Meksyku* de Aztek Anonim (1959) que es una traducción del Libro XII de la crónica, efectuada por Tadeusz Milewski y editada por él;
- 2) *Zmierzch Azteków. Kronika zwyciężonych: indiańskie relacje o podboju* (1967) que es una traducción de la antología *Visión de los Vencidos*, editada en español por Miguel León-Portilla; incluye, entre otros textos, el del Libro XII de la *Historia*. La antología entera fue traducida por Maria Sten;
- 3) *Kronikarze kultur prekolumbijskich* (1988) que es una traducción de la antología *Cronistas de las culturas precolombinas*, editada por Luis Nicolau d'Olwer, traducida por Maria Sten;
- 4) *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II, III* (2007) que es una traducción de los tres primeros libros de la *Historia*, editada por Kamila Baraniecka y traducida por ella y por Marta Leszczyńska.

La más reciente reescritura de la *Historia* es la edición científica de Kamila Baraniecka, titulada *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II, III* (en esp.: Una cosa de la historia de la Nueva España. Libros I, II y III). De hecho, esta es la segunda publicación de carácter científico porque, sin duda alguna, lo es también la de Milewski del año 1959. Ambas se distinguen por formar parte de las colecciones especiales, a saber: la colección “Biblioteka Narodowa” (Biblioteca Nacional) de la editorial “Zakład Narodowy imienia Ossolińskich”, en el caso de la edición de Milewski, y la serie “Biblioteka Klasyków Antropologii” (Biblioteca de los Clásicos de Antropología), publicada bajo el patrocinio del Instituto de Etnología y Antropología Cultural de la Universidad de Varsovia, en el caso de la edición de Baraniecka. El estatus de publicaciones científicas puede limitar el número de posibles receptores interesados. No obstante, en realidad, el formato no dificulta la lectura de los respectivos fragmentos de la enciclopedia, sino al contrario, contribuye en la explicación del contexto histórico de su creación, el proceso de su redacción, así como su forma y contenido.

Como lo explicita el título polaco completo, el libro *Rzecz z dziejów* incluye los tres primeros Libros de la enciclopedia, es decir los llamados *Primeros memoriales*. Se trata de la cosecha del trabajo de campo, llevado a cabo en Tepepulco. Según la edición española de Juan Carlos Temprano del año 2003, que también es una de las reescrituras del *Códice Florentino*, el contenido de dichos Libros es explicitado en los siguientes exordios:

- 1) Libro I: *En que trata de los dioses que adoravan los naturales de esta tierra que es la Nueva España.*
- 2) Libro II: *Que trata del calendario, fiestas y cerimonias, sacrificios y solenidades que estos naturales de esta Nueva España hazian a honra de sus dioses.*
- 3) Libro III: *Del principio que tuvieron los dioses.*

Se supone que la primera versión de los Libros I, II y III fue redactada en 1558 (Temprano 2003). Además, el texto principal incluye fragmentos de los Libros VI, IV y VII, tratados como textos complementarios. La traducción polaca fue efectuada por la editora Kamila Baraniecka y por Marta Leszczyńska. Lo interesante es que el texto meta está basado en varios hipertextos. Básicamente, los constituyen la *Historia* editada y traducida por Garibay (1956) y la edición de López Austin y García Quintana (1988-1989). Adicionalmente, las traductoras se inspiraron en las traducciones de algunos fragmentos de la *Historia*, citados en dos textos de referencia polacos: la monografía *Mitologia Azteków* de Maria Frankowska (1987) y el artículo científico “Drogi w zaświaty. Materiały do eschatologii Azteków” de Ryszard Tomicki (1986). Otro hipertexto indicado por Baraniecka es la traducción de los cantos nahuas al inglés, hecha por Thelma D. Sullivan, los que forman parte del Anexo VI del Libro II de la *Historia*. En suma, *Rzecz z dziejów* es una reescritura de reescrituras en cuya redacción las traductoras recurrieron a las traducciones ajenas, hechas del náhuatl al español y del náhuatl al inglés.

La estructura de *Rzecz z dziejów* es bastante compleja. Abarca, en primer lugar, una introducción (“Wprowadzenie”), las notas a pie de página y una bibliografía, elaboradas por la editora Baraniecka. Luego, viene el texto principal de los tres primeros Libros (“Księgi”), con notas a pie de página y, finalmente, un glosario de palabras en náhuatl, que aparecen en el texto principal.

### 6.1. “Wprowadzenie” de Kamila Baraniecka

La introducción de Kamila Baraniecka trata de tres asuntos principales: 1.- La vida de fray Bernardino en España y sus actividades, especialmente misioneras y de escritor, en la Nueva España; 2.- La historia de la *Historia* y 3.- La característica de su edición polaca *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii*. En la descripción de la vida del franciscano la editora habla de la etapa previa a la misión en la Nueva España, es decir los estudios lingüísticos, históricos y teológicos en la Universidad de Salamanca, el ingreso en el Orden de San Francisco, el estudio de la lengua náhuatl y, finalmente, la ida a la Nueva España. La etapa más importante de la biografía del franciscano es su actividad misionera. La editora describe el contexto en el que aquella se llevaba a cabo, insistiendo en los conflictos entre los franciscanos y los dominicos, así como entre las autoridades eclesiásticas y las autoridades laicas. Refiere la “participación” de fray Bernardino en el conflicto entre el Comisario General Pedro Ponce y el padre Provincial Pedro de San Sebastián y destaca el enfrentamiento espiritual con los indígenas, en el que los métodos de evangelización resultaron ineficientes.

La editora retoma el tema del estatus del primer etnógrafo del que goza fray Bernardino entre muchos especialistas, llamándolo ella misma el “primer etnógrafo del Nuevo Mundo y el padre de los estudios sobre las culturas indígenas” (Baraniecka 2007: 5, traducción mía). En el retrato del franciscano no faltan los datos sobre sus competencias lingüísticas (especialmente en la lengua náhuatl), culturales (como el enfoque que le interesaba en el acercamiento a la cultura nahua) e investigadoras (las ideas sobre

cómo realizar la investigación). La editora describe también los desplazamientos de Sahagún en el marco de su actividad misionera y el trabajo en el Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, así como sus escritos, por ejemplo los *Sermones de Dominicos y de Santos en la lengua Mexicana* (1540) que fueron concebidos en Huexotzingo. Menciona también la tarea de recolección de los *huehuetlahtolli* (discursos de los ancianos) y la recaudación de otros datos en Tepepulco, cuyos resultados se encuentran en los *Primeros memoriales* y, a la vez, en el libro *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii*.

Las idas y venidas de la realización del proyecto son presentadas en el contexto de las discrepancias entre los mismos franciscanos, preocupados por los efectos perjudiciales de la enciclopedia, y en el contexto de la acción de confiscación de los manuscritos a la orden del Provincial Alonso de Escalona. Al mismo tiempo, los padres Miguel Navarro y Gerónimo de Mendieta actuaban en España, dando a conocer un sumario de la obra, preparado previamente por Sahagún. El ambiente acerca de la enciclopedia cambió cuando de España llegó la orden de recabar la información pertinente sobre la cultura de los indígenas novohispanos, para facilitar la gestión de la colonia. Sin embargo, los trabajos sobre los manuscritos no avanzaron por falta de recursos financieros, lo cual afortunadamente cambió con la llegada de fray Rodrigo de Sequera al cargo del Comisario General. En términos de la censura estatal y religiosa son mencionadas la famosa Cédula Real de Felipe II de 1577 y la orden de la Santa Inquisición de aniquilar todas las traducciones de la *Biblia* a los idiomas indígenas.

En la descripción del *Códice Florentino* la editora detalla el contenido de cada libro, menciona los *huehuetlahtolli* del Libro VI y destaca las ilustraciones que constituyen el rasgo distintivo de esa versión que, como se ha dicho, es la más completa. En cuanto a la forma del texto mismo, Baraniecka habla del formato de dos columnas, una en náhuatl y otra en español, mencionando solamente el resumen como una técnica de traducción interlingüística entre dichas columnas, es decir del náhuatl al español. El Libro XII —“De la conquista de México”— es distinguido como el que presenta la perspectiva indígena de la destrucción de Tenochtitlan.

La introducción incluye también importantes pasajes sobre los objetivos de fray Bernardino, que tienen carácter misionero y al mismo tiempo etnográfico. La evangelización eficiente y el conocimiento de la lengua y la cultura nahuas le parecían al franciscano dos procesos inevitablemente acoplados. Baraniecka habla también del método de investigación aplicado, es decir las entrevistas con los informantes, la transcripción de los testimonios recibidos en náhuatl, el desciframiento de los códices y la traducción del texto en náhuatl al español. En general, la importancia de la enciclopedia se debe, según ella, a la contribución de los indígenas. Para respaldar la idea de que el franciscano era el primer etnógrafo y el precursor de la antropología, la editora recurre a la opinión de muchos investigadores, a saber: Miguel León-Portilla, Florencio Vicente Castro, Alfredo López Austin, Enrique Florescano, Maria Frankowska y Maria Sten, entre otros.

Finalmente, la editora se concentra en su propia edición de la *Historia*. Según ella, los tres primeros libros muestran la visión más coherente de la religión de los aztecas. Sahagún describe en ellos la “idolatría” (religión) y los “demonios” (dioses) pero al explicarse sobre estos aspectos nos proporciona al mismo tiempo una característica

pormenorizada de dicho sistema religioso. Baraniecka lo describe basándose en los textos de referencia polacos, entre otros el de Frankowska (1987) y los de Tomicki (1985, 1986). Ambos autores aparecen en la bibliografía crítica que abarca 14 títulos en total. Entre los textos enumerados en la bibliografía primaria se encuentra la edición americana de Arthur J.O. Anderson y Charles E. Dibble (1952-1980) que es una traducción al inglés del texto completo del *Códice Florentino*, y la versión polaca de la antología de León-Portilla: *Zmierzch Azteków. Kronika zwyciężonych: indiańskie relacje o podboju* (1967).

## 6.2. Las notas a pie de página

En la edición de Kamila Baraniecka, nos topamos con las notas a pie de página, tanto en la parte introductoria como en la ocupada por el texto principal. Las notas que van junto con el ensayo académico introductorio tienen carácter eminentemente explicativo y bibliográfico. En lo que atañe al texto principal, este va acompañado de 224 notas que fueron elaboradas por ambas traductoras. Las notas explicativas y enciclopédicas que aparecen a pie del texto principal actualizan los topónimos mexicanos (por ejemplo: *Quauhnahuac*, hoy Cuernavaca) o indican la ubicación de las ciudades como *Cholula* o *Tlaxcala*, existentes antes y ahora. Una de las notas explica la referencia sahaduniana a un agustino y lexicógrafo italiano, Ambrosio Calepino, a quien el franciscano menciona en el “Prólogo” a la *Historia*. Las traductoras explican también las medidas como *legua* o *estado*. En otras notas, se refieren a la cultura nahua, describiendo los calendarios solar y ritual, y la cosmovisión de los aztecas.

En general, las notas que aparecen en los textos traducidos contienen *claves de lectura* o *claves de traducción* (Donaire Fernández 1991: 84). Desde luego, en el texto principal aparecen ambos tipos de notas. Las que contienen claves de lectura permiten descifrar las alusiones a la *Biblia* y aclaran las relaciones intertextuales con distintos capítulos de la *Historia*, los que no fueron incluidos en *Rzecz z dziejów*. En otras notas se encuentran explicadas las estrategias discursivas de fray Bernardino quien, por ejemplo, en unas ocasiones recurre al pronombre “oni” (ellos), refiriéndose a los nahuas, en otras, se sirve de las manifestaciones culturales españolas (por ejemplo: el padrino o el arroz) para explicar los de la cultura nahua.

Las notas que contienen las claves de traducción traducen, de hecho, el vocabulario nahua, que salpica el texto polaco de la enciclopedia, siendo la introducción de dicha lengua uno de los objetivos de Sahagún mismo. Las notas de carácter traductológico traducen también los incisos latinos y las citas de la *Biblia*. Para este motivo, las traductoras se valieron de la *Vulgata*, traducida al polaco por el jesuita Jakub Wujek, que es la misma versión latina de la *Biblia* que cita Sahagún en la enciclopedia. En una de las notas, las traductoras desvelan que los himnos religiosos, que en su versión se encuentran al final del Libro II, fueron traducidos al polaco de la versión inglesa de Thelma D. Sullivan. Lo interesante es que Baraniecka y Leszczyńska se dan cuenta de lo difícil que puede resultar cualquier interpretación de dichos himnos y, en realidad, su objetivo era el de mostrar su complicado contenido y sugerir nada más una interpre-

tación. Otra nota que contiene claves de traducción indica el libro *Mitologia Azteków* de Maria Frankowska (1987) como el que incluye una traducción del capítulo sobre el nacimiento del dios Huitzilopochtli del Libro III de la *Historia*. El último ejemplo del contenido traductor se refiere a las omisiones: dada su inherente dificultad, las traductoras deliberadamente omitieron los esquemas de letras y números por medio de los cuales Sahagún explicó la organización del calendario azteca en el Libro II.

### 6.3. Glosario de palabras en náhuatl (“Słownik wybranych terminów náhuatl występujących w tekście”)

El glosario de palabras escogidas en náhuatl está compuesto de 142 entradas. De hecho, este vocabulario se encuentra explicado dos veces: primero, al pie del texto principal y, después, al final del libro. No obstante, el reunirlos en forma de glosario en orden alfabético permite consultarlo de manera más operativa durante la lectura del texto. Los items incluidos pueden ser divididos en 7 categorías, a saber: 1.- Los nombres propios, como el barrio *Tlachilacalli* o la ciudad de *Teotihuacan*; 2.- El calendario azteca: los nombres de días, por ejemplo *acatl* (carrizo) o *itzcuintli* (perro); 3.- Las instituciones como *calpulco* (casa comunal); 4.- La botánica, por ejemplo la flor de *cempoolxóchitl* (cempasúchil); 5.- La sociedad y los cargos, como *calpixqui* (mayordomo); 6.- La cultura material, por ejemplo *temazcal* (baño termal) y 7.- La cocina, por ejemplo los platillos como *tamales* o *mole*.

Algunos de los nombres incluidos en el glosario resultan castellanizados cuando son pluralizados o acentuados a la española como, por ejemplo, los sustantivos *teopixques* (guardianes del templo), *petates* o *tecómatl*. Hay que precisar que el texto polaco es de hecho un texto plurilingüe, porque ambas lenguas principales del *Códice Florentino* están presentes en él, aparte del latín y el polaco como la lengua de llegada de *Rzecz z dziejów*.

## 7. Conclusión

La traducción al polaco de los *Primeros memoriales* revela que el objetivo del proyecto editorial de Baraniecka fue la exposición de la religión de los aztecas. Baraniecka y Leszczyńska aplicaron en su proyecto sin precedentes las normas lingüístico-textuales, es decir las que “gobiernan la selección del material en que se formula el texto meta, con el que se reemplaza el material lingüístico y textual del original” (Toury 2004: 101). La conclusión a la que se puede llegar es que no se trata de la publicación destinada al público general. Lo sugiere el nombre de la serie —“Biblioteca de los Clásicos de Antropología”— el que aparece en la portada del libro. Sin duda alguna, el propósito científico de la publicación fue el que determinó la selección de Libros y capítulos y el que dictó la temática del paratexto introductorio. En él nos topamos con la descripción del sistema religioso azteca y las circunstancias de la misión evangelizadora, así como con el apoyo implícito de la idea de que el franciscano es el primer etnógrafo del Nuevo Mundo. Mientras tanto, las cuestiones lingüísticas y traductológicas, que nunca pueden

ser ignoradas mientras se trata de la *Historia*, resultan ser un problema secundario: la editora reduce los comentarios traductológicos a la enumeración de los hipertextos en los que se basa su edición. Finalmente, desde el punto de vista conceptual, el título *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II i III* (en esp.: Una cosa de la historia de la Nueva España. Libros I, II y III) se relaciona con el de *Historia general de las cosas de la Nueva España*, que funciona en español. No obstante, en la edición polaca se trata de una *cosa* (la religión) y en los tres primeros Libros solamente.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZTEK ANONIM (1959): *Zdobycie Meksyku*. Ed. y trad. de Tadeusz Milewski. Wrocław – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- BARANIECKA, Kamila (2007): “Wprowadzenie”, Bernardino de Sahagún (autor). *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II, III*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 5-28.
- DONAIRE FERNÁNDEZ, María Luisa (1991): “(N. del T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural”, María Luisa Donaire Fernández; Francisco Lafarga (eds.). *Traducción y adaptación cultural: España – Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 79-91.
- FRANKOWSKA, Maria (1987): *Mitologia Azteków*. Warszawa: WaiF.
- GARCÍA QUINTANA, María Josefa (1999): “Historia de una *Historia*. Las ediciones de la *Historia general de las Cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún”. *Estudios de Cultura Náhuatl*. Núm. 29: 163-188. [<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn29/570.pdf>; 13/05/2020]
- GARIBAY, Ángel María (2007): *Historia de la literatura náhuatl*. Pról. de Miguel León-Portilla. México: Editorial Porrúa.
- GENETTE, Gérard (2001): *Umbrales*. Trad. del francés Susana Lage. México: Siglo XXI Editores.
- GRUZINSKI, Serge (2013): *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: FCE.
- JOHANSSON, Patrick (1999): “La *Historia* de Sahagún: de la voz indígena al capítulo 15 del libro XII. Las tribulaciones editoriales de un texto». *Estudios de Cultura Náhuatl*. Núm. 29: 209-241.
- (2004): “¿Je ixiloiocan, yn imiyaoayocan oacincó tlatolli? ¿Ya llegó a jilote, ya llegó a mazorca el discurso? Consideraciones epistemológicas indígenas en el Libro IV de la *Historia*”. *Estudios de la Cultura Nahuatl*. Núm. 35: 207-223.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (2008): *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*. Trad. del francés Mercedes Córdoba y Tomás Segovia. México: FCE.
- LEFEVERE, André (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London – New York: Routledge.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1995): *Literaturas indígenas de México*. México: FCE.

- (1999): *Bernardino de Sahagún. Pionero de la antropología*. México: UNAM, IIH/El Colegio Nacional. [[www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/sahagun\\_pionero/363.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/sahagun_pionero/363.html)]: 10/05/2020]
- (2003): “Introducción”, VV.AA. (autores). *Visión de los Vencidos*. Madrid: DASTIN, 5-58.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (2011): “Estudios acerca del método de investigación de fray Bernardino de Sahagún”. *Estudios de Cultura Náhuatl*. Núm. 42: 353-400. [<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn42/879.pdf>]; 10/05/2020]
- MIGNOLO, Walter D. (1998): *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. The University of Michigan Press.
- (2001): “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”. Luis Íñigo Madrigal (coor.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. I: Época colonial. Madrid: Cátedra
- MURILLO GALLEGOS, Verónica del Carmen; ZIMÁNYI, Krisztina; D'AMORE, Anna Maria (2018): “Traducción, evangelización y negociación lingüística: una exploración interdisciplinaria”, *Mutatis Mutandis*. Vol. 11, núm. 1: 24-51. DOI: 10.17533/udea.mut.v11n1a02.
- OVIEDO, José Miguel (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1: *De los orígenes a la emancipación*. Madrid: Alianza.
- PAYÀS PUIGARNAU, Gerta (2010): *El revés del tapiz. Traducción y discurso de identidad en la Nueva España (1521-1821)*. Madrid: Iberoamericana; Berlin: Vervuert.
- SAHAGÚN, Bernardino de (1577): *Códice Florentino*. Vol. I-III. Versión digitalizada del manuscrito. World Digital Library. [<https://www.wdl.org/en/item/10096/>]; 27/04/2020]
- (1829-1830): *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Vol. I-IV. Ed. de Carlos María de Bustamante. México: Impresión del Ciudadano Alejandro Valdés. Versión digitalizada de la Biblioteca AECID, [[http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/biblioteca\\_hispanica/es/consulta/registro.cmd?id=478](http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/biblioteca_hispanica/es/consulta/registro.cmd?id=478)]; 07/01/2019]
- (1905-1908): *Historia general de las cosas de Nueva España*. Vol. I-IV. Ed. de Francisco del Paso y Troncoso. Madrid: Fototipia de Hauser y Menet.
- (1938): *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Vol. I-V. Ed. de Joaquín Ramírez Cabañas, intr. de Wigberto Jiménez Moreno. México: Editorial Pedro Robredo.
- (1946): *Historia general de las cosas de Nueva España*. Vol. I-III. Noticia preliminar, bibliografía, notas, revisión y guía para estudiar a Sahagún del etnólogo Miguel Acosta Saignes. México: Editorial Nueva España.
- (1950-1982): *The Florentine Codex: A General History of the Things of New Spain*, 13 volúmenes. Ed. y trad. de Arthur J.O. Anderson y Charles E. Dibble. Santa Fe, New Mexico: School of American Research and The University of Utah.

*Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii* como una reescritura polaca de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún

- (1956): *Historia general de las cosas de Nueva España*. Vol. I-IV. Ed. y trad. del náhuatl de Ángel María Garibay. México: Editorial Porrúa.
- (1988-1989): *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ed. de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. México: Fondo Cultural Banamex.
- (2003a): *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Vol. I. Ed. de Juan Carlos Temprano. Madrid: DASTIN.
- (2003b): *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Vol. II. Ed. de Juan Carlos Temprano. Madrid: DASTIN.
- (2007): *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II, III*. Ed. de Kamila Baraniecka, trad. de Kamila Baraniecka y Marta Leszczyńska. Kęty: Editorial Marek Derewiecki.
- SOLODKOW, David Mauricio Adriano (2010): “Fray Bernardino de Sahagún y la paradoja etnográfica: Erradicación cultural o conservación enciclopédica?”. *The Colorado Review of Hispanic Studies*. Vol. 8 (Fall): 203-223.
- (2014): *Etnógrafos coloniales. Alteridad y escritura en la Conquista de América (siglo XVI)*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- TEMPRANO, Juan Carlos (2003): “Introducción”. Bernardino de Sahagún (autor). *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Vol. I. Madrid: DASTIN, 5-46.
- TODOROV, Tzvetan (2003): *La Conquista de América. El problema del otro*. Trad. del francés Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI Editores.
- TOMICKI, Ryszard (1985): “Struktura epok świata w mitologii nahuatlańskiej. Nowa interpretacja wersji z *Historye du Mechique*, *Leyenda de los soles* i *Historia de los Mexicanos por sus pinturas*”. *Etnografia Polska*. Tomo XXIX, cuaderno 2: 107-133.
- (1986): “Drogi w zaświaty. Materiały do eschatologii Azteków”. *Polska Sztuka Ludowa*. Tomo 40, núm. 1-2: 109-114.
- TOURY, Gideon (2004): *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Trad. y ed. de Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1967): *Zmierzch Azteków. Kronika zwyciężonych: indiańskie relacje o podboju*. Sel., ed., prólogo e intr. de Miguel León-Portilla. Trad. de Maria Sten. Warszawa: PIW.
- VILLORO, Luis (1996): *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: FCE.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Iwona Kasperska es hispanista y traductóloga que ha dedicado su actividad académica al estudio de las influencias de distintas ideologías en la traducción de textos literarios, especialmente en el ámbito hispanoamericano y polaco. Es autora del libro *Las periferias se reescriben: contextos de traducción mexicano, polaco y chicano* (2019)

y de múltiples artículos científicos dedicados a los temas traductológicos. Ha llevado a cabo varios proyectos de investigación en México, Argentina y Polonia. Compagina su trabajo de investigadora con el de docente y el de traductora e intérprete de español, francés y polaco.

Fecha de recepción: 30/04/2020

Fecha de aceptación: 13/05/2020

## ESTABILIDADE E MUDANÇA NA ESTRUTURAÇÃO DE SEGMENTOS TÓPICOS EM CARTAS DE LEITOR: CONTRIBUIÇÃO À HISTÓRIA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO

(Preservation, modification of structuring of minimum topic segments  
in reader's letter: contribution to the history of brazilian portuguese)

Clemilton Lopes Pinheiro\*

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

**Abstract:** In this work, we consider Eugenio Coseriu's conception about language levels and understand that a process of textual construction as such does not belong to any language (historical level), but to the individual level of texts. In these terms, a given process can be repeated, over time, in a set of texts related to a genre and be configured as a discursive tradition. In this sense, our objective is to analyze the permanences, modifications or exclusions of the internal structuring of minimum thematic segments in a set of reader's letters that constitute the corpus of the Project History of Brazilian Portuguese in Rio Grande do Norte (PHPB-RN). We have observed patterns of repetition, exclusion, and insertion which mobilize subunits of two prototypical rules of intra-topic structuring, connected to the genre's communicative purpose, which constitutes a discursive tradition. In the present case, an unstable tradition.

**Keywords:** Brazilian Portuguese; Discourse tradition; Discourse topic; Textual organization.

**Resumo:** Neste trabalho, consideramos a concepção de Eugenio Coseriu sobre os níveis de linguagem e entendemos que um processo de construção textual como tal não pertence a nenhuma língua (nível histórico), mas ao nível individual dos textos. Nesses termos, um determinado processo pode ser repetido, ao longo do tempo, em

---

\* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Letras. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Av. Senador Salgado Filho, S/n - Lagoa Nova, Natal - RN, 59078-970. (clemiltonpinheiro@hotmail.com).

um conjunto de textos relacionados a um gênero e ser configurado como uma tradição discursiva. Nesse sentido, nosso objetivo é analisar as permanências, modificações ou exclusões da estruturação interna de segmentos tópicos mínimos em um conjunto de cartas de leitores que constituem o corpus do *Projeto História do Português Brasileiro no Rio Grande do Norte* (PHPB-RN). Observamos padrões de repetição, exclusão e inserção que mobilizam subunidades de duas regras prototípicas de estruturação intratópica, ligadas ao propósito comunicativo do gênero, o que constitui uma tradição discursiva. No presente caso, uma tradição instável.

**Palavras-chave:** Organização textual; Português brasileiro; Tópico discursivo; Tradição discursiva.

## 1. Introdução

No Brasil, os estudos linguísticos históricos e diacrônicos receberam um grande impulso com o surgimento do Projeto *Para a História do Português Brasileiro* (PHPB), em 1997, sob coordenação geral do professor Ataliba Teixeira Castilho. O Projeto vem desenvolvendo, desde sua fundação, estudos com base nos *corpora* levantados, com o objetivo de conhecer e descrever a realidade linguística do português brasileiro. É um projeto nacional que agrega pesquisadores de diversas universidades e envolve equipes de diferentes estados das cinco regiões do país (Castilho e Hora 2010, Castilho 2011).

O PHPB trabalha com um banco de dados composto por dois tipos de *corpora* que são comuns a todas as equipes filiadas ao projeto: o *corpus* comum mínimo – manuscritos e o *corpus* comum mínimo – impressos. O primeiro grupo é composto por: 1) testamentos; 2) processos-crime; 3) atas de câmara; 4) cartas particulares; 5) cartas da administração privada; 6) cartas oficiais. O segundo grupo: 1) cartas de redatores/editoriais; 2) cartas de leitores; 3) anúncios. Além desses dois *corpora*, há ainda um *corpus* comum diferencial, composto por: 1) inventários; 2) memórias/relatos históricos e diários históricos de viagem; 3) entremezes e outros textos teatrais; 4) inquéritos orais. As análises empreendidas abarcam diferentes domínios: história social do português brasileiro, mudança fônica, mudança sintática, léxico histórico, diacronia dos processos constitutivos do texto.

Este trabalho procura atender ao propósito central do projeto *Para a História do Português Brasileiro* (PHPB) de conhecer e descrever a realidade linguística do português brasileiro, especificamente no que diz respeito à diacronia dos processos de construção textual. Tomamos como objeto particular de análise a estruturação dos segmentos tópicos (SegTs) mínimos, concebidos como unidades linguísticas de organização textual (Pinheiro 2005, Penhavel 2010).

Consideramos o pressuposto teórico de que a organização tópica é determinada pela situação comunicativa, e, por isso, pertence ao nível individual dos textos (Coseriu 2007). Nesse sentido, uma dada regra de estruturação pode, ao longo do tempo, se repetir em um conjunto de textos, e se configurar uma tradição discursiva. Segundo

Kabatek (2006), as tradições discursivas são formas ou estruturas recorrentes em determinadas situações comunicativas com fins pragmáticos específicos. Essas formas não são específicas de uma língua particular, pois são transferidas por grupos culturais, contrariamente a fatos puramente linguísticos, que são transferidos por comunidades linguísticas. Nessa perspectiva, a estruturação do segmento tópico é tratada como tradição no nível individual dos textos.

Nosso objetivo é, portanto, constatar, no contexto do uso social e histórico de um gênero (carta do leitor), especificamente na imprensa do estado do Rio Grande do Norte, se as permanências, modificações, ou exclusões de propriedades formais e funcionais da estruturação do segmento tópico se configuram tradições discursivas, e se são tradições estáveis. Isso posto, analisamos 20 cartas de leitor, organizadas em três grupos, cada um com 5.000 palavras, distribuídos em três intervalos de tempo: segunda metade do século XIX e primeira e segunda metades do século XX.

As cartas de leitor compõem o *corpus* do projeto *Para a História do Português Brasileiro no Rio Grande do Norte (PHPB-RN)*<sup>1</sup>, um dos subprojetos vinculados ao PHPB. Do ponto de vista metodológico, trata-se de um trabalho que se insere no âmbito da pesquisa qualitativa. Nesse sentido, não recorremos a recursos e técnicas estatísticas. Ao invés disso, interessa-nos a discussão sobre processos de mudança no nível do texto, o que situa o trabalho também no campo da pesquisa exploratória.

## 2. Processos de construção do texto em diacronia

Desde sua implantação, em 1997, o PHPB deu um grande impulso aos estudos históricos e diacrônicos sobre o português brasileiro (Castilho e Hora 2010; Castilho 2011). Além desse impulso, o projeto também abriu espaço para a descrição diacrônica dos processos linguísticos acionados pela língua, no plano do texto. Esse alargamento trouxe consigo a necessidade de formulação de princípios teóricos específicos, já que, como assinala Mattheier (2011) ainda é pouco reconhecida a mudança no que diz respeito a noções textuais.

Segundo Combettes (2012), a fonética, a sintaxe e mesmo a semântica são disciplinas particulares antes de serem considerados os seus correspondentes históricos, como “fonética histórica”, “sintaxe histórica”. Assim, pode-se admitir que a problemática diacrônica é muito específica para que as teorias, os conceitos e os métodos que se desenvolveram como estudos sincrônicos não possam ser aplicados tais quais à análise da mudança, mas que seja objeto de uma certa “adaptação”. O autor, então, questiona por que isso seria diferente com a linguística textual.

Estamos no direito, então, de nos perguntar por que a linguística textual parece ser tratada de forma diferente das outras disciplinas. Um índice material muito significativo dessa singularidade é, por exemplo, o fato de que dificilmente se pode

---

1 Disponível em: <https://sites.google.com/site/corporaphpb/home/corpora-impresos>.

citar uma obra que se apresente como uma “linguística textual histórica”, como são correntemente citados nos manuais os termos “fonética histórica”, “gramática histórica”, que fundam um domínio particular. (Combettes 2012: 3) (Tradução nossa)<sup>2</sup>

Segundo o autor, colocar em relação fatos de língua e fatos de organização textual implica considerar que esses dois conjuntos de fenômenos são suscetíveis de serem afetados pela mudança. É inquestionável que o sistema linguístico é afetado pela mudança (e há uma longa história de estudo acerca disso). No entanto, a mudança não é tão evidente para noções textuais, já que essas noções envolvem fatos de outra natureza. “Na medida em que se aceita que a competência do locutor se modifica com o tempo, é preciso considerar como submeter à mudança as noções que a constituem” (Combettes 2012: 5) (Tradução nossa)<sup>3</sup>. A questão relativa à mudança no domínio das noções textuais, como assinalada por Combettes (2012), ainda carece de aprofundamento.

Não pretendemos, aqui, entrar no mérito e aprofundar essa discussão. No entanto, precisamos apontar um balizamento teórico mínimo sobre a maneira como podemos abordar a questão da diacronia de um processo de construção textual. A nosso ver, um ponto de partida é tentar esclarecer o que se entende por historicidade e por texto. Segundo Kabatek (2005: 151), a existência de diferentes noções de historicidade foi posta por Eugenio Coseriu. Interessa-nos, aqui, de forma particular, a distinção que o autor estabelece entre dois tipos de historicidade: a) a historicidade linguística no sentido restrito (historicidade de uma língua particular); e b) a historicidade como tradições de certos textos ou de certas formas de texto (ou seja, como possibilidade de serem repetidos).

Para Coseriu (1992), uma língua é um produto cultural, histórico e é reconhecida pelos próprios falantes e pelos falantes de outras línguas como língua: a língua alemã, francesa, italiana, por exemplo. Assim, a historicidade da língua é a historicidade do próprio homem como ser histórico. “A língua como língua particular é a história de uma comunidade internalizada nos indivíduos” (Kabatek 2005: 151). Nesse sentido, a língua particular é uma técnica ou um sistema historicamente determinado, que pode ser transmitida de uma pessoa a outra dentro de uma mesma comunidade linguística.

Além da historicidade das línguas como sistemas ou conjunto de sistemas compartilhados entre os indivíduos de uma mesma comunidade, há um segundo tipo de historicidade, a da tradição, ou seja, a possibilidade de repetição de textos como produtos discursivos. Trata-se de uma tradição textual na qual um texto como objeto cultural é criado a partir de certas similaridades ou da identidade parcial com outros textos

---

2 On est alors en droit de se demander pourquoi la linguistique du texte semble être traitée différemment des autres disciplines. Un indice matériel assez significatif de cette singularité est par exemple le fait que l'on puisse difficilement citer un ouvrage qui se présenterait comme une «linguistique textuelle historique», alors que sont couramment utilisés des manuels de «phonétique historique», de «grammaire historique», qui font le point sur un domaine particulier.

3 Dans la mesure où l'on accepte que la compétence textuelle du locuteur se modifie avec le temps, il faut considérer comme soumises au changement les notions qui la constituent, ne serait-ce qu'en raison de l'évolution des notions mêmes de texte, de textualité et de cohérence.

(Kabatek 2005). Nesse sentido, a historicidade dos textos é distinta da historicidade das línguas.

A macroestrutura dos textos, isto é, a estrutura dos textos como textos, não está relacionada à língua particular. Tampouco textos como *Guten Tag!* pertencem, como texto, ao nível da língua particular ainda que existam unicamente em uma determinada comunidade linguística. O fato de que, precisamente, *Guten Tag!* e não outra coisa seja utilizada como forma de saudação é uma tradição textual e não uma tradição linguística particular, ainda que é normal todos os membros da comunidade linguística conhecerem essa expressão. Por esse motivo, eu tampouco diria que, por exemplo, *bon matin!* não existe em francês, mas diria que esse texto nunca foi formado ou que nunca se converteu em tradição na comunidade linguística francesa. (Coseriu 1992:194) (Tradução nossa)<sup>4</sup>

Coseriu (2007) também aponta a existência de diferentes concepções de texto. Com base na perspectiva que considera três níveis de conhecimento envolvidos na linguagem (o nível universal ou nível do falar em geral, o nível histórico das línguas, o nível individual), o autor distingue dois conceitos de texto ou duas formas distintas de considerá-lo: o texto-unidade (como fenômeno que pertence ao nível histórico das línguas) e o texto-nível (como fenômeno do nível individual). Consequentemente, o autor também delinea duas formas de linguística do texto, para ele, cientificamente legítimas: a do texto-unidade (gramática textual) e a do texto-nível (linguística textual propriamente dita ou hermenêutica do sentido). Ambas as modalidades não são nem contrárias nem excludentes, mas complementares e integradas, pois se encontram em distintos planos do linguístico: o propriamente idiomático e o individual.

A abordagem do texto-unidade compreende a descrição das categorias e princípios que dão conta das regras de uma língua determinada que atuam na construção do texto. Essas regras ultrapassam o limite da frase ou estão fora dos seus limites. Essas categorias, que determinam relações existentes entre os diversos níveis da língua ou em apenas um nível, são a super ordenação, a subordinação, a coordenação e a substituição.

A abordagem do texto-nível compreende três tarefas: a) indicação da posição dos textos na esfera do linguístico (teoria dos textos), b) construção de uma lista de procedimentos textuais possíveis para a construção do sentido e a delimitação desses procedimentos em relação a outros (linguística do texto geral), e c) descrição e interpretação de um determinado texto, incluído, a exposição da história desse texto (linguística do texto). Nesse sentido, Lamas (2007) defende que essa linguística é três vezes linguística do texto.

---

4 La macroestructura de los textos, i.e. la estructura de los textos como textos, no está referida a la lengua particular. Tampoco textos como *Guten Tag!* pertenecen en cuanto textos al nivel de lengua particular, aunque existan únicamente en una determinada comunidad lingüística. El hecho de que precisamente *Guten Tag!* y no otra cosa se utilice como fórmula de saludo es una tradición textual y no una tradición lingüística particular, aunque lo normal es que todos los miembros de la comunidad lingüística conozcan esa expresión. Por ese motivo, yo tampoco diría que, por ejemplo, *Ron matin!* no existe en francés, sino que diría que ese texto nunca fue formado o que nunca se convirtió en tradición en la comunidad lingüística francesa.

Ao relacionarmos essas concepções de texto com as concepções de historicidade, veremos que o texto-unidade, como um nível de estruturação da língua, está relacionado ao primeiro tipo (historicidade das línguas), já o texto-nível, à historicidade dos textos. Com base nisso, podemos desenhar um quadro a partir do qual é possível estudar, de forma coerente, a diacronia dos processos de construção textual. A questão básica é a de que não se pode falar de história e mudança desses processos nos mesmos parâmetros e segundo os mesmos princípios aplicados à história e mudança nos sistemas linguísticos. Como bem assinala Jubran (2010: 264), “a abordagem diacrônica desses processos requer a formulação de princípios teóricos específicos”.

A organização tópica, por exemplo, como processo de construção textual não pertence a nenhuma língua em particular, e, conseqüentemente, não é determinada historicamente por essa língua. Também não é uma característica de um gênero textual em particular (todo texto pertencente a qualquer que seja o gênero apresenta um tópico cuja instauração mobiliza uma certa organização), que pode se tornar como tal uma tradição textual. Segundo Coseriu (2007), há procedimentos comuns para todos os textos que são definidos apenas no nível dos textos como tais, ou seja, são traços universais dos textos através dos quais um texto é um texto e não outra coisa. Nesse sentido, como princípio geral de construção textual, a organização tópica é um fato universal, e, portanto, a-histórico.

Por outro lado, a organização tópica mobiliza certas propriedades formais e funcionais que são determinadas pela situação comunicativa, e, por isso, pertencem ao nível individual dos textos. Nesse sentido, uma determinada propriedade pode, ao longo do tempo, se repetir em um conjunto de textos, e se configurar uma tradição como a que é prevista quando se aborda a historicidade dos textos.

Para dar conta desse tipo de tradição, Kabatek (2006, 2007) propõe falar de tradições discursivas, ou seja, formas ou estruturas recorrentes em determinadas situações comunicativas com fins pragmáticos específicos. Essas formas não são específicas de uma língua particular, pois são transferidas por grupos culturais, contrariamente a fatos puramente linguísticos, que são transferidos por comunidades linguísticas. Nessa perspectiva, os procedimentos formais e funcionais mobilizados pela organização tópica podem ser tratados como tradições no nível individual dos textos na medida em que são procedimentos que podem se repetir em um conjunto de textos. Segundo Glessgen (2007: 104), a noção de tradição discursiva se ampara nas relações de repetição e imitação entre os textos. Os textos são grandes repetições e imitações de textos anteriores.

Um enunciado não leva em conta apenas o diasistema. Ele reproduz, ao mesmo tempo, modelos pré-estabelecidos por uma situação comunicativa dada: ao se escrever uma carta, os elementos de abertura e saudação [...] a escolha da variedade do diasistema são definidas antes. [...] Seja para uma carta ou uma conversação, uma poesia ou um artigo científico, os enunciadores reproduzem modelos de outros discursos semelhantes que pertencem ao mesmo gênero textual e usam um vasto

inventário de elementos de língua pré-fabricados. A produção da fala representa, então, mais que um ato de reprodução de formas já existentes do que um ato livre de criação. (Tradução nossa)<sup>5</sup>

Finalmente, pode-se pensar ainda em mecanismos que são próprios de uma língua que atuam na organização tópica. Pensemos, por exemplo, em um marcador discursivo próprio de uma língua que estabelece a articulação tópica, o português, por exemplo. Trata-se de um recurso gramatical que atua no nível textual da língua, ou seja, um recurso que faz parte das relações constitutivas que caracterizam uma ordem própria do texto. Nesse caso, no entanto, estamos no plano da historicidade linguística e considerando o texto como unidade da língua.

### **3. Organização tópica em diacronia: estruturação interna dos Segmentos tópicos mínimos em cartas de leitor**

O tópico discursivo é uma categoria abstrata, primitiva, que se manifesta “na conversação, mediante enunciados formulados pelos interlocutores a respeito de um conjunto de referentes explícitos ou inferíveis, concernentes entre si e em relevância num determinado ponto da mensagem” (Jubran *et al.* 1992: 361). O tópico, nessa perspectiva, é particularizado por duas propriedades: a centração e a organicidade. A centração abrange a concernência (relação de interdependência que integra os enunciados em um conjunto de referentes explícitos ou inferíveis), a relevância (proeminência desse conjunto de referentes) e a pontualização (localização do mesmo conjunto proeminente em determinado momento do texto) (Jubran *et al.* 1992, Jubran 2006).

Considerando que, em um texto (seja ele falado ou escrito), podem ser desenvolvidos vários assuntos, e, portanto, vários tópicos, é possível abstrair-se daí uma dada organicidade, expressa na distribuição dos assuntos em quadros tópicos. Para Jubran *et al.* (1992) e Jubran (2006), a organização tópica pode ser observada em dois níveis: no plano hierárquico e no plano sequencial. No plano hierárquico, as sequências textuais se desdobram em supertópicos e subtópicos, dando origem a quadros tópicos, caracterizados, obrigatoriamente, pela centração num tópico mais abrangente e pela divisão interna em tópicos coconstituintes; e, possivelmente, por subdivisões sucessivas no interior de cada tópico coconstituinte, “de forma que um tópico pode vir a ser ao mesmo tempo supertópico ou subtópico, se mediar uma relação de dependência entre dois níveis não imediatos” (Jubran *et al.* 1992: 364). No que diz respeito ao plano sequencial, dois processos básicos caracterizam a distribuição de tópicos na linearidade discursiva: a continuidade e a descontinuidade. A continuidade se caracteriza por uma relação de

---

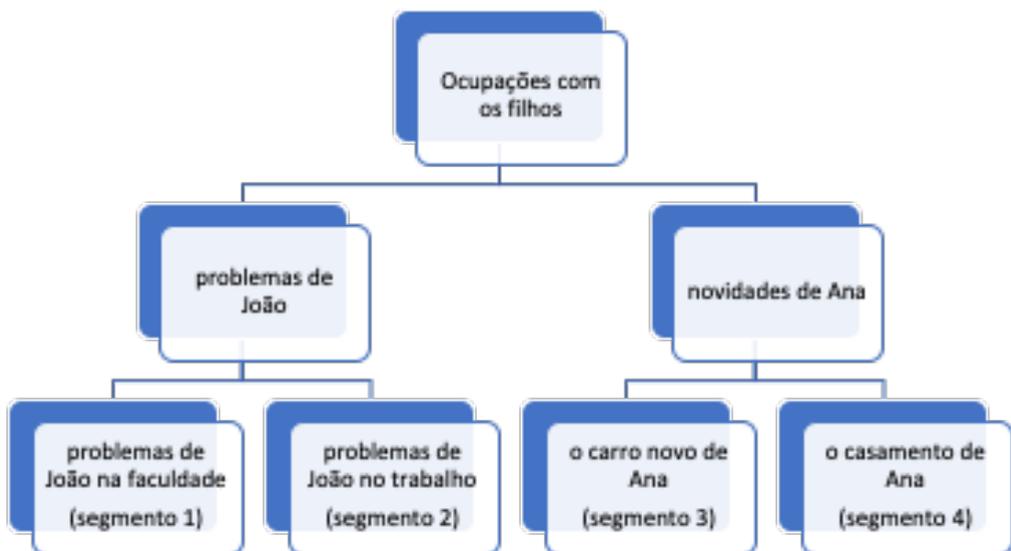
5 Un énoncé ne tient pas simplement compte du diasystème. Il reproduit en même temps des modèles préétablis pour une situation communicative donnée : s’il s’agit d’écrire une lettre officielle, les éléments d’ouverture et de salutation [...] voire le choix de la variété diasystématique sont définis d’avance. [...] Pour une lettre ou une conversation d’achat comme pour une poésie ou un texte scientifique, les énonciateurs reproduisent le modèle d’autres discours semblables appartenant au même genre textuel et ils puisent dans un vaste inventaire d’éléments de langue préfabriqués. La production de la parole représente alors plus un acte de reproduction de formes déjà existantes qu’un acte de libre création.

adjacência entre dois tópicos, com abertura de um tópico subsequente somente quando o anterior é esgotado. A descontinuidade se caracteriza por uma perturbação da sequencialidade linear, causada ou por uma suspensão definitiva de um tópico, ou pela cisão do tópico, que passa a se apresentar em partes descontínuas.

Em termos analíticos, identificam-se e delimitam-se, no texto, os segmentos tópicos (SegTs), que são as unidades textuais concretas que atualizam as propriedades do tópico. O segmento tópico (SegT) é, portanto, a unidade textual que, em termos de centração, revela concernência e relevância no conjunto de seus elementos e se localiza num determinado ponto do texto.

Dessa forma, enquanto o tópico discursivo é uma categoria analítica abstrata, o SegT é a unidade textual que preenche as propriedades dessa categoria. Os SegTs mínimos são, portanto, unidades textuais que, em termos de centração, revelam concernência e relevância no conjunto de seus elementos e se localiza num determinado ponto do evento comunicativo, submetida à organização tópica negociada pelos interlocutores. O SegT mínimo, em outras palavras, constitui cada conjunto de enunciados tematicamente centrados.

Para ilustrar, tomamos um exemplo hipotético de um texto cujo tópico central ou supertópico é *ocupações com os filhos*. Esse tópico apresenta, em um primeiro nível da organização tópica hierárquica, dois subtópicos: *problemas de João* e *novidades de Ana*. Cada um desses tópicos apresenta ainda um segundo nível de desdobramento: o tópico *problemas de João* se desdobra em *problemas de João na faculdade* (atualizado no SegT 1) e *problemas de João no trabalho* (atualizado no SegT 2); o tópico *novidades de Ana* se desdobra em *o carro novo de Ana* (atualizado no SegT 3) e *o casamento de Ana* (atualizado no SegT 4). O quadro 01 resume a organização hierárquica desse texto hipotético.



Quadro 01: organização tópica hierárquica de texto hipotético.  
Fonte: Penhavel e Diniz (2014) - adaptado

No que diz respeito a princípios gerais de estruturação tópica, a estruturação intertópica (a do nível acima dos SegTs mínimos) conta com noções importantes já desenvolvidas, que permitem explicar grande parte dos princípios estruturadores desse plano da organização tópica (p. ex. Jubran *et al.* 1992; Jubran, 2006). O conjunto formado por um supertópico e seus respectivos subtópicos constitui um quadro tópico. As relações se dão, portanto, entre os supertópicos que formam os diferentes quadros tópicos e entre os subtópicos no interior dos quadros tópicos. É esse princípio geral que estrutura a organização intertópica.

Quanto à estruturação intratópica, trata-se de uma questão que ainda carece de mais desenvolvimento. Um trabalho pioneiro nesse sentido é o de Penhavel (2010). Tomando como base o gênero *Relato de Opinião*, o autor defende a existência de uma regra geral de estruturação intratópica fundada na relação posição-suporte. A partir disso, o autor e outros colaboradores têm demonstrado a recorrência dessa regra em outros gêneros, assim como a possibilidade de existência de outras.

Especificamente a cartas de leitor, Penhavel e Diniz (2014: 25) demonstram que a estruturação interna dos SegTs mínimos está vinculada ao propósito central do gênero: “discorrer sobre determinada situação, exposta como sendo um problema, e solicitar que alguma medida seja tomada no que se refere a tal situação”. Trata-se, nesse sentido, de uma unidade que envolve a construção de uma situação-problema, e, por essa razão, compreende quatro subunidades: *abertura*, *explicação*, *avaliação* e *interpelação*. Essa forma de estruturação constitui uma regra geral de estruturação intratópica prototípica. É possível, no entanto, haver cartas que não apresentam todas as subunidades: “a regra não implica que as quatro unidades ocorram obrigatoriamente no SegT, podendo ocorrer apenas três, duas ou uma dessas unidades (na ocorrência de apenas uma unidade, esta, naturalmente, não pode ser a Abertura devendo ser qualquer uma das outras três)” (Penhavel e Diniz 2014: 26).

Há, ainda, segundo Penhavel e Diniz (2014: 31), uma segunda regra possível baseada no princípio de que os segmentos “são estruturados internamente com base em uma alternância entre grupos de enunciados que constroem referências centrais e grupos de enunciados que constroem referências subsidiárias em relação à ideia nuclear”. Essa segunda regra está, nesse sentido, fundada na relação posição-suporte, que são as duas subunidades a partir das quais se estrutura o segmento.

Vejamus a carta 01<sup>6</sup>. O autor inicia o segmento, apresentando o tópico: *prestação de contas do prefeito* (“deixa de | fazer a necessária **prestação de | contas** de importância recebida | do Tesouro Estadual, quando | no exercício de Prefeito do Mu- | nicípio de São Rafael”). Os enunciados que se seguem constituem o desenvolvimento desse tópico, que é tratado como uma situação-problema. Nesse caso, a estruturação interna do segmento obedece à primeira regra, e apresenta as quatro subunidades: *abertura*, *explicação*, *avaliação* e *interpelação*. Já a carta 02 apresenta como tópico *natureza religiosa da yoga*. A estrutura do segmento segue a segunda regra: uma unidade de posição e

---

6 Para a análise, não consideramos local e data, saudação inicial e despedidas, porque são componentes da estrutura retórica da carta não relacionados à categoria do tópico.

outra unidade de suporte. A posição é a de que a yoga não é uma religião. Na unidade de suporte, figuram as evidências para essa posição.

Reproduzimos, a seguir, os dois textos de modo que essa subdivisão seja visualizada.

Carta 01

Natal, 8 de maio de 1957 || Ilmo Snr. || Redator Chefe de “A Tribuna | do Norte || NESTA.

abertura

|| Tendo o Jornal do Comér- | cio desta Capital, em edição de | 7 do corrente mês, sob o títu- | lo “Notas de um reporterpo- | lítico”, procurado demonstrar | perante a opinião pública dê- | te Estado, de que deixa de | fazer a necessária prestação de | contas de importancia recebida | do Tesouro Estadual, quando | no exercicio de Prefeito do Mu- | nicipio de São Rafael, venho | pela presente, solicitar do ilus- | tre Redator, transcrever nas | colunas dêsse conceituado ma- | tutino, como formal desmenti- | do, os esclarecimentos abaixo:

explicação

|| Efetivamente, ao assumir o | cargo de Prefeito de São Ra- | fael, em principios do mês de | junho de 1951, recebi do Tesou- | ro Estadual, a importancia de | Cr\$ 15.000, 00 (quinze mil cru- | zeiros), para ocorrer ao paga- | mento das despesas com a cons- | trução do cêrco do perímetro | urbano da Cidade de São Ra- | fael. ||

avaliação

A mencionada importancia, | foi totalmente empregada no | referido serviço, conforme com- | provantes devidamente auten- | ticados e escriturados ás fls. | 24 do livro caixa numero 2, da- | quéla municipalidade, justamen- | te no momento em que fazia a | transmissão do cargo de Prefei- | to ao meu ilustre sucessor, Ca- | pitãoHeraclito Pinheiro, cu- | jo testemunho poderei invocar | a qualquer momento.

interpelação

|| Não tenho, portanto, moti- | vos para temer qualquer de- | vassa em minha curta vida pu- | blica, o que talvez não acon- | teça com o meu gratuito des- | conhecido caluniador, que, não | tendo coragem de me atacar | pessoalmente, procura guarida | nas colunas de um jornal para | atraçalhar a honra de um cida- | dão que jamais lançou mão de | expedientes escusos em seu | proveito ou de quem quer que | seja. ||

Agradecendo, de antemão, a | atenção que vier dispensar ao | assunto, valho-me da oportuni- | dade para apresentar-lhe os | meus protestos de elevada es- | tima e devida consideração. || Cordialmente | Pio Marinheiro de Sousa”

Carta 02

YOGA || Senhor Editor, ||

posição

Sou leitor assíduo deste | Jornal corajoso e imparcial | na notícia de nosso Estado. || Quero através desta | fazer comentários a respeito | das declarações prestadas | pela Professora de Psicolo- | gia, Senhora Maria de Fá- | timaCortez, ora descritas no comentário sobre os | Mercenários da fé, com- | parando grosseiramente os | praticantes de YOGA como seita religiosa | ou “coisa” parecida. ||

suporte

Queria deixar claro que | YOGA não é religião e | muito menos seita religio- | as. Yoga é sim uma filoso- | fia milenar que teve sua | origem no século III A.C. E que é praticada em todos | os países do mundo, seja | capitalista ou socialista, | seus praticantes de di- | versas religiões e que tem | sua formação hoje asse- | gurada pelas Universidades | onde são preparados os | futuros instrutores desta filosofia. É comum nas nossas práticas encontrar | adeptos de várias religiões | entre elas os católicos, pa- | dres, freiras, pastores e protestantes. Gostaria muito que o | meu esclarecimento fosse | aceito no espaço de cartas | destinadas aos leitores. || Carlos Alberto Honorato de | Carvalho || Rua Pte Pamplona, 1834 || Candelária

Do ponto de vista diacrônico, defendemos que cada uma dessas regras de estruturação pode, ao longo do tempo, se repetir em um conjunto de textos relacionados a um gênero, carta pessoal, no nosso caso, e se configurar uma tradição discursiva (Kabatek 2006). Cada carta do *corpus* foi analisada individualmente, com base no critério da centração, para identificação e segmentação dos tópicos constituintes. Observamos, então, a constituição interna de cada SegT mínimo que compõe as cartas, ou seja, a organização intratópica.

A análise apontou a convergência do propósito comunicativo das cartas, o de discorrer sobre uma situação-problema, e da primeira regra prototípica de estruturação intratópica. No entanto, essa convergência se desfaz, quando se considera a mobilização das subunidades. No que diz às subunidades mobilizadas, observamos algumas repetições a partir das quais se configuram cinco padrões, que designamos com as letras de A a E.

No padrão A, a estruturação interna do segmento apresenta as quatro subunidades (abertura, explicação, avaliação e interpelação). No padrão B, a estruturação interna do segmento apresenta apenas duas das quatro subunidades (abertura e explicação). No C, a estruturação interna do segmento apresenta apenas duas das quatro subunidades (abertura e avaliação). Na D, a estruturação interna do segmento apresenta apenas duas das quatro subunidades (abertura e interpelação). Finalmente, no padrão E, a estruturação interna do segmento apresenta uma das quatro subunidades (abertura).

A segunda regra (fundada na relação de suporte de posição, que são as duas subunidades a partir das quais o segmento é estruturado) também é mobilizada, o que configura o padrão que designamos como F. Além desses padrões, observamos que algumas poucas cartas não se estruturam conforme as duas regras que prevíamos. A esse padrão designamos como G, e o tratamos como um padrão *default*. A tabela 01 sintetiza esses resultados, mostrando o padrão relacionado ao período em que as cartas foram escritas: segunda metade do século XIX (XIX2), primeira metade do século XX (XX1) e segunda metade do século XX (XX2).

**Tabela 01:** Padrões de regras de estruturação intratópica.

Período	Padrão						
	A	B	C	D	E	F	G
XIX2							
XX1							
XX2							

**Fonte:** elaboração do autor

Essa síntese permite pensar que esse conjunto de cartas de leitor mobiliza propriedades formais comuns vinculadas a efeitos pragmáticos: regras de estruturação intratópica vinculadas ao propósito comunicativo do gênero. Em outras palavras, essas propriedades criam padrões aos quais pertence esse conjunto específico de textos. No contexto do uso social e histórico desse conjunto de textos, esses padrões não são estáveis: ocorrem repetições ou exclusões. A ligação de um texto com outros, aqui de forma particular, de uma carta com outras, as relações de retomada e repetição de regras de estruturação intratópica constituem, portanto, a nosso ver, uma tradição. No caso das cartas em questão, trata-se de uma tradição que sofre mudanças ao longo tempo. Há padrões que se repetem, outros que desaparecem, e outros que se inserem, o que se converte em outra realidade totalmente diferente da inicial. No período XIX2, as cartas mobilizam apenas duas subunidades da regra prototípica (padrão B e C) e o padrão *default*, que, aliás, se repete nos demais períodos. No período XX1, os padrões B e G se repetem, o padrão C é excluído, e o padrão A é inserido. No período XX2, todos os padrões se repetem.

Com base nesses dados, podemos afirmar que as regras de estruturação intratópica não pertencem à realização tradicional do sistema de uma língua, não é uma característica da língua portuguesa em particular. Trata-se de um procedimento, de fato, realizado segundo as regras do português, mas que pertence a uma certa tradição de falar, que pode ser repetida e acrescida de um valor que resulta em seu caráter de signo autônomo e na sua repetibilidade. Estamos falando, assim, de um fenômeno da “segunda historicidade”, para a qual, segundo Kabatek (2015: 198) o conceito de tradição é, sem dúvida, muito apropriado: “essa repetibilidade pode ser tanto de expressões curtas como de expressões complexas e longas. Ela pode ser integral ou parcial, e se reportar tanto a elementos formais (fórmulas ou formas textuais) como a elementos de conteúdo (topoi, etc)”<sup>7</sup>.

#### 4. Considerações finais

Nosso ponto de partida para este trabalho foi a proposta de análise diacrônica de fenômenos textuais desenvolvida no contexto do PHPB. Ao discutirmos essa proposta, defendemos que o estudo da mudança no que diz respeito a fatos de natureza textual requer um aparato teórico específico. O pressuposto segundo o qual uma concorrência

<sup>7</sup> Citação original em francês (tradução nossa).

de formas de valor igual ou semelhante pode acarretar a substituição de uma por outra ao longo do tempo não se aplica à análise de processos de construção textual. Por outro lado, a partir da proposta de Coseriu sobre os níveis da linguagem, entendemos que um processo de construção textual como tal não pertence a nenhuma língua. Constitui um traço universal dos textos através do qual um texto é um texto e não outra coisa. Nesse sentido, é imutável e atemporal. Não se pode, portanto, falar em mudança. Outros processos de construção podem, ao longo do tempo, se repetir em um conjunto de textos relacionados a um gênero, e se configurar como uma tradição discursiva, e apenas nesse sentido podem ser afetados pela mudança. As regras de estruturação intratópica foram tomadas como um caso desse tipo de processo.

Realizamos, assim, o exercício de analisar um conjunto de textos pertencentes ao gênero carta do leitor, publicadas em jornais do estado do Rio Grand do Norte – Brasil, nos séculos XIX e XX, para constatar se as permanências, modificações, ou exclusões de regras de estruturação intratópica configuram tradições discursivas, e se são tradições estáveis. A análise nos permitiu chegar às seguintes conclusões:

- a) a estruturação intratópica não deve ser entendida como um processo de construção textual que pertence a uma língua em particular, assim como não deve ser vista como uma característica de um gênero textual em particular, pois todo gênero apresenta uma organização tópica;
- b) considerando a distinção entre historicidade da língua e historicidade dos textos e entre texto-unidade e texto-nível, o estudo diacrônico da estruturação intratópica se situa no nível da historicidade dos textos, como um fenômeno que pertence à construção do texto, concebido como nível individual da linguagem;
- c) a relação de uma carta de leitor com outras no que diz respeito à retomada e repetição de determinadas regras de estruturação intratópica configuram tradições discursivas;
- d) com base na relação de retomada e repetição de regras de estruturação intratópica, foram identificadas tradições discursivas instáveis;
- e) embora não tenha sido foco da análise, é possível inferir que as retomadas e repetições de regras de estruturação intratópica que se configuram como tradições discursivas estão relacionadas às alterações no uso social do gênero;
- f) as regras de estruturação intratópica, embora mobilizem mecanismos próprios da língua portuguesa, não pertencem à realização tradicional do sistema e não é uma característica dessa língua, mas a uma certa tradição de falar.

Essas conclusões são, em certa medida, pontuais, porque estão relacionadas a um único processo de construção textual, de um conjunto específico de textos vinculados a um gênero (carta do leitor), de apenas um estado (Rio Grande do Norte). No entanto, ao serem comparadas com conclusões de trabalhos semelhantes sobre outros objetos, outros textos e outras regiões do país, teremos a possibilidade de caminhar rumo ao

propósito do PHPB que é o de conhecer a realidade linguística brasileira do ponto de vista da sua história. Além disso, apontamos como pertinente a aplicação da noção de tradição discursiva ao tratamento diacrônico de fenômenos textuais.

## BIBLIOGRAFIA

- CASTILHO, A. T.; HORA, D. da (Orgs.) (2010): *História do Português Brasileiro: versão preliminar*. João Pessoa: UFPB.
- CASTILHO, A. de (2011): “História do português de São Paulo”. *Filologia e Linguística Portuguesa*. n. 13(1): 57-61.
- COMBETTES, Bernard (2012) : “Linguistique textuelle et diachronie”. *30 Congrès Mondial de Linguistique Française*, SHS Web of Conferences, Vol. 1, 3-10.
- COSERIU, Eugenio (2002): *Competencia lingüística: elementos de la teoría del hablar*. Madrid: Gredos.
- (2007) : *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*, édition et annotation d’Óscar Loureda Lamas. Madrid: Arco/Libros.
- GLESSGEN, M-D. (2007): *Linguistique romane*, Paris: Armand Colin.
- JUBRAN, C.C.A.S. et al. (1992): “Organização tópica da conversação”, ILARI, R. (Org). *Gramática do português falado*, v. II. Campinas/SP: UNICAMP; São Paulo: FAPESP, 322-384.
- (2006): “Perspectiva textual-iterativa”, JUBRAN, C.C.A.S. e KOCH, I. G. V. (Orgs.). *Gramática do português culto falado no Brasil – a construção do texto falado*. Campinas: Editora da UNICAMP, vol. I., 27-36.
- (2010): “Abordagem diacrônica dos processos constitutivos do texto – Introdução”, CASTILHO, A. T. e HORA, D. da (Orgs.). *História do Português Brasileiro: versão preliminar*. João Pessoa: UFPB, 268-273.
- KABATEK, J. (2005): “A propos de l’historicité des textes”, MURGUÍA, A. *Sens et références*. Tübingen: Mélanges Georges Kleiber, 149-157.
- (2006): “Tradições discursivas e mudança linguística”, LOBO, T. et al (Orgs). *Para a história do português brasileiro*. Salvador: EDUFBA, Vol. 6., 513-554.
- (2007): “Las tradiciones discursivas entre conservación y innovación”. *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, Vol.10, 331-345.
- MATTHEIER, K. J. (2011): “Aspectos de uma teoria da mudança linguística”. *Revista de Letras*, Vol. 30, 1/4, 171-183.
- PENHAVEL, E. (2010): *Marcadores discursivos e articulação tópica*, Campinas-SP: [s.n.].
- PENHAVEL, E.; DINIZ, T.C.G. (2014): “O processo de estruturação interna de segmentos tópicos mínimos em cartas de leitores mineiras do início do século XXI”. *Revista (Con)Textos Linguísticos*, Vol.8, n. 11: 21-38.
- PINHEIRO, C. L. (2005): *Estratégias textuais-iterativas: a articulação tópica*. Maceió: EDUFAL.

## **PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL**

Professor de linguística na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal, Brasil. Tem publicado diversos artigos, no Brasil e no exterior, e orienta dissertações e teses no domínio dos estudos do texto/discurso. Suas pesquisas abordam a estrutura e a organização do texto/discurso. Também se interessa pela história das ideias linguísticas.

Fecha de recepción: 07/04/2020

Fecha de aceptación: 26/05/2020



## EL AMOR EN A. MACHADO Y M. DE UNAMUNO, UN IMPULSO HACIA LO OTRO

(Love in A. Machado and M. de Unamuno, an impulse towards the other)

Patricia Teresa López Ruiz\*

Universidad de Murcia

**Abstract:** Even taking into account their interest in the question of otherness, the machadian and unamunian works, are disparate if we think about the literary strategies they used for others or in the purpose they had. Machado, to know himself, resorted to a creation of figurations that would express themselves, more similar to that of Pessoa -although without reaching such a degree of disconnection- namely, and despite the various denominations that criticism have given, to the creation of apocryphal. On the contrary, Unamuno, yearning for immortality, introduced his figure of author as a character, put part of what he was in the construction of these beings that would remain within the history of literature or created a poet ex-future self (in the case of Rafael), more alien to his person than the apocryphal are, but not so much so that we can call it heteronym. Despite these differences, our writers converged at the time of finding in love the engine necessary to jump from one the other.

**Keywords:** apocryphal; ex futur self; love; other; impulse.

**Resumen:** Aun teniendo en cuenta el interés de ambos por la cuestión de la otredad, la obra machadiana y unamuniana resultan dispares si pensamos en las estrategias literarias que emplearon para otraerse o en la finalidad que tenían. Machado, para conocerse a sí mismo, recurrió a una creación de figuraciones que se expresaran por sí mismas más similar a la de Pessoa –aunque sin llegar a alcanzar tal grado de desvinculación–, esto es, y pese a las diversas denominaciones que les ha dado la crítica, a la creación de unos apócrifos. Por el contrario, Unamuno, anhelando la inmortalidad, introdujo su figura de autor como personaje, puso parte de lo que él era en la cons-

---

\* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30071 Murcia (patriciateresa.lopez@um.es).

trucción de estos seres que quedarían dentro de la historia de la literatura o creó un yo ex futuro poeta (en el caso de Rafael), más ajeno a su persona de lo que lo son los apócrifos, pero no tanto como para que lo podamos denominar heterónimo. A pesar de estas diferencias, nuestros dos escritores convergieron a la hora de hallar en el amor el motor necesario para dar el salto de lo uno hacia lo otro.

**Palabras clave:** apócrifo; yo ex futuro; amor; otro; impulso.

## 1. Introducción

Desde la advertencia de una realidad cambiante y la desconfianza en el lenguaje como instrumento para aprehender la realidad, a lo largo de la historia de la literatura, han sido muchos los autores que en sus obras han apostado por un intento de despersonalización: Robert Browning, Pound, Thomas S. Eliot, Kierkegaard, V. Larbaud, Borges, F. Pessoa, A. Machado y M. de Unamuno, entre otros. Esta misión les hizo verse abocados a establecer un mayor o menor distanciamiento entre su yo autorial o textual. Como consecuencia, a la hora de abordar sus obras nos encontramos con distintos juegos de figuración, ocultación o fingimiento que hacen necesario tener presente las diferencias terminológicas que aquí presentamos. Dado que, de todos los escritores que hemos mencionado, nuestro trabajo se centra en los dos españoles, el propósito de este trabajo, en primer lugar, será recoger los términos que la crítica ha empleado para abordar a ambos, aclarando ciertos aspectos en los que lejos ha estado de haber unanimidad. En segundo lugar, partiendo de la que consideramos que es la denominación más adecuada para las estrategias literarias que nuestros dos escritores emplearon, analizaremos las semejanzas y similitudes que mostraron Machado y Unamuno al hallar en el amor el camino hacia la otredad. A pesar de que la obra del primero queda lejos de ser novela y que, dentro de la del segundo, nos vamos a centrar en una: *Niebla*, nuestros escritores tenían concepciones sobre la otredad muy similares.

## 2. Cuestiones terminológicas en nuestros dos autores: identidades figuradas, ocultas o fingidas

Si la pseudonimia, tal como la define Lourenço es: «una estrategia de ocultación de la verdadera identidad del autor, no siempre justificada por motivos visibles» (Lourenço 1997: 9), cuando hablamos de apócrifos, debemos pensar en la recreación de un personaje dramático, pero de uno que no termina de soltar el cordón umbilical del yo biográfico. De nuestros dos autores, es a Machado al que se le puede aplicar este concepto. No obstante, hay también estudiosos, como Leopoldo de Luis o Ricardo Gullón, que consideran que en la obra machadiana se ha de hablar de heterónimos. Apoyamos la idea de Ángel González, Octavio Paz y del propio Lourenço, quienes ven que Juan de Mairena y Abel Martín quedan muy lejos de ser heterónimos:

Con Abel Martín y, sobre todo, con Mairena, es el propio Antonio Machado quien se escuda (se oculta) detrás de las máscaras que no lo apagan totalmente, porque son transparentes (como, con perspicacia, notó Octavio Paz), al contrario de lo que se supone que sucede con las de Pessoa, las cuales llegan a sobreponerse a su creador (Lourenço 1997: 30).

y añadimos una frase de cada uno de los poetas que lo ejemplifica muy bien: «Procurad [...] que vuestra máscara sea, en lo posible, obra vuestra; [...] y no os la hagáis tan [...] impermeable que os sofoque el rostro, porque, más tarde o más temprano hay que dar la cara» (Machado 2016: 92); mientras que en Pessoa, padre de la heteronimia, tenemos: «Cuando quise arrancarme la máscara / la tenía pegada a la cara. / Cuando me la arranqué y me miré al espejo, había envejecido. / Estaba borracho, ya no sabía vestir el disfraz que no me había quitado» (Pessoa 2015: 565).

Si con la creación del apócrifo Pedro Zúñiga, Machado planteó la creación de poetas que cantaran de manera independiente al yo biográfico y, por tanto, asemejables a los heterónimos pessoanos, como afirma Lourenço, dicha aspiración se vio frustrada, tanto por las exigencias –dada la situación política– de una literatura sin fingimientos como por la construcción de la obra dramática que compartió con su hermano Manuel.

A la hora de acercarnos a la obra unamuniana, nos encontramos con tres tipos de despersonalización, una en cada una de las siguientes obras: *San Manuel Bueno, mártir*, *Niebla* y *Teresa*. En *San Manuel Bueno, mártir*, Unamuno es –a través de Ángela Carballino– quien cuenta, y quien vio y sintió gran parte de las emociones y preocupaciones que se narran; siendo cada uno de los personajes un yo unamuniano. Por contraste, en *Niebla*, Unamuno convierte al autor en un personaje más; mientras que en *Teresa* crea un personaje al que llama: su *yo ex futuro*, es decir, su otro yo posible. Sin embargo, al igual que con la obra de Machado, ha habido muchas discrepancias a la hora de calibrar el distanciamiento entre el yo autorial y textual en esta última obra. En ella, nuestro escritor jugó a figurarse una personalidad literaria a través de la cual escribir las rimas. Hay estudiosos que hablan de la creación de un heterónimo, otros de un yo ex futuro enamorado y los terceros de un yo ex futuro poeta. En lo que coinciden es que Rafael queda lejos de ser un pseudónimo unamuniano, pues nuestro autor lo dotó de una biografía, distanciándolo de la mera sustitución nominal que caracteriza a dicho fenómeno. Si seguimos, como Marta B. Ferrari ha realizado en su trabajo, a Lliana Seiderski en un ensayo acerca de A. Machado y F. Pessoa, hallamos una explicación a la tentativa unamuniana de crear un autor inexistente. ¿A qué aspiraba Unamuno si no a hacerse inmortal, a sustituir a Dios?: «Si la pluralidad de nombres a los que atribuye la obra redundan en un debilitamiento del nombre de autor [...] simultáneamente, el hecho de que el autor sea capaz de otorgar nuevos nombres [...] lo convierte en un demiurgo» (Ferrari 2013: 12). Para que dicha creación se adecuara a unas circunstancias literarias, como Roberto Pérez, en la introducción a la edición de *Teresa* que seguimos, nos muestra: «Unamuno se manifiesta como un mero presentador. El autor principal y protagonista es otro» (Unamuno 2000: 16). Blasco también alude a ello, ofreciéndonos el dato de que además de presentador, Unamuno se figuró editor: «En la “Presentación” del

libro, Unamuno otorga la autoría de las *Rimas* a un tal Rafael, relegando su propio papel al de simple editor» (Blasco 1989: 38). El mismo Unamuno habló de un encargo por parte de Rafael y, para justificar esta confianza del autor ficticio en él, explica: «la razón es obvia, por cierto íntimo parentesco de espíritu entre él y yo, parentesco que descubrió leyendo atentamente mis escritos [...] la influencia mayor fue la mía» (Unamuno 2000: 44). Esto hace que en nuestra memoria reboten las palabras de V. Goti: «parece que tengo algún lejano parentesco con don Miguel, ya que mi apellido es el de uno de sus antepasados» (Unamuno 1985: 94), lo que confirma, en parte, nuestra sospecha de que Rafael sea un V. Goti evolucionado.

Otros procedimientos mediante los cuales Unamuno buscó distanciarse y desequilibrar la balanza entre Rafael y él, fueron los siguientes. Tal y como se recoge en el trabajo de Ferrari, nuestro autor sugirió, en al menos tres artículos de periódico y revistas argentinas, la existencia de este ser ficticio. Él mismo lo asevera en la “Presentación” del libro: «Te aseguro, lector, que este Rafael de Teresa cuyas rimas te ofrezco, ha existido real y verdaderamente así como la Teresa de Rafael» (Unamuno 2000: 40). Esto queda más remarcado aún al otorgarles a ambos de una biografía (véanse las páginas 37, 38 y 50 de la edición de *Teresa* que seguimos). Otra justificación, con la que Unamuno se enfrentó a «alguno de esos discípulos de Freud (dados al psicoanálisis)» fue gracias al hecho de la utilización de la rima por parte de Rafael y la declaración de enemistad por parte de nuestro autor a ese tipo de versificación. Sin embargo, Roberto Pérez arroja cierta confusión, en relación a esta sentencia, al indicar que Unamuno en un artículo publicado en *La Nación* en 1911 escribe: «me ayuda la rima, a la que tanto he desdeñado, pero con la que empiezo a congraciarme. Porque la rima, señora, es una fuente de asociación de ideas, y una fuente que no depende de nuestra voluntad» (Unamuno 2000: 22). Si tenemos en cuenta que *Teresa* es de años posteriores a dicha afirmación, surgen dudas con respecto a aquella sentencia tan clara en Pessoa: *hasta el estilo me es ajeno*.

Sin embargo, no compete al estilo la focalización de la dicotomía acerca del distanciamiento entre el autor inexistente y el creador de dicho autor sino al acontecimiento que según Unamuno abrió camino a la creación de dicha obra: «hará cosa de año y medio recibí [...] Era como si a más de la mitad del camino de la vida, [...] hubiese topado con uno de mis yos exfuturos, con uno de los míos que dejé al borde del sendero al pasar los veinticinco» (Unamuno 2000: 37). Si atendemos a esto, se vislumbra una clara semejanza entre Rafael y el pasado de Unamuno. Al continuar leyendo, dicha identificación se va deshaciendo: «mas no es de creer, por otra parte, que se le ocurra a nadie pensar que cuando me falta apenas un año para cumplir los sesenta vaya, en un veranillo de San Martín romántico, a resucitar lo que entre la mocedad de hoy colijo que nacería muerto» (*Ibid*: 40). A esto le sucede la tendencia unamuniana a evidenciar la verdadera existencia de Rafael, que hemos comentado. Sin embargo, estudiosos como Ferrari tienden a equilibrar la balanza, a situar las características de Rafael y Unamuno en paralelo, se refieren a Rafael como un *alter ego* y lo corroboran de la siguiente manera: «La identificación entre Rafael [...] y el autor surge de inmediato [...] cuando afirma, retomando [...] los versos de su *Credo poético*: “piensa el sentimiento,

siente el pensamiento”, que Rafael “era poeta que pensaba sus sentimientos y sentía sus pensamientos”» (Ferrari 2013: 7).

Como consecuencia de la poca unanimidad al calibrar el distanciamiento entre Unamuno y Rafael, consideramos errónea la denominación que B. Ferrari le atribuyó, cuando habló de él, como un heterónimo: «Este discípulo ficticio del autor es una suerte de heterónimo que compone las casi cien rimas de corte becqueriano» (Ferrari 2013: 7). Tengamos en cuenta que, para hablar de heteronimia, hay que considerar una distinción e independencia total del autor con respecto a su creador. Si esto fue lo que nos permitió distinguir las figuraciones machadianas de las de Pessoa, ahora es lo que provoca que, dadas las discrepantes posturas en cuanto al distanciamiento, a nuestro entender, Rafael se encuentre a medio camino, envuelto en un espacio nebuloso entre lo heteronímico y apócrifo. Un apócrifo que comparte con Machado el hallar en el amor la incertidumbre y aflicción necesaria para nacer a la soledad y a la conciencia, respectivamente citamos: ¡Dios mío, qué solos estamos los vivos! (Unamuno 2000: 74) y «Ya sé por qué nací, por qué he vivido, / ya sé todo por qué / [...] / voy a morir, de este vivir bien hartó, / voy al fin a morir» (Unamuno 2000: 144).

Si retomamos las dos obras de Unamuno que hemos mencionado y la obra apócrifa de Machado, al haber leído lo que han dicho de ellas unos críticos y otros, llegamos a la percepción de que, de menor a mayor distanciamiento entre el yo biográfico y el textual, podríamos realizar la siguiente ordenación: *Niebla*, con ese Unamuno personaje; la obra machadiana donde defendemos la existencia de unas figuraciones apócrifas dada la gran similitud entre estas y la biografía de Machado y *Teresa*, en la situamos a Rafael en una tierra de nadie entre lo heteronímico y lo apócrifo.

### 3. El amor machadiano, una ventana para el solipsismo

*Jadear tras la amada es mandato divino.*  
(Pablo, d. A. Cobos)

Según Leibniz existen una multitud de mónadas y cada una es un espejo del universo. No obstante, para él se hallaban incomunicadas entre sí, aunque comunicadas con Dios, quien les otorgó una “armonía preestablecida.” De aquí proviene el solipsismo: su concepción de que las mónadas no tienen ventanas por las cuales algo pueda entrar o salir. Sin embargo, Machado, con Abel Martín y más tarde con Juan de Mairena, muy irónicamente nos mostró que no creía en esta multiplicidad de mónadas leibnitizianas:

El alma de cada hombre —cuenta Mairena que decía su maestro— pudiera ser una pura intimidad, una mónada sin puertas ni ventanas, dicho líricamente: una melodía que se canta y escucha a sí misma, sorda e indiferente a otras posibles melodías —¿iguales?, ¿distintas?— que produzcan las otras almas. Se comprende lo inútil de una batuta directora. Habría que acudir a la genial hipótesis leibnitziana de la armonía preestablecida. Y habría que suponer una gran oreja interesada en escuchar una gran sinfonía. ¿Y por qué no una gran algarabía? (Machado 2016: 79-80)

Tampoco, en la mónada como espejo del Universo. Nuestro autor creía en una mónada que se refleja en sí misma. Como recoge Martínez López: «La mónada de Abel Martín –dice Machado– no sería ni un espejo, ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente» (Martínez 2013: 39). Esto ya se encontraba en *Soledades*: «Para escuchar tu queja de tus labios / ya te busqué en tu sueño, / y allí te vi vagando en un borroso / laberinto de espejos» (Machado 1988: 451) y, más tarde, en *Juan de Mairena*: «Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos. Ciertamente a un solipsismo bien entendido la apariencia de nuestro prójimo no debe inquietar, pues ella va englobada en nuestra mónada» (Machado 2016: 220).

Esta diferenciación entre el filósofo y el escritor, dado que –como se observa en *Juan de Mairena*– Machado parte de la monadología de Leibniz, ha sido recogida por diversos estudiosos. Además de en Martínez López, en algunos lo hemos encontrado de la siguiente manera: «Abel Martín rechaza la idea de la multiplicidad de mónadas, para defender la existencia de una mónada que [...] sería el universo mismo como actividad consciente: el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo» (Lourenço 1997: 26); «No admite la pluralidad de mónadas leibnitizianas, son espejos que refractan la imagen del universo. En Abel Martín hay una sola y única mónada: el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo» (Cobos 1972: 34-35), «Con todo Leibniz y Martín se diferencian en que para el primero solo existe una sustancia pensante, mientras que para el racionalista alemán hay una pluralidad de mónadas» (Barjau 1975: 44-45). Por tanto, Machado posee una visión más cercana al panteísmo de Spinoza y «al panteísmo universal de Giordano Bruno: esta mónada puede ser pensada, por abstracción, [...] El universo pensado como sustancia, fuerza activa consciente, supone una sola y única mónada, que sería como el alma universal» (Martínez 2013: 39).

Como muestra Martínez (2013), Machado estuvo lejos de la idea aristotélica de Dios como motor del mundo, añadimos nosotros un ejemplo:

Es cierto que ese Dios, que nos da el tiempo y se queda fuera de él, o, dicho de otro modo, que permanece quieto y se entretiene en mover el mundo, es algo no menos inaceptable. Porque, en efecto, si el mundo no se mueve a sí mismo, lo natural y conveniente es dejarlo quieto [...] En caso contrario, es evidente que el mundo no necesita motor (Machado 2016: 293).

y, por ello, al prescindir de Dios, para Machado y frente a Leibniz, las mónadas están solas consigo mismas, lo que deviene en un mayor solipsismo. En *Proverbios y Cantares*, como refleja Barjau, en cuanto a este solipsismo, ya expresaba: «Ojos que a la luz se abrieron / un día para, después, / ciegos tomar a la tierra / hartos de mirar sin ver» (Barjau 1975: 33). A causa de esta soledad, nuestro autor consideró necesario buscar una salida, una ventana, y se inclinó hacia la búsqueda del otro. Como nos indicó en su *Juan Mairena*: «El hombre quiere ser otro. He aquí lo específicamente humano. Aunque su propia lógica y natural sofística lo encierren en la más estrecha concepción solipsística, su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro» (Barjau 1975: 323).

Descubrimos en ambas citas que esta tentativa del hombre es una esperanza constante, pero trágica (lo veremos más abajo).

Como podemos constatar si rememoramos la obra poética de Machado, esa búsqueda del otro pasa por el diálogo (recordemos el tú testafarro de sus poemas). Tal como recoge Martínez, Holderlín afirmó que «desde que somos conversación [...] el hombre se hace digno ante los eternos dioses. [...] En ese “diálogo” juega un papel fundamental el hambre de la verdad» (Martínez 2013: 27). En este hablar con un tú esencial emerge el amor, un amor que inventa a una amada: «Pero el niño se hizo mozo / y el mozo tuvo un amor, / y a su amada le decía: / ¿Tú eres de verdad o no?» (Machado 1982: 153). El amor brota porque «*No sólo nos es necesario el amor, sino que, sin él, no seríamos auténticos, desoiríamos nuestra naturaleza auténtica radicalmente volcada a lo otro*»<sup>1</sup> (Martínez 2013: 44) y porque «la conciencia, como reflexión o pretengo conocer del conocer, sería, sin el amor o impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo, siempre absorto el ser en la contemplación de su ombligo» (Cobos 1972: 54).

En Machado, este amor no es solo erótico sino también fraterno (quizás, por su educación krausista). Si recordamos algunas ideas que nos dejó Krause, la procedencia de este amor queda evidente: «En la plenitud de la historia serán todos los pueblos una familia de hermanos, formarán un hombre interior y armónico en alianza con Dios, con la razón y con la naturaleza» (Krause 2003: 24). Este amor fraterno se muestra tanto en su poesía: «La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano / un sueño lejano mi copla presente?» (Machado 1971b: 64), como en los cimientos de su concepción del arte, donde se opuso a Heidegger y Ortega postulando un arte popular y distanciándose de Rubén Darío: «La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo, / y tuve hambre de espacio y sed de cielo / desde las sombras de mi propio abismo» (Darío 2012: 189). Hallamos muestra también de él en las reflexiones de J. Mairena: «El alma del hombre no es una entelequia, porque su fin, su telos, no está en sí misma. Su origen, tampoco. Como mónada filial y fraterna se nos muestra en intuición compleja el yo cristiano, [...], rico de alteridad absoluta» (Machado 2016: 288-289).

En cuanto al amor erótico, como veíamos en la cita: «iluminando lo otro, siempre lo otro... Pero esta concepción tan luminosa de la conciencia, [...], es también la más oscura» (Machado 2016: 196), es un amor esperanzado, pero trágico. Nuestro poeta rezó: «Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera» (Machado 1982: 102), cuando era un imposible que las ramas reverdecieran en ella. Machado considera que este fracaso se debe «bien porque el objeto amoroso deviene inmanente, una ilusión de la nada; o, por la imposibilidad de superar el narcisismo del yo que convierte al amante en espejo que refleja a la amada y la convierte en su propia imagen» (Martínez 2013: 43). El primer motivo queda demostrado con las citas, repletas de preguntas a la amada que no reciben respuesta. Con respecto al segundo, citamos:

---

1 La cursiva es suya.

Cuando murió su amada / pensó en hacerse viejo / [...] / solo, con su memoria y el espejo / donde ella se miraba un claro día. / [...] / pensó que guardaría / todo un ayer en el espejo claro. / Ya el tiempo para él no correría (Machado 1971a: 156).

Este narcisismo del yo que hace del amante el reflejo de la amada, nos recuerda el universo de guarismos vallejianos, en donde el dos es una proyección del egoísmo del yo en el otro miembro de la pareja: «Y hembra es el alma de la ausente / y hembra es el alma mía» (Vallejo 2017:125), así como el poema XL de *Trilce*, donde esta proyección del egoísmo se evoca como frustración y esclavitud erótica: «Un molusco ataca yermos ojos encallados / tantálicas / [...] / Como si no estuviésemos abrazados siempre / a los dos flancos diarios de la fatalidad» (Vallejo 2017: 147). Sin embargo, algunos estudiosos como Pablo, d. A. Cobos reconocen que este fracaso del «amor es fecundo. Su fruto primero es el conocimiento» (Cobos 1972: 54), un conocimiento que, al volcarse hacia el otro, sale de ese solipsismo y encuentra una ventana a la mónada de Leibniz. Por tanto, podemos decir que Machado se enfrentó a la visión nihilista y maldita de la existencia por medio de la escritura, de la creación –gracias al amor y al impulso hacia el otro– de unos apócrifos a los que dio voz como quien transforma la heterogeneidad del ser en un infinito e irregular puzzle. De nuestro autor podrían haber sido aquellas palabras metaliterarias y esperanzadoras con que C. Vallejo redondeó su *Trilce*: «para dar armonía, / hay siempre que subir ¡nunca bajar / ¡No subimos acaso para abajo? / Canta lluvia, en la costa aún sin mar!» (Vallejo 2017: 176).

#### 4. Amor unamuniano: síntesis del objeto y sujeto

Hemos finalizado A. Machado sentenciando que para él el amor, el impulso hacia el otro, había sido el motor de sus creaciones apócrifas, de la búsqueda de sí mismo y de su enfrentamiento a la visión maldita de la existencia. Unamuno en *Niebla* nos muestra algo muy parecido: el ser amado como motor del amante; que, si bien no es una novedad, lo encontrábamos ya en la *Divina Comedia* y lo hallaríamos después en novelas como la de Bioy Casares donde sumidos en un existencialismo erótico fantástico, se expresaría: «Faustine es el móvil de todo» (Casares 2005: 168), sí que es un terreno de cultivo para el conflicto ontológico que nos compete en este trabajo, el del yo-otro.

Como nos indica Robert L. Nicholas, el amor: «requiere que el individuo sea a la vez sujeto y objeto [...] crea al otro en su imaginación y es, a su vez, creado por el otro» (Nicholas 1987: 29-30). Esta afirmación sin duda creemos que parte de un enunciado unamuniano contenido en *Niebla*: «¿De dónde ha brotado Eugenia? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo? ¿o somos los dos creaciones mutuas [...]?» (Unamuno 1985:132). Esto no queda lejos de F. Pessoa, quien sintió que con su creación había nacido en él su maestro (había nacido en él quien lo creó a sí mismo) ni de Machado, quien consideró que sus apócrifos desenmascaraban una cara que podía ser máscara, por lo que se convertían en creadores de dicha cara del poeta.

Al igual que Pessoa y Machado tendieron hacia el otro, Augusto en *Niebla* buscará «la síntesis del sujeto y del objeto donde podría experimentar la plenitud de su ser»

(Nicholas 1987: 30). De este modo, la novela comienza con la salida del protagonista de su casa. Como señala L. Nicholas, esto «ocurre seis meses después de la muerte de su madre» (Nicholas 1987: 28). De esta manera, la vida de Augusto se nos presenta como el prototipo de “niño mimado” –en clave de Ortega– que va a comenzar a dejar de serlo. Para el filósofo, y como recoge Muñoz, el “niño mimado” es el que:

al nacer, se halla instalado, de pronto y sin saber cómo, en medio de sus riquezas y sus prerrogativas. Él no tiene, íntimamente nada que ver con ellas, porque no viene de él. Son el caparazón gigantesco de otra persona, de otro ser viviente: su antepasado. [...] Su vida pierde inexorablemente, autenticidad, y se convierte en pura representación o ficción de otra vida (Ortega y Gasset 1976: 131-132, Apud Muñoz 2014).

Con la reciente ausencia de figura materna, Augusto se convierte en un paseante: «“y ahora, ¿hacia dónde voy? ¿tiro a la derecha o a la izquierda?” [...] y tomaré la dirección inicial que él tome» (Unamuno 1985:103). Asimismo ese vacío hace de él alguien que, al estilo de Machado, se asombrará de conversar tanto consigo mismo (de ahí que en la novela predomine el diálogo y monólogo sobre la acción): «no digas nada, déjame hablar solo, conmigo mismo. Así he vivido desde que se murió mi madre» (Unamuno 1985: 159). Para continuar diciendo: «y no he sabido lo que es dormir juntamente, dormir dos un mismo sueño» (Unamuno 1985: 159). Por tanto, comprobamos cómo el hombre que comienza a conversar consigo mismo deviene para ambos autores en algo muy similar: en la búsqueda del otro, de lo otro; por medio del amor.

La forja de ese hablar consigo mismo son sus paseos, en los cuales: «Augusto ve el mundo y su propio papel en él mediante la oposición del yo (sujeto) y el otro (objeto)» (Nicholas 1987: 29). En uno de ellos, al verse conducido –tras perseguir de manera instintiva a Eugenia– a la puerta de la casa de esta, todos los objetos se concentran en uno: Eugenia. Augusto formula: «Ya tengo un objetivo, una finalidad en esta vida [...] y es conquistar a esta muchacha o que ella me conquiste» (Unamuno 1975: 145), esto es, se ha tornado caminante.

De esta manera, Augusto comienza a distanciarse del “niño mimado” y nace en él lo que Ortega denominó: raciovitalismo, una razón que (frente a la que aprehendía solo lo permanente y resultaba «insuficiente en lo concerniente a la pregunta acerca de la esencia de la vida humana» (Muñoz 2014: 602)) concebía la vida como algo mutante. Algo en donde el hombre debía construirse a sí mismo. Sin embargo, como refleja el filósofo y parafrasea Muñoz Merchán: «la vida, cuando es de fabricación propia, comienza siendo [...] desorientación, problematidad fundamental» (*Ibid*: 610), es decir, niebla. Por tanto, el amor viene acompañado de contrariedades, preocupaciones, dudas. Si Ortega declara que toda vida es lucha, Augusto clamará: «¡Lucharemos! Lucharemos y venceré. Tengo el secreto de la victoria. ¡Ah, Eugenia, mi Eugenia!» (Unamuno 1985: 112). I. Paraiso denomina a esta lucha: «“ser en sí” con existencia problemática»: «¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?» (Unamuno 1985: 160). Por otro lado, el amor –como motor– le abre camino y le impulsa a ser divinidad

(lo mismo pretendían Machado y Pessoa al otraerse en la escritura): «No, no es que me miró, es que me envolvió en su mirada; y no es que creí en Dios, sino que me creí un Dios» (Unamuno 1985: 147).

Si Eugenia pasa a ser para él “rana de laboratorio” para su estudio sobre la mujer, al final, dicha «presunta rana, burla con tanta crueldad como sutileza al desdichado Augusto y termina por fugarse con Mauricio» (Muñoz 2014: 615). Sin embargo, esa salida hacia el otro, que para Machado fue conocimiento, ventana para la mónada de Leibniz, y para Pessoa, ser universo; para Augusto –tras la huida de Eugenia– fue hacerse padre de sí mismo: «sí, el segundo nacimiento, el verdadero, es nacer por el dolor a la conciencia de la muerte incesante [...] Pero si te has hecho padre de ti mismo es que te has hecho hijo de ti mismo también» (Unamuno 1985: 257). De esta manera, emerge en él el “ser para la muerte” de Heidegger, donde «la propia muerte se constituye como la posibilidad de ser del Dasein, como plenitud, en el sentido de que la vida solo puede estar completa cuando no queda nada más que añadir» (Muñoz 2014: 607). Esto nos recuerda al segundo nacimiento de Vallejo, un nacimiento también al dolor, tras la pérdida de su madre en la infancia: «hubo un día tan rico el año pasado / que yo ya no sé que hacer con él» (Muñoz 2014: 173). Vallejo, al igual que le propone Rosario a Augusto, busca a la madre en la amada: «la tumba es todavía un sexo de mujer que atrae al hombre» (Vallejo 1989: 65). En ambos casos, este amor revela el vacío, la orfandad y la oquedad.

Nuestro protagonista buscaba la síntesis del sujeto y el objeto a través del amor, la unidad de lo uno con lo otro: «y tengo que casarme, no tengo más remedio que casarme... si no, jamás voy a salir del sueño!» (Unamuno 1985: 249). I. Paraiso afirma: «su búsqueda desesperada de la Mujer, del ser femenino, no es más que la manifestación externa de la búsqueda desesperada de su propia identidad como hombre». Es más, continúa: «Y, de hecho, cuando descubre su identidad verdadera –ser de ficción– y con ella su próxima muerte, se le borra de la conciencia toda preocupación por la Mujer» (Unamuno 1985: 64). Añadimos una oración del libro que lo ejemplifica: «Solo así llegaré a conocerme... viéndome en ojos de mujer...» (Unamuno 1985: 231).

Al descubrir su identidad verdadera y hacerse padre de sí, Augusto se aleja definitivamente del “niño mimado”, se adueña de su propia vida, quiere ser novelista de sí mismo. Frente a ello, aparece Unamuno como un personaje similar a Dios. En su *s. t. v.* nuestro autor recoge de la *Odisea* aquello de lo que ahora se sirve: «los que aprendieron en la *Odisea* que los dioses traman y cumplen la destrucción de los mortales para que los venideros tengan algo que contar» (Unamuno 1950: 356). No para que «los venideros tengan algo que contar» sino para que el lector quede domeñado a la propia ficción que le plantea el libro. Para ello, Unamuno-autor solicita en esta novela lo que Cortázar en «Continuidad de los parques» nos plantea como: lector cocreador. A *Niebla* se le podría aplicar lo que en el prólogo de *Amor y Pedagogía* Unamuno refiere en cuanto al paralelismo de los discursos respectivos del autor y el lector, y que Gonzalo Navajas recoge: «Me has venido, lector, acompañando en este mundo monodílogo» (Navajas 1988: 86). De esta manera parece que Unamuno quisiera manifestar hacia el lector aquel amor fraterno que veíamos en Machado, «que su yo se hace fundamentalmente a través del otro. Sin los demás el yo no es o es de modo insuficiente» (Navajas 1988: 85).

Por tanto, con lo que hasta ahora hemos expuesto, tenemos que Unamuno plantea el problema del yo-otro, –dentro del libro– a través de un sujeto amante y un objeto amado, mientras que a su vez convierte al lector en un otro necesario para el uno, en un cocreador fundamental –al mismo tiempo que personaje–, lo que le permite alzarse él como Dios-creador (al que los lectores siempre regresan), que mata a sus personajes y se vuelve eterno. Pero, es más, dentro de la novela hay un espejo más, pues hay dos sujetos amantes para un solo objeto amado. Para Augusto, además de “otras”, hay un “otro”: Mauricio. Esto le conduce a preguntarse quién es él si el uno o el otro: «Por el otro, sí, porque aquí hay otro, no me cabe duda [...] el otro soy yo. ¡Sí, yo soy el otro; yo soy otro!» (Navajas 1988: 145).

Ante esto, para lograr la síntesis del sujeto y objeto, si Machado tuvo que figurarse un tú testafarro, Augusto hace de Eugenia dos objetos amantes: «¿Hay una sola Eugenia, o son dos, una la mía y otra la de su novio? Pues si es así, si hay dos, que se quede él con la suya, y con la mía me quedaré yo» (Unamuno 1985: 147).

Sin embargo, la otra Eugenia termina siendo una figuración: como mencionamos, se acaba marchando con Mauricio. Al igual que en Machado, el amor se presenta como una esperanzada tragedia. No obstante, aún fracasando, adquiere un sentido: el amor, ese impulso hacia el otro, permitió a Augusto salir de ser «como una sombra, como una ficción» (Unamuno 1985: 258), es decir, de ser el sueño y lo narrado por otro, le permitió, asimismo, afirmar: «ahora no dudo de mi existencia real» (Unamuno 1985: 259); sentirse “ser para la muerte”, fusionar su ser y sus circunstancias para conducirse hacia dicho final y hallar en él la plenitud del Dasein: «y esa muerte, es, en cierto sentido, la consumación de la vida, la prueba última de que hemos vivido» (Muñoz 2014: 607).

## 5. Conclusión

En primer lugar, consideramos que existe una gradación con respecto al distanciamiento entre el yo autorial y yo textual en nuestros tres autores. A pesar de haber encontrado denominadas de diversas maneras las figuraciones de los otros yos de Machado y Unamuno, opinamos que, frente a la heteronimia de la que hablan teóricos como R. Gullón, lo que Machado creó fueron apócrifos, que no llegaron a soltar el cordón umbilical del yo histórico, mientras que Unamuno con *Niebla* nos ofreció el caso de menor distanciamiento de yo textual y autorial de entre esta, *Teresa* y la obra machadiana. En *Teresa*, al figurarse a Rafael, creemos que se quedó en una posición nebulosa entre lo heteronímico y lo apócrifo.

En segundo lugar, hemos comprobado que resultan de interés las similitudes y diferencias que se albergan dentro de la coincidencia de que Machado y Unamuno hallen en el amor un impulso hacia el otro. Ambos, Machado –en sus primeros poemas– y Unamuno –en *Niebla*–, advierten en el diálogo con el otro y consigo mismos el punto de germinación del amor. En los dos hay una figuración de la amada, que, si en Machado algunos críticos –entre los que se encuentra Ynduráin– lo describen como un adentramiento en un ambiente de falsedad y otros –como Barjau– como un reflejo de

espejismos irrealizados, en Unamuno (tal vez por hallarnos en una novela y ser, además de Eugenia, una figuración –como lo es en Machado–, Augusto y ella dos personajes) se habla de un anhelo de síntesis entre el sujeto y objeto por parte de Augusto. Si este anhelo de síntesis es aplicable al autor de *Soledades*, no ocurre a la inversa: no hemos observado que se analice *Niebla* (aunque sí *Teresa*) a la luz de unos incumplidos deseos por parte de Unamuno, lo que nos parece acertado.

El autor bilbaíno, gracias al personaje de Augusto, nos presenta el proceso de transformación en “padre de sí mismo”, lo que en Machado, desde el momento en que escribe, se nos viene dado. Tanto en Augusto (figuración de un yo unamuniano) como en los poemas de Machado se nos presenta un estado de confusión del ser consigo mismo, que se revela al descubrir al otro. Sin embargo, con Juan de Mairena y Abel Martín, Machado, por medio de la ironía, se alza sobre esa niebla, sobre ese mundo que se revela múltiple y contradictorio. Esto no provoca que en ninguno de nuestros autores deje de mostrarse el ser en sí como existencia problemática.

Nuestros dos escritores ven esa salida hacia el otro como un camino de conocimiento de sí mismo: Machado para descubrirse como hombre; Augusto, como ente de ficción. No obstante, el fin último que se revela en toda la obra unamuniana –en que se impulsó hacia el otro y se multiplicó– es el deseo de perdurabilidad, mientras que en Machado, hallar una ventana al solipsisimo. El amor fraterno de Machado, esa tendencia hacia el otro en forma de hermano, consideramos que podría aplicársele a la figura del lector en Unamuno. No obstante, dejamos esta vía comparativa abierta para futuros estudios.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARJAU, E. (1975): *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*. Barcelona: Ariel.
- BLASCO, F. J. (1989). “Miguel de Unamuno: “Teresa”. *Revista de literatura y cultura*, 3, 37-45.
- CASARES, A.B. (2005): *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra.
- COBOS, P. d. A. (1972): *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos*. Madrid: Insula.
- DARÍO, R. (2012): *Azul... Cantos de Vida y Esperanza*. Madrid: Espasa Libros, S. L.U.
- FERRARI, M. B. (2013): *Teresa, de Miguel de Unamuno: un caso de mistificación literaria*. [<http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/399>].
- KRAUSE, K. C. F. (2003): *Ideal de la Humanidad para la vida*. Recuperado de: <http://biblioteca.org.ar/libros/89759.pdf>
- LOURENÇO, A. (1997): *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado (Álvaro de Campos y Juan de Mairena)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MACHADO, A. (1971a): *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*. Madrid. Clásicos Castalia, S. A.
- (1971b): *Soledades (Poesías)*. Madrid: Taurus.

- (1982): *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra.  
(1988): *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe.  
(2016): *Juan de Mairena I*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, F. (2013): *Antonio Machado: la superación del solipsismo. (El escepticismo esperanzado del poeta y el pesimismo trágico del pensador de la esencial heterogeneidad del ser)* (Trabajo Fin de Máster). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MUÑOZ, M. J. (2014): “Unamuno y Ortega. Autoría y trascendencia en Niebla”. *BHS*, 91(6), 601-619.
- NAVAJAS, G. (1988): *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A.
- NICHOLAS, R. L. (1987): *Unamuno narrador*. Madrid: Clásicos Castalia, S. A.
- PESSOA, F. (2015): *Libro de versos de Álvaro de Campos*. Madrid: Visor Libros.
- UNAMUNO, M. D. (1950): *Obras Selectas*. Madrid: Editorial Plenitud.  
(1975): *Poesías*. Barcelona: Labor S. A.  
(1985): *Niebla*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A.  
(2000): *Teresa*. Valencia: Denes.
- VALLEJO, C. (1989): *Obra Poética Completa*. Bogotá: La Oveja Negra. [[https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro\\_000038.pdf](https://fundacionbbva.pe/wp-content/uploads/2016/04/libro_000038.pdf)]  
(2017): *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Patricia Teresa López Ruiz es graduada en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad de Murcia. Ha sido cuatro años alumna interna en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y becaria de colaboración en el mismo. Ha cursado el Máster de Literatura Comparada Europea por la misma universidad. Actualmente es contratada predoctoral en el Departamento de Literatura Española, Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia y se dispone a realizar la tesis doctoral sobre Mariano Baquero ante la novela.

Antes de adentrarse en el estudio sobre la novela, se ha interesado sobre la heterogeneidad del yo en autores como Fernando Pessoa, Antonio Machado y Miguel de Unamuno. publicado en algunas revistas científicas como *Cartaphilus* y *Tropelias* y ganado en dos ocasiones consecutivas 2014 y 2015 el Premio Mandarache a la Mejor Crítica Literaria, convocado por el Ayuntamiento de Cartagena. Ha participado en algunos congresos como el Congreso Internacional Teoría de la novela, hoy, organizado por la Universidad de Cantabria, el Proyecto Genus Novel y la Sociedad Menéndez Pelayo.

Fecha de recepción: 12-02-2020

Fecha de aceptación: 14-03-2020



## BOVE DANS LE LABYRINTHE. UNE LECTURE DU *PIÈGE* (Bove in the maze. A reading of *Le Piège*)

Azucena Macho Vargas\*  
Universidad de Zaragoza

**Abstract:** The rediscovery of Emmanuel Bove from the 1980s onwards drew attention above all to his early works, notably *Mes amis*. However, the novels published after the war, far from the subjects dear to the author, remain less famous. The reading of *The Trap* is used to show that, without abandoning his style and his way of looking at the world and describing it, Bove succeeds in immersing us into the dark universe of the Occupation. We thus witness the failure of the Bove anti-hero who for once is acting yet setting himself too ambitious a goal, and while trying to defeat the occupying monster he perishes in the occupied France labyrinth. Moreover, the labyrinth as a formal structure becomes a recurring element in the novel.

**Keywords:** Emmanuel Bove ; Occupation ; Hero ; Labyrinth ; Trap ; Narrative.

**Resumé :** La redécouverte d'Emmanuel Bove à partir des années 80 a surtout attiré l'attention sur ses premières œuvres, notamment *Mes amis*. Toutefois les romans publiés après la guerre, éloignés des sujets chers à l'auteur, restent moins connus. La lecture du *Piège* sert à montrer que, sans abandonner son style et sa manière de voir le monde et le décrire, Bove réussit à nous plonger dans l'univers sombre de l'Occupation, On assiste donc à l'échec de l'anti-héros bovien qui pour une fois agit mais se fixe un objectif trop ambitieux puisque tentant de vaincre le monstre occupant il périt dans le labyrinthe de la France occupée. De plus, le labyrinthe en tant que structure formelle devient un élément récurrent du roman.

**Mots clés :** Emmanuel Bove ; Occupation ; Héros, Labyrinthe ; Piège ; Récit.

---

\* **Adresse pour la correspondance:** Azucena Macho Vargas. Dpto. de Filología Francesa. Facultad de Filosofía y Letras. C/ de Pedro Cerbuna, 12, 50009 Zaragoza (azumava@unizar.es)

Emmanuel Bove meurt en 1945, quelques mois après la fin de la guerre. Il avait pu regagner Paris depuis Alger où il s'était installé pour fuir la France occupée. Parmi les ouvrages écrits pendant son exil, seul *Le piège*<sup>1</sup> a été publié avant sa mort et n'a pas reçu un accueil enthousiaste. *Départ dans la nuit* et *Non-Lieu* le suivent d'une année et connaissent le même sort. L'auteur avait néanmoins suscité le respect de ses pairs et celui de la critique, mais son étoile déclina dans les années trente parce qu'on lui reprochait d'écrire toujours le même roman avec des personnages veules et incapables de prendre en main leur destin.

Il serait aisé d'évoquer un changement de mode pour expliquer que Bove, ait sombré dans l'oubli du public et de la critique pendant plusieurs décennies. Pourtant *Le Piège* annonce le tournant de la littérature française des années quarante et cinquante, tout en demeurant une œuvre foncièrement fidèle aux thèmes et au style boviens. La lecture de cet ouvrage demeure d'autant plus intéressante qu'elle nous dévoile la réalité historique de l'Occupation (comme ses deux romans posthumes), et que le roman est aussi très riche du point de vue formel et structurel. De plus, il comporte des éléments qui pourraient le rapprocher de l'existentialisme et de l'absurde.

L'intrigue romanesque est toute simple. Situé entre 1940 et 1941, après l'Armistice, le roman raconte les tentatives d'un jeune journaliste, Joseph Bridet, d'abandonner la France continentale pour rejoindre le général de Gaulle à Londres. Après avoir échoué dans ses démarches à Vichy, le héros décide de rejoindre Paris où il est arrêté et jugé, puis conduit à un camp de concentration et finalement fusillé. Toutefois, cette simplicité apparente cache une architecture complexe qui fait penser à une structure labyrinthique et que l'on retrouve à plusieurs niveaux.

## 1. Un double labyrinthe

Selon Peryronie (1988: 885) « le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent ». L'image du labyrinthe dans la littérature renvoie d'abord au mythe grec, le labyrinthe étant le repaire du minotaure, ceux qui s'y aventurent ne trouvent pas la sortie et finissent dévorés par le monstre. Néanmoins, au danger incarné par le monstre lui-même s'ajoute celui de l'espace qui l'enferme, un espace qui demeure impossible à appréhender et peut aussi conduire le héros à sa perte :

Le labyrinthe a en effet ceci de paradoxal qu'il concentre en lui la menace [...], mais du même coup la circonscrit –le Mal est bien là en attente d'un héros libérateur. [...]. À l'inverse, le « dédale », pur entrelacs de couloirs et de passages, conduit le personnage à se perdre parce qu'il n'existe en lui ni centre, ni matière à exploit, ni moyen d'accéder à soi, ni par conséquent possibilité de s'arracher à un monde indifférencié (Poirier 2009: 216).

---

<sup>1</sup> Toutes nos références renvoient à la réédition du roman chez Gallimard dans la collection L'Imaginaire (Bove 1991), désormais LP.

Lorsque Bridet pénètre dans le monde inextricable des bureaucrates de Vichy il est convaincu de pouvoir triompher du régime. En effet, loin de percevoir les obstacles et les périls de ses démarches, il est fier de son plan déraisonnable qui repose sur des ruses envers l'ennemi et qui lui permettrait de quitter la France, avec un sauf-conduit fourni précisément par ceux qu'il veut combattre<sup>2</sup>, ce qui le transformerait en héros libérateur.

Cette entrée dans le labyrinthe symbolique est avant tout une expérience physique car, pour faire sa requête, il doit pénétrer dans l'hôtel où siège le ministère et il est envoyé dans différents bureaux, traversant des couloirs, apercevant des salles qui se suivent et se ressemblent, au point de ne pas savoir où il se trouve vraiment (« Bridet et l'employé suivirent un long couloir, coupé de portes sur lesquelles il y avait des numéros en émail. Quand l'une d'elles s'ouvrait, on apercevait des fonctionnaires, des machines à écrire » LP 23). D'ailleurs, même les fonctionnaires qui y travaillent l'affirment : « C'est un labyrinthe cet hôtel, dit l'un d'eux » (LP 47).

Cette impression est renforcée lors de sa deuxième visite à Vichy, lorsque Bridet croit pouvoir obtenir ses papiers sans complications et rencontre des difficultés pour être reçu. Convoqué par les autorités, il parcourt à nouveau les couloirs et escaliers dédaléens, perdant tous ses repères, suivant d'abord les fonctionnaires puis les policiers qui l'accompagnent. Le récit de ces heures se résume à des allées et venues, des repas dans des bars louches, des déplacements à l'intérieur de l'hôtel le conduisant chaque fois dans des salles différentes et en même temps semblables, nous montrant qu'il est entré dans un monde trop complexe d'où il ne sortira pas facilement. Escorté dans ses déplacements par des policiers, il passe la nuit à l'intérieur de l'hôtel devenu bâtiment ministériel, avec des salles et des escaliers renfermant des passages inattendus qui nous offrent l'image d'un véritable dédale : « Au fond du couloir, se trouvait un réduit où étaient remisés un buffet de salle à manger démonté et un sommier. Le secrétaire ouvrit une autre porte. À la grande surprise de Bridet elle donnait sur un petit escalier intérieur tout neuf » (LP 89).

Il s'avère ainsi que le héros est enfermé dans un double labyrinthe. En effet, le dédale physique formé par les salles d'attente, les escaliers, les couloirs et les bureaux trouve son reflet dans l'imbroglio d'un pouvoir politique opaque, dont il est impossible de savoir qui détient vraiment les ficelles, ni qui sont ces gens ou ce qu'ils pensent<sup>3</sup>. De plus, même si à aucun moment on n'exerce sur lui de violence physique, il est conscient du danger qu'il encourt, car, plus tard, dans le camp de Venoux où il est enfermé par les Allemands, il affirmera qu'« il s'y sentait à l'abri, plus à l'abri que dans les couloirs des ministères vichyssois » (LP 184).

Même si le rôle de son épouse Yolande demeure obscur, c'est grâce à son coup de téléphone que Bridet réussit à sortir du labyrinthe vichyste. Toutefois, si par moments

---

2 Selon ses biographes, l'auteur lui-même aurait aussi entamé des contacts avec ses connaissances à Vichy « en vue d'obtenir un sauf-conduit pour fuir la France et rejoindre l'Afrique » mais « Bove s'aperçoit vite de l'ambiguïté de ses démarches et du danger encouru » (Cousse ; Bitton 1994: 204).

3 Ceci rajoute encore un autre élément incongru à la démarche de Bridet puisque la personne qu'il contacte pour l'aider, son ami Basson, s'avère être un gaulliste qui réussit à abandonner le continent et rejoindre Charles de Gaulle.

elle peut être considérée comme une Ariane salvatrice qui tente de sauver son époux, elle l'est malgré son Thésée. En effet, au lieu d'exprimer sa reconnaissance, Bridet lui reproche ses agissements. Il la tient pour responsable des soupçons de la police envers lui, alors qu'il est incapable d'admettre la maladresse de ses propres démarches. Néanmoins, les insinuations et les non-dits sous-tendent tout l'épisode, car on nous laisse aussi penser que c'est à cause d'elle qu'il est retenu. En effet, dans le récit, tout signale d'une manière à peine voilée la responsabilité de Yolande dans l'arrestation, puis dans la libération de Bridet. Ainsi, la référence à « l'informatrice » serait la piste qui indiquerait sa possible connivence avec le régime (« Nous n'avons pas encore reçu la visite de l'informatrice dont je vous ai parlé, interrompit M. Saussier » LP 106). D'autre part, selon son mari elle « avait toujours été hitlérienne » (LP 120) et il insiste sur l'importance du rôle qu'elle joue dans tout ce qui lui arrive à Vichy : « Il y avait là-dessous un piège. On le jetait dans les bras de Yolande » (LP 121). Comme G. Morel l'affirme :

On ne peut mieux dire : le piège, c'est la femme. Comme le piège est évidemment aussi l'hydre vichyste, j'en déduirai que ce n'est pas par hasard que Yolande tient un double rôle dans le roman : d'une part pousse-au-crime par ses mauvais conseils et néfaste dans ses interventions salvatrices de Bridet, elle est d'autre part le porte-parole du pouvoir et de ses positions tordues (Morel 2012: 30).

Malgré les apparences c'est un personnage qui n'arrive pas à être complètement dévoilé, de sorte qu'elle « semble alternativement être une sotte sans cervelle et une sainte compréhensive » : she « seems alternately to be a brainless nitwit and an understanding saint » (Oakes 1948: 280). On ne peut pas écarter définitivement les soupçons à propos de sa collaboration avec Vichy, ou ses torts concernant l'arrestation de son époux à Paris, mais à la fin du roman on demeure incapable d'établir sa responsabilité, étant donné que son comportement demeure indéchiffrable et que l'on souligne surtout son inconscience : « Tout à coup elle s'emporta. Elle ne reconnaissait pas ses torts. Elle ne se lamentait pas d'avoir en quelque sorte livré son mari. Elle n'était pas écrasée sous le remords. L'évidence de sa maladresse ne la dressait pas contre elle-même mais contre les deux policiers » (LP 151).

Jamais méfiante, Yolande attend toujours un retour de situation, surtout parce qu'à Vichy tout le monde se comporte parfaitement avec elle, de sorte qu'elle donne l'impression de ne pas comprendre le danger de la situation, alors que son mari s'enlise de plus en plus : « Tout à coup, un soupçon affreux lui vint à l'esprit. La coïncidence était extraordinaire. Juste le lendemain du jour où elle était venue le chercher, deux policiers se présentaient chez elle. C'était à croire que Yolande y était pour quelque chose » (LP 154). Son époux sait bien qu'elle personnifie le point de vue du pouvoir politique en place, ou, comme l'affirme (Morel 2012: 30) de tous les pouvoirs : « Elle réussit même à être le porte-parole de tous les pouvoirs, si antagonistes soient-ils à cette date : à la fois pétainiste à Vichy et collaboratrice en zone occupée. Elle incarne la voix de la *doxa* du pouvoir, maniant facilement, on l'a vu, le « on » qui la représente ».

Son indifférence apparente est finalement remplacée par sa volonté de revendiquer son mari « tombé pour la France », et elle fait publier une plaquette avec ses écrits. En effet, Bridet réussit à échapper au monstre vichyste mais sera de nouveau arrêté par les autorités parisiennes, accusé de distribuer des tracts communistes puis jugé et acquitté. Néanmoins, au moment même où il vient d'être libéré, il est envoyé au camp de Clermont : « À la demande des autorités allemandes d'occupation, le préfet de police s'était vu dans l'obligation de prendre un arrêté d'internement contre Bridet » (LP 173). Même si Yolande veut présenter son mari comme un Thésée qui échoue, victime d'un monstre trop puissant, elle demeure très loin de l'image d'une Ariane salvatrice. D'ailleurs, les hésitations de l'auteur entre un titre qui aurait pu accuser de façon explicite Yolande et l'option plus neutre retenue finalement (*Le piège*) montrent la volonté de Bove de ne pas trancher de façon claire sur le rôle qu'elle joue auprès des autorités<sup>4</sup>. Néanmoins, même en restant dans ce flou, Madame Bridet rejoint les personnages féminins de Bove qui, même lorsqu'ils occupent une place apparemment négligeable, marquent l'existence des héros : « C'est par les femmes qu'on peut réussir ou non » (Ouellet 2005: 208).

Attrapé dans la souricière de l'Occupation, le héros paie pour son inconscience. Remarquons que l'entrée dans un labyrinthe peut aussi être perçue comme quelque chose de ludique, si l'on considère le dédale davantage comme un défi que comme un danger : « le labyrinthe n'évoque plus seulement l'idée d'une réalité complexe et hostile, mais revêt pour l'homme un attrait tout à fait neuf : le défi lancé à son intelligence » (Lovito 2013). De même, le projet de Bridet n'est qu'une tentative de montrer qu'il est plus intelligent que les autres et peut tromper l'ennemi en utilisant ses propres moyens, comme si en obtenant le laissez-passer il était « autorisé » par le régime à rejoindre le général de Gaulle. S'il est finalement piégé dans les rouages du système c'est parce qu'il partage avec les héros boviens une idée erronée de ses capacités : « C'est un intellectuel qui vit dans l'illusion de la supériorité » (Eychart 2003: 273) ; malheureusement il est évident, dès le début, que personne à Vichy ne croit à son désir de servir le maréchal Pétain<sup>5</sup>.

Par ses déplacements constants, Joseph Bridet construit aussi un parcours dédaléen et, en même temps, il partage le caractère nomade des héros boviens. Cependant, dans *Le piège*, pas d'errance ou de flânerie, le but est bien fixé. Bridet « n'erre pas. Il se rend toujours d'un point à un autre » (Bravard 2003a: 23). Néanmoins, il choisit pour arriver à destination des itinéraires compliqués : la route de Londres passe, selon son plan, par le nord de l'Afrique. En outre, ce parcours se complique au fur et à mesure de ses allers-retours entre Vichy et Lyon pour obtenir son sauf-conduit. De même, étant donné les complications qu'il a trouvées à Vichy il décide de rentrer à Paris et se met à échafauder

4 En effet, selon Eychart (2003: 264) parmi d'autres titres faisant allusion à l'époque trouble qui sert de cadre à l'histoire *Premières luttes Misères de l'Armistice*, *Une femme dans la guerre*, il avait songé à montrer de façon plus explicite le rôle tenu par le personnage féminin : *Double jeu*, *La dénonciatrice*, *La Brebis Galeuse*.

5 « Je ne leur ai pas dit ça. Ils le savaient d'ailleurs. Je n'y peux rien. C'est à toi qu'il faut t'en prendre. Ils le savent si bien qu'Outhenin m'a fait la remarque suivante : « Nous voulions faire expulser votre mari de Vichy, mais il était trop drôle... » (LP 122).

un plan différent, selon lequel il gagnerait la côte normande, puis finalement Londres. Un parcours labyrinthique se présente de nouveau qui, loin de le conduire à destination, l'engouffre de plus en plus dans un système obscur où, chaque fois qu'il croit en avoir trouvé la sortie, il retombe dans un autre piège.

## 2. Le labyrinthe du récit : fiction et point de vue

Si les déplacements et les démarches de Bridet construisent dans le roman un dédale qui l'enferme, le lecteur se voit aussi happé par une construction formelle sinueuse, bâtie par les hésitations, les non-dits et les suppositions des voix qui parlent. D'un point de vue narratologique, *Le piège* présente un narrateur hétérodiégétique qui suit le plus souvent les agissements du héros et nous livre ses pensées au moyen du style indirect libre. Si nous considérons les remarques de Genette à propos des voix qui perçoivent et celles qui racontent il est évident que perception et narration sont passées au tamis de la focalisation qui impose une restriction de champ « c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience* » (Genette 1983: 49).

Dans *Le piège*, même si le narrateur nous fait suivre de près le déroulement de l'histoire, le récit demeure obscur jusqu'au bout, comme si la volonté de la voix narrative était de masquer les pensées et actions de certains personnages. En effet, comme dans tout roman, il se produit une alternance du récit de paroles et du récit d'événements, tous deux axés la plupart du temps sur Bridet en tant que personnage focalisateur. Le narrateur semble ne pas en savoir plus ou, du moins, il ne dévoile pas d'information sur ce qui se passe ailleurs. Le résultat est que le destinataire du récit subit le même sort que le héros et partage son incompréhension.

Dans sa (re)lecture du roman, François Ouellet affirme même que, dans *Le piège*, « l'écriture inscrit le point de vue du héros en marge de l'intrigue » (1995: 103). Le roman constitue ainsi un exemple parfait pour illustrer comment cette restriction de champ confond le lecteur, le conduisant à l'intérieur d'un autre labyrinthe. En effet, le roman se présente comme un récit truffé d'extraits qui sont des monologues narrativisés grâce auxquels le narrateur s'amuse à cacher et confondre son point de vue et celui du personnage, tout en se distançant de ce dernier : « Ce type de discours est subtil, voire pervers, car il maintient la narration aux confins de ce que pense le personnage et de ce que dit le narrateur » (Ouellet 1995: 104). Quand il affirme que la vision du héros se distingue des événements qu'il vit dans l'intrigue, Ouellet ne fait que souligner le terrain miné où le personnage (accompagné du lecteur) évolue pour comprendre le déroulement de sa propre histoire. Ce parcours, fait d'allers-retours, finit par tracer un dessin d'entrelacs circonstanciels et de vides, éloigné de l'idée de complétude que le héros lui-même voudrait avoir sur ce qui lui arrive, et que le lecteur obtient lorsqu'il actualise l'histoire.

Yolande, l'autre protagoniste du roman, est toujours considérée de l'extérieur, à travers la perception de son mari. Comme nous l'avons signalé, son rôle dans l'intrigue n'est jamais totalement clair mais l'alibi pour justifier ce manque d'information est

donné dès les premières pages, lorsqu'on nous parle d'une distension du couple : « Il avait beaucoup aimé sa femme, mais depuis l'Armistice, sans qu'il s'en rendît compte nettement, il s'était un peu détaché » (LP 5).

Toutefois, nous ignorons tout de ses démarches et cela entraîne des allusions voilées à ses activités douteuses, qui nous poussent à croire à sa connivence avec les vichystes. En effet, elle semble être écoutée par des représentants de l'autorité en qui elle a toute confiance. D'autre part, du fait de l'emploi du style indirect libre, la frontière séparant personnages et narrateur semble perméable et souvent ce dernier s'approprie les paroles et pensées de Bridet, notamment celles qu'il adresse à Yolande (« Bridet ne répondit pas. Il était clair que Yolande ne comprenait pas qu'un homme pût avoir un idéal plus élevé que celui de son misérable entourage » LP121).

Lorsque le récit contient ce qu'elle pense ou ce qu'elle fait, c'est parce qu'elle-même en parle à son mari ou qu'il est près d'elle, l'observe et tente de comprendre ses réactions. La vision toujours lacunaire que l'on a de Yolande est tamisée par l'opinion de son époux qui, en concordance avec le narrateur, rapporte ce qu'elle dit et interprète les pensées que ses gestes cachent :

Un certain désarroi était visible sur son visage. Cette histoire lui paraissait incroyable, mais elle ne pouvait douter de son mari.

-Si ce que tu me racontes est vrai, ajoute-t-elle, cela va faire un scandale.

Elle avait une expression douloureuse. Au fond, elle avait beaucoup de cœur et la révélation d'actions aussi abominables lui faisait perdre contenance. Elle se mit à réfléchir[...]

-Je vais parler de tout cela à Outhenin, dit Yolande. Il faudra bien qu'il me donne le fin mot de l'histoire.

-Si ça se trouve, c'est ton Outhenin qui a fait le coup, dit Bridet. (LP 165)

De même, le style indirect libre est emprunté pour transmettre les paroles de Yolande uniquement lorsque son mari est témoin de la scène. Le narrateur cherche ainsi à éveiller la complicité du destinataire du récit, car il voit et il entend les mêmes discours et actions que Bridet, partageant sa perception des démarches de son épouse. Le fait d'intercaler le point de vue de celle-ci inviterait à penser que ses réactions sont feintes, ne cherchant qu'à tromper les témoins:

Tout à coup elle s'emporta. Elle ne reconnaissait pas ses torts. Elle ne se lamentait pas d'avoir en quelque sorte livré son mari. Elle n'était pas écrasée sous le remords. L'évidence de sa maladresse ne la dressait pas contre elle-même mais contre les deux policiers. Elle se mit à les injurier. Ils n'avaient pas honte de faire un pareil métier, eux, des Français ! Mais ils n'en avaient pas fini avec elle. Elle avait des relations. Elle saurait dans un instant, avant midi, s'ils n'outrepassaient pas leurs droits. Elle irait voir leur chef. Des sanctions seraient prises. Ils avaient beau lui exhiber un papier signé du ministre, elle n'en était pas moins persuadée que ce papier était un faux (LP 151)

En suivant toujours de près Bridet, le narrateur fait apparaître son épouse uniquement lorsqu'elle est à ses côtés, ce qui finit par isoler les pensées et les démarches du héros à l'intérieur d'un mur de silence et d'incompréhension. En plus, lorsque Bridet est interné dans le camp, la visite de son épouse au bout de trois semaines montre à nouveau les différences de perception et de sensibilité entre les époux :

Il s'était attendu à ce que sa femme parût devant lui les yeux gonflés et l'air penaud, qu'elle eût conscience d'être un peu la cause de ce qui lui arrivait, qu'elle cherchât à se faire pardonner. Il l'avait craint car, dans l'état d'abattement où il se trouvait, ce dont il avait besoin, ce n'était pas de remords ni de regrets, mais de gaieté et de confiance. Yolande était si heureuse de revoir son mari qu'elle avait un peu trop oublié qu'il était prisonnier. Bridet eut un serrement de cœur. (LP 178-9).

Il est donc évident qu'avec ce parti pris narratif on finit « par construire un discours profondément pervers, d'une grande subtilité, qui refuse l'interprétation univoque au profit des zones grises » (Ouellet 2005: 118). En effet, nous assistons aux démarches absurdes et inutiles de Bridet et nous connaissons ses pensées, mais nous n'en savons pas plus que lui. Le résultat est un récit que l'on peut considérer comme labyrinthique puisqu'il se déroule dans un dispositif textuel caractérisé par les répétitions et les réinterprétations, ce qui a comme résultat le brouillage des pistes de lecture au sujet des rôles et des actes de chacun. Dans *Le piège*, « ce récit à emboîtements » s'explique uniquement par la discontinuité d'un récit qui se limite le plus souvent à suivre étroitement le personnage principal. Et le plus souvent, nous en savons moins que lui, car logiquement tout ce qu'il fait ou pense ne peut être transmis, et cela piège aussi le lecteur.

Le narrateur n'introduit pas d'analepses (Genette 1972: 62) pour compenser les lacunes béantes de l'histoire, de sorte que ce que l'on ignore est rarement précisé : Yolande n'offre d'informations à son mari que lorsqu'il l'interroge, mais ses réponses tentent de rendre plus banales ses actions, sans vouloir insister sur les faits, comme si elle voulait détourner l'attention de sa personne et minimiser l'importance de ses agissements et ses contacts à Vichy.

- Ils t'ont dit quelque chose ? demanda-t-il quelques minutes plus tard.
- Rien. Je le savais bien. Ils auraient été heureux de nous voir ensemble, c'est tout.
- Est-ce que Saussier a fait une remarque ? Il n'a pas trouvé bizarre que je ne sois pas venu ?
- Non. Il a simplement dit que c'était regrettable.
- Ah, il a dit que c'était regrettable, dit Bridet avec inquiétude.
- Nous avons tout de suite parlé d'autre chose.
- Mais qu'est-ce qu'ils me voulaient ? De quoi avez-vous parlé ?
- Il m'a demandé où tu étais, quand je te reverrais. Je lui ai dit que nous avons rendez-vous ce soir.

Le résultat pour le lecteur est à nouveau un parcours tortueux qui le pousse à suivre des cheminements mentaux différents, et à émettre des hypothèses de lecture qui ne conduisent que rarement à la compréhension de la situation, et qui l'obligent à chercher une autre voie. La visibilité incomplète de l'histoire ne permet pas de restituer tous les éléments qui la constituent, et le récit est régi par la discontinuité ; ainsi, lorsque la situation de Bridet change, on en ignore souvent les causes. Le narrateur nous accompagne à travers la confusion et l'ellipse, ce qui reproduit pour le lecteur la même situation que celle que subit le personnage : on n'arrive pas à savoir à qui faire appel pour comprendre, tout comme le héros qui est dans l'impossibilité de s'adresser à l'autorité concernée, puisqu'elle est encadrée dans une structure dédaléenne. En ce sens, le récit porte l'essence même de tout texte littéraire, car « le texte— cet entrelacs, cette trame— a sans doute quelque chose de labyrinthique » (Poirier 2009 : 224). En effet, on risque de se perdre si on ne suit pas le fil (d'Ariane...).

Ainsi le récit secondaire, parallèle, que le personnage construit à partir de l'intrigue primaire, raconte une histoire qui diffère de l'histoire réellement vécue par le personnage, mais que l'on pourrait prendre pour la vraie car telle est la perception du héros. De plus, on observe dans le récit une volonté de l'auteur de déguiser ce caractère fictionnel pour en faire une narration fondée sur la réalité historique : « la référentialité y est omniprésente et l'illusion réaliste est renforcée par un effet de réel insistant : la note de l'auteur, à la fin, qui tend à présenter Joseph Bridet et les autres protagonistes comme des personnes réelles »<sup>6</sup> (Cresciucci 2001: 87). De ce fait, les deux fictions entrelacées tenteraient de restituer un récit véridique à partir de visions différentes.

### 3. Les labyrinthes de la pensée

Un autre élément intervient pour construire un nouveau labyrinthe : les méandres de la pensée du héros. Toute pensée se caractérise par sa capacité à produire des interprétations pour comprendre la réalité et appréhender le monde. Néanmoins, dans le cas de Bridet ses tentatives sont vouées à l'échec, car manquant de données il demeure inapte à comprendre ce qui l'entoure et par conséquent à trouver des voies d'action.

Le plus souvent son discours est composé d'élucubrations. Il se laisse emporter par son imagination et formule l'état de sa situation et de celle des autres, pour pouvoir échapper au piège. Cela devient évident lorsqu'il décrit son plan de passage en Afrique, qui fonctionne beaucoup mieux dans sa tête que dans la réalité. L'échec l'oblige à transformer son projet initial et à émettre des hypothèses pour trouver comment les autorités de Vichy ont agi pour comprendre aussi bien l'évolution de ses démarches. Néanmoins, sa véritable situation n'est jamais expliquée, et il ignore lui-même ce qui se passe vraiment à l'hôtel où siège le ministère.

De cette manière la thèse d'Ouellet qui situait le héros en marge de l'intrigue est reprise par celle de Bravard qui va encore plus loin : « l'hypothèse à force d'être déve-

---

<sup>6</sup> Les lettres que les lecteurs ont envoyées après la sortie du livre témoignent du réalisme des faits racontés : « Votre Bridet, nous l'avons bien connu [...] Cet air empoisonné de Vichy, nous l'avons bien respiré [...] » (Cousse; Bitton 1994).

loppée, en arrive aussi à créer une fiction parallèle à la fiction principale » (2003b: 278). Cette nouvelle diégèse se fonderait donc sur certains éléments de l'intrigue primaire, mais à force d'être remise en question elle finit par en créer une autre, qui existe à partir des hypothèses que le héros formule et que le narrateur partage avec le lecteur.

Joseph Bridet, malmené par les autorités et ignorant comment évoluent ses démarches, émet des hypothèses et élabore des élucubrations pour pouvoir comprendre sa situation et devancer ses « ennemis ». Toutefois ses discours l'éloignent d'une réalité dont il n'a qu'une idée approximative et qui le rapprochent du piège.

Bridet avait beau se creuser la tête, il n'arrivait pas à comprendre à quelle histoire Basson avait fait allusion.

« Je lui demanderai tout à l'heure et j'insisterai jusqu'à ce qu'il me réponde et s'il ne veut pas me répondre, eh bien, ce sera fini entre nous. Je trouverai bien à partir d'une autre façon. Personne n'est indispensable » (LP 22).

Les hypothèses qu'il émet représentent autant de parcours différents pour trouver la sortie du dédale le conduisant directement au piège : « C'est parce que les hypothèses qu'il échafaude sont inadéquates que sa situation se détériore » (Bravard 2003b: 279). Dans la mesure où Bridet tente d'interpréter l'univers complexe où il évolue, et cherche à tracer une nouvelle voie grâce à ses connaissances et ses expériences, nous sommes sans doute face à « une pensée labyrinthique parce que pensée procédant par conjectures, tentatives et hypothèses qui doivent être reformulées, une pensée sans cesse mise à l'épreuve » (Lovito 2013).

Le labyrinthe fonctionne donc comme métaphore de la pensée, mais il représente aussi toute situation régie par la complexité et l'entrelacement. Cela s'accorde très bien à ce personnage qui subit le drame de l'Occupation, mais en nous donnant sa perception du réel révèle aussi le caractère des antihéros boviens. Face à d'autres personnages, Bridet a un projet et il semble prêt à combattre les Allemands. D'ailleurs il fait partie du groupe réduit des héros boviens prêts à prendre leur destin en main<sup>7</sup> même si, comme le signale Paul Renard, il n'agit pas directement mais va solliciter les autres pour qu'ils agissent à sa place (1987). Néanmoins, il rejoint les Bâton, Armand ou Dechatelleux de Bove en ce qu'il demeure incapable de porter sur sa propre personne et sur ses actes un regard objectif<sup>8</sup>, et que son erreur de perception le mène à faire face à des problèmes qu'il aurait très bien pu éviter.

Comme nous l'avons signalé, l'explication de la démarche de Bridet réside dans sa croyance en ses capacités supérieures. Il refuse de travailler comme journaliste à Vichy, et même si nous pouvons considérer cette action comme une révolte surtout personnelle contre la figure de l'autorité du père, il feint de se mettre à disposition du régime

7 Si le caractère veule et apathique caractérise la plupart des antihéros boviens, nous pouvons aussi trouver des exemples de personnages qui ont pris les rênes de leur vie, même si parfois leurs actions ne sont pas comprises par leur entourage, comme dans le cas de Benesteau dans *Le pressentiment* (1935). Curieusement ce sont les héros des romans situés pendant la guerre qui, sans doute forcés par la situation, sont plus enclins à prendre des décisions et à assumer la responsabilité de leur existence.

8 Fondée sur l'altérité subjective signalée par Ouellet (1998).

car il est convaincu que son offre ne sera pas refusée. C'est à partir du moment où le régime conteste sa démarche, que les rouages bureaucratiques commencent à l'enfermer et qu'il doit reconsidérer ce qu'il donnait pour acquis.

Ainsi, à partir de cette maladresse initiale qu'il n'arrive jamais à considérer comme une bévue se déclenche « l'effet labyrinthe », car Bridet doit trouver des issues à des situations changeantes sans avoir toutes les données à sa disposition. C'est donc sa propre perception erronée de la réalité qui marque le point de départ de la pensée labyrinthique et l'alimente : « Et comme un idiot, pensa-t-il, je me suis imaginé en venant ici que j'allais trouver des gens qui ne faisaient que semblant d'être pour les Boches, qui, par en-dessous, m'auraient aidé... que nous serions entre Français, que nous nous soutiendrions les uns les autres. » (LP 42). En effet, la prise de conscience de ses erreurs déclenche toujours de nouvelles décisions qui ont aussi comme point de départ les hypothèses émises à partir de la mauvaise perception de sa situation. Ainsi, après sa visite initiale à Basson, après maintes hésitations il décide de rentrer à Lyon malgré le conseil des autorités et sans savoir si on l'a cru, imaginant les possibles solutions à la situation et se jouant ce qu'il aurait dû faire ou dire :

Un instant, Bridet se demanda s'il devait partir quand même. Cela ne paraîtrait-il pas bizarre de partir ainsi brusquement, sans avoir prévenu personne ?

Bridet sortit de la poste. L'heure du train approchait. Que faire ? À la seule pensée de retourner à son hôtel, il se sentait oppressé.

C'était ridicule, mais c'était ainsi. Cet hôtel si calme, si provincial, si propre, lui inspirait une crainte de plus en plus vive. « Je pourrais peut-être retourner voir Vauvray, afin de ne pas déranger Basson, et lui dire que je vais passer quelques jours avec ma femme en attendant que mes papiers soient prêts. » Mais il en était du ministère comme de l'hôtel.

« J'aurais dû dire cela, au restaurant, à Basson et à Laveyssère. C'est extraordinaire d'avoir toujours l'esprit de l'escalier. » (LP 44)

Cette allusion du personnage lui-même à l'esprit de l'escalier montre que par moments il est conscient de ne pas penser (ni agir) comme il le faudrait au moment où il le faudrait. Cela explique aussi la constante remise en cause de ce qu'il fait (souvent dans l'ignorance des actions des autres, comme on l'a signalé) et nous permet de mieux comprendre ses détours. En effet, chez lui la réflexion précède rarement l'action, de sorte que souvent il voudrait pouvoir revenir sur ses actes et ses paroles pour rattraper les méprises commises par son impulsivité mais il n'y réussit pas et il complique encore plus sa situation.

#### 4. Conclusion

Sans renoncer à son style personnel, on peut affirmer que Bove a écrit avec *Le piège* son roman le plus réaliste qui, de plus, est inscrit dans l'Histoire. Il retrace le parcours d'un personnage qui, à certains moments, rappelle un héros existentialiste et, à d'autres,

semble subir un destin absurde et kafkaïen. Toutefois, son indifférence ne le transforme pas en Meursault et son incapacité à comprendre ce qui lui arrive ne fait pas de lui un Joseph K. : Bridet n'est qu'un antihéros bovien qui tout en se croyant promu au destin de héros finit attrapé dans la souricière de la guerre.

La métaphore du labyrinthe fonctionne à tous les niveaux dans le roman. D'abord pour décrire la réalité vécue pendant l'Occupation, qui allie les circonstances de danger et de complexité propres à un régime obscur d'où les gens enfermés tentent de sortir par le biais de chemins détournés. D'autre part, la narration elle-même enchevêtre les éléments fictionnels, créant un parcours de lecture où le héros semble parfois en dehors de l'intrigue. Le récit est ainsi transformé en dédale impossible à explorer puisque les voies choisies demeurent sans issue, faute d'information. Finalement, la pensée du héros conçoit un autre labyrinthe à force d'émettre des hypothèses qui essaient désespérément d'appréhender la réalité qui l'entoure. Néanmoins, étant donné que son point de départ est précisément la perception erronée de lui-même, les tentatives du protagoniste sont vouées à l'échec et il périra, tué par le monstre qu'il croyait pouvoir vaincre.

## BIBLIOGRAPHIE

- BOVE, Emmanuel (1991 [1945]): *Le piège*. Paris : Gallimard (coll. L'imaginaire, 267).
- BRAVARD, Olivier (2003a): «Fatalisme et héroïsme». *Europe Revue Littéraire Mensuelle*, 895-96: 17-31.
- (2003b): «L'hypothèse dans *Le piège* d'Emmanuel Bove», S. Coste ; D. Carlat (éds.). *Lire Bove*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 275-282.
- COUSSE, Raymond; BITTON, Jean Luc (1994): *Emmanuel Bove : la vie comme une ombre : biographie*. Bordeaux : Castor astral.
- CRESCIUCCI, Alain (2001): «Oubli de Bove ?», *Roman 20-50. Revue d'Etude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*. 31: 85-93.
- EYCHART, M. Thérèse (2003): «*Le piège* ou comment écrire l'Histoire», S. Coste ; D. Carlat (éds.). *Lire Bove*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 261-274.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil (coll. Poétique ).
- (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil (coll. Collection Poétique).
- LOVITO, Giuseppe (2013): «Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques », *Cahiers d'études romanes*. 27: 345-357.
- MOREL, Geneviève (2012): «Emmanuel Bove : l'homme piégé», *Savoirs et clinique*. 15, 1: 22-31.
- OAKES, Elizabeth (1948): «Review *Le piège* by Emmanuel Bove», *Books Abroad*. 22, 3: 279-280.
- OUELLET, François (1995): «L'Altérité subjective d'Emmanuel Bove – le Cas du Piège», *Études littéraires*. 27, 3:101-109.

- (1998): *D'un Dieu l'autre : l'altérité subjective d'Emmanuel Bove : essai*. Québec: Nota bene. (coll. Collection Littérature(s) ; 12e.).
- (2005): *Emmanuel Bove : contexte, références et écriture*. Québec : Nota Bene.
- PERYRONIE, André (1988): «Labyrinthe», P. Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Editions du Rocher.
- POIRIER, Jacques (2009): «Perdre le fil: labyrinthes de la littérature française moderne», *Amaltea. Revista de Mitocrítica*. 1: 215 - 226.
- RENARD, Paul (1987): « Emmanuel Bove : de la sollicitation et de l'absence », *Roman 20-50. Revue d'Etude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*. 3: 109-123.

## PERFIL ACADEMICO Y PROFESIONAL

Doctora en Filología Francesa por la Universidad de Valladolid y profesora titular de Filología Francesa en la Universidad de Zaragoza. Realizó su tesis doctoral sobre Albert Cohen. Su investigación se centra sobre todo en la novela francesa del periodo de entreguerras y también se ha interesado en algunos autores francófonos, como el propio Cohen o Albert Memmi.

Fecha de recepción: 23/02/2020

Fecha de aceptación: 20/04/2020



## LA FIGURA DE PEDRO DE GRACIA DEI: UN BOSQUEJO BIOGRÁFICO (The figure of Pedro de Gracia Dei: a biographical steck)\*

Natalia Anaís Mangas Navarro\*\*  
Universitat d'Alacant

**Abstract:** The biography of Pedro de Gracia Dei is characterized by presenting numerous questions, due to limited data that we know about the author. We are in the face of a shape who, although he was linked to the environment of the Catholic Monarchs, the great chronicles that were made about this reign by writers also tied to the court do not reveal information about him. Having to do without, therefore, the historical sources that we can consider more reliable to be able to draw an approximate profile of Gracia Dei, we must go to other documents, as well as establish conjectures from the few news that the author himself captured in his production literary. The rubrics of his works that were copied during the 16<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup> and even 18<sup>th</sup> centuries will also be of great interest in this regard, although they are characterized by having generated even more controversy about the possible positions that Gracia Dei would play at throughout his life.

**Keywords:** Pedro de Gracia Dei; biography; Catholic Monarchs; Gran Capitán; arms officer.

**Resumen:** La biografía de Pedro de Gracia Dei se caracteriza por presentar numerosos interrogantes, debido a los escasos datos que conocemos sobre el autor. Nos encontramos ante una figura que, aunque estuvo vinculada al entorno de los Reyes Católicos, las magnas crónicas que se realizaron sobre este reinado por parte de escritores ligados también a la corte no nos revelan información sobre él. Teniendo que prescindir, por tanto, de las fuentes históricas que podemos considerar más fiables para poder trazar un perfil aproximado de Gracia Dei, debemos acudir a otros documentos, así como

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, romancero y fuentes impresas*, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER/UE), cuyo investigador principal es Josep Lluís Martos.

\*\* **Dirección para correspondencia:** Natalia Anaís Mangas Navarro. Tomelloso, Ciudad Real (nataliamangas\_4@hotmail.com).

establecer conjeturas a partir de las pocas noticias que el propio autor plasmó en su producción literaria. Resultarán también, de gran interés al respecto, las rúbricas de sus obras que se copiaron durante los siglos XVI, XVII e, incluso, XVIII, si bien se caracterizan por haber generado más controversia aún sobre los posibles cargos que desempeñaría Gracia Dei a lo largo de su vida.

**Palabras clave:** Pedro de Gracia Dei; biografía; Reyes Católicos; Gran Capitán; oficial de armas.

Las incógnitas que giran en torno a la figura de nuestro autor comienzan por el propio nombre del poeta, que Pascual de Gayangos ya cuestionó en la introducción al *Blasón general y Nobleza del Universo*, de Gracia Dei, donde explica que:

Gracia Dei no pudo ser nombre, sino más bien especie de renombre usado por los heraldos, farautes ó reyes de armas de la época, á la manera que los del emperador Carlos V de Alemania, y I de España, se apellidaban Castilla, Aragón, Borgoña, Flandes, Tosón de Oro y así á este tenor, los de Francisco I, Bretagne, Guienne etc., y los de Henrique VIII de Inglaterra, Clarrencieux, Richemont, Windsor etc (1882: VIII)<sup>1</sup>.

Por tanto, Gayangos relaciona el nombre “Gracia Dei” con cargos oficiales de la época, pero sin ofrecer mucha más información al respecto. Si eso fuese así, sin embargo, sería extraño que otros personajes que hubiesen ocupado el mismo cargo no adoptaran este mismo sobrenombre, pero no encontramos a ningún otro “Gracia Dei” documentado a finales del siglo XV y principios del XVI, ni tampoco en años posteriores. A pesar de todo, la hipótesis de Gayangos ha arraigado en la bibliografía posterior, como es el caso de Couceiro (1951: 208-209), Tudela y Bueso en el prólogo a las *Batallas y quinquagenas* (Gonzalo Fernández de Oviedo 1983: xxxiii)<sup>2</sup> y Gregorio de Andrés (1993: 234), que se limitan a aceptarla sin cuestionarla, ni fundamentarla.

Este panorama, caracterizado por la confusión y por meros indicios, empieza a esclarecerse -aunque no del todo-, cuando Infantes sugiere que tras el renombre “Gracia Dei” existe una intención de ocultar un apellido de posible origen converso<sup>3</sup>, aunque “no

---

1 Respecto a los sobrenombres que podían adoptar aquellos que desempeñaban dichos cargos incide también Martín de Riquer, que indica que “los oficiales de armas no eran conocidos por sus nombres personales de nacimiento o linaje, sino por los títulos que sus señores les imponían al «bautizarlos», títulos que transferían a sus sucesores” (1986: 41).

2 «Porque ya se ve, para comienzo de equívocos, que se trata de un sobrenombre a disposición de quien quiera apropiárselo» (Fernández de Oviedo 1983: xxxiii).

3 No es extraño que Infantes proponga esta posibilidad, si atendemos, por ejemplo, al escritor Johannes Baptista, que adopta el mismo sobrenombre que nuestro autor, “Gratia Dei” y que fue un médico hebreo declarado abiertamente como judío converso (Fernández de Córdoba Miralles 2005: 697-699). Escribió *De Confutatione hebraicae sectae* (1500), obra de la que se imprimieron dos ediciones, una el 14 de mayo de 1500 en Roma, en el taller de Eucharius Silber y otra el 20 de septiembre en Estrasburgo, en la imprenta de Martin Flach, según consta en el *Catálogo bibliográfico de la colección de incunables de la Biblioteca Nacional* (Martín Abad 2010: 381). Actualmente, se conservan ambos impresos en los fondos de la misma, con signatura I/2654 e I/2538, respectivamente.

alcanzamos a delimitar su sentido exacto y que puede ir desde una *iluminación* espiritual espontánea hasta un meditado y culto cambio intelectual” (1995: 44). Tanto en un supuesto como en otro, podrían tratarse de hipótesis razonables, y más aún si atendemos a la delicada situación en el plano religioso que se vivía en aquellos momentos. Nuestro autor pudo adoptar este apellido con la finalidad de reafirmar públicamente su apuesta por la fe católica, debido a las persecuciones hacia falsos cristianos que se dieron en los últimos años del siglo xv en Castilla<sup>4</sup> y que desembocaron, finalmente, con la expulsión de los judíos en 1492.

En esta línea, se ha llegado a plantear la hipótesis de que el nombre completo del autor fuese un pseudónimo, pues Ceballos-Escalera y Gila (1993: 70) identifica a Pedro de Gracia Dei con Antonio de Villamayor, rey de armas. Dicha identificación se ha dado por buena y, así, se ha incorporado a la *Bibliografía Española de Textos Antiguos* (BETA), aunque con interrogante<sup>5</sup>. Sin embargo, de la misma manera que ocurre con Pedro de Gracia Dei, el nombre de Antonio de Villamayor no lo encontramos como rey de armas en los documentos oficiales de la época, ni figura nadie que haya desempeñado una función similar con ese nombre. Perea Rodríguez, ante esta situación, se plantea que, quizá, se trate de una confusión con Antonio de Sotomayor, rey de armas de Felipe II, que en el siglo xvi copió algunas obras de Gracia Dei y en ocasiones se le atribuye la autoría de las mismas (2007: 1371, n. 124). La única certeza que tenemos, por tanto, es que este poeta firma sus obras como «Gracia Dei» y así lo citan las rúbricas en todos sus testimonios.

Se baraja un arco temporal para su posible fecha de nacimiento, que oscila entre 1465 y 1470, aunque todas ellas basadas en conjeturas a partir de otros documentos que sí están fechados y que no pueden más que orientarnos. Gayangos, en el prólogo al *Blasón general*, (1882: vi) establece que pudo ser hacia 1469, datación que asume Jardín (2016: § 6), mientras que Infantes propone, aunque con interrogante, el año 1465<sup>6</sup>. Si atendemos a su producción literaria, concretamente a los dos incunables que se imprimieron en vida del autor, podríamos obtener algunos datos al respecto. La *Criança y virtuosa doutrina* se imprime en Salamanca ca. 1488<sup>7</sup> y el *Blasón General y Nobleza del Universo* en Coria en 1489. Una obra y otra presuponen, por sus características, una sólida formación y madurez intelectual, así como unos conocimientos acerca de determinadas materias que solo pueden explicarse en base a una trayectoria de estudio e innumerables lecturas especializadas. Así las cosas, si aceptamos la fecha propuesta

---

4 Es durante el reinado de los Reyes Católicos cuando se implanta la Inquisición Real en Castilla para combatir las prácticas de los judeoconvertos, con la bula del papa Sixto IV en 1478 de *Exigit sinceræ devotionis* (Antonio Rubio 2009: 185). En contraste con esta drástica medida, es sabido que los Reyes Católicos mantenían buena relación con los judeoconvertos, ya que contaron con la presencia y ayuda de muchos de ellos en su corte, como es el caso de Diego de Valera, Hernando del Pulgar o Fernando Álvarez de Toledo (Hernández Gassó 2007: 688), lo que no excluiría, por tanto, que, en caso de pertenecer a este grupo religioso, Pedro de Gracia Dei desempeñara también alguna función en el entorno regio.

5 Por ello, Faulhaber reclama un estudio completo de Pedro de Gracia Dei «para establecer que es la misma persona que el rey de armas Antonio de Villamayor» (BETA bioid 1282).

6 Así consta en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia. La entrada referente a Pedro de Gracia Dei puede consultarse a través del siguiente enlace: <<http://dbe.rah.es/biografias/73484/pedro-de-gracia-dei>>.

7 Para un estudio material del incunable, remito a Mangas Navarro (2020b: 181-204).

por Gayangos, resultaría cuanto menos sorprendente que Gracia Dei compusiera la *Criança* hacia 1488, pues contaría con la edad de 19 años. Resulta más lógico aceptar la opción que ofrece Infantes, lo que no significa, en cualquier caso, que pudiese haber sido incluso antes.

Sabemos por los incunables de la *Criança y virtuosa dotrina* y del *Blasón General y Nobleza del Universo* dos datos que nos ofrece el mismo autor, presentes en los paratextos de ambas obras, como son su origen gallego y su vinculación a la Universidad de Salamanca:

La criança y virtuosa dotrina dedicada a la illustre y muy / esclarecida señora doña isabel primera infante de castilla en / la universidad de salamanca: por un gallego hijo del dicho studio: renombre gracia dei (h. 1<sup>r</sup>).

Blason general de todas las insignias del universo dedi / cado Al serenissimo príncipe alto y muy poderoso rey de / portogal: Hecho en la uniuersidad de Salamanca por un / gallego hijo del dicho estudio renonbre Gracia dey (h. 25<sup>r</sup>).

Algunos datos más sobre su origen gallego están recogidos en el *Rosal de Nobleza* de Antonio de Barahona, genealogista coetáneo a Gracia Dei, que presume en su obra, en más de una ocasión, de ser sobrino de nuestro autor: “Antonio de Baraona natural de Triana extramuros y epalensis sobrino de Gracia Dey hijo de su hermana, interprete de las Españas natural nazido en una caseria extramuros de la ciudad de Betanzos” (BNE, ms. 6175, f. 91<sup>r</sup>). No obstante, la figura de Barahona también se caracteriza por presentar lagunas importantes, pese a los intentos que se han llevado a cabo por aclarar su vida y obra (Parejo Delgado 1998: 129-183)<sup>8</sup>. El autor no ofrece en ninguna otra parte del *Rosal* el nombre de su madre, la que sería hermana de Gracia Dei, cuestión que hubiese resultado de gran ayuda y que, por tanto, limita las pesquisas biográficas de ambos personajes.

No es extraño que un gallego estudiase en la Universidad de Salamanca, porque, más allá del prestigio que pudiera tener en la época, la realidad es que la Universidad de Santiago de Compostela no se fundó, como tal, hasta el año 1495<sup>9</sup>, casi una década después de la impresión de la *Criança y virtuosa dotrina*. La Universidad de Salamanca era el referente para este tipo de estudios superiores en la meseta Norte y en el noroeste peninsular, como indican los datos analizados por Rodríguez-San Pedro (2002: 17), mientras que constituían una minoría aquellos estudiantes procedentes de Extremadura y Andalucía.

Durante el reinado de los Reyes Católicos, la ciudad salmantina se convierte, además, en el principal referente cultural e intelectual de la península ibérica gracias a la Universidad, que constituye, a su vez, el vehículo de difusión de los ideales monárqui-

<sup>8</sup> Es posible que Antonio de Barahona compartiese y tomase prestados materiales textuales de su tío para la composición de sus obras. Véase al respecto Ladero Quesada 1995: 222, n. 1.

<sup>9</sup> Se creó el Estudio de Gramática en 1495 por Lope Gómez de Marzoa y se consolidó en el año 1504 con la bula del papa Julio II, por petición de Diego de Muros, uno de los hombres de confianza de la Casa Real y vinculado con otras universidades del territorio, como la de Salamanca o Valladolid (Cabeza de León y Fernández Villamil 1945: 32).

cos<sup>10</sup>. Isabel y Fernando llevaron a cabo un plan de reforma en los órganos de gobierno, con la finalidad de conformar un estado totalmente centralizado y con un importante intervencionismo regio. Para este proceso, fue determinante dotar a dichos órganos de «aquellos mecanismos, soporte legal y personal especializado necesarios para que los monarcas puedan ejercer su autoridad en las instituciones que los representan» (Hernández Gassó 2009: 119).

Pero este intervencionismo por parte de los Reyes Católicos, así como la estrecha relación con la Universidad de Salamanca, no siempre fue así, lo que contrasta con la mayoría de los reinados anteriores. Desde su creación, a finales de 1218 y por orden de Alfonso IX de León<sup>11</sup>, esta institución estuvo influenciada por las autoridades pontificias, al constituirse su Estudio General como una prolongación de la escuela catedralicia, en la que la Catedral se convertía en espacio clave en el desarrollo de la vida universitaria<sup>12</sup>. Con el tiempo, las influencias papales y pontificias quedan relegadas a un segundo plano, imperando, en primera instancia, el intervencionismo regio a través del Consejo de Castilla:

El fin es el servicio y satisfacción de las necesidades del reino entendido en su sentido más amplio. De ahí que los reyes encargados de velar por esos intereses supremos tengan derecho estricto a intervenir, moldear la vida académica en conformidad con las exigencias de la nación (Beltrán de Heredia 1970: 37).

Una de las reformas más notables que llevaron a cabo los Reyes Católicos fue reducir la participación estudiantil en la universidad, que la venía caracterizando desde su fundación, en favor de una acusada aristocratización del poder, que recaía en «los catedráticos de propiedad y en las oligarquías colegiales» (Rodríguez-San Pedro 2002: 21).

Precisamente porque la Universidad de Salamanca fue clave en la formación del proyecto regio de los Reyes Católicos, advirtieron de la necesidad de impulsar otros centros de cierta historia, como lo eran los Estudios Generales de Valladolid<sup>13</sup> o de

---

10 Gómez Moreno alude a una suerte de «Salamanca *connection*», debido al prestigio indiscutible que adquiere la ciudad durante el reinado de los Reyes Católicos (2008: 61).

11 Para ello, tomó como inspiración el modelo de corporación estudiantil de la universidad de Bolonia, enmarcándose así dentro de las llamadas «universidades meridionales de orientación jurídica» (Rodríguez-San Pedro 2002: 11). Atendiendo al panorama general europeo, la universidad salmantina se fundó con posterioridad en comparación a otras universidades importantes: la de Bolonia fue fundada alrededor de 1088; la de Oxford en torno a 1096 y la de París en torno a 1150.

12 Podemos conocer de primera mano dichas relaciones gracias al importante trabajo realizado por Marcos Rodríguez (1964), que atiende exclusivamente a los libros de claustros de la Universidad de Salamanca. Además, se detiene en la figura del maestrescuela, pieza clave en el entorno universitario medieval y fundamental para entender la vinculación entre ambas corporaciones (1964: 24-26).

13 La Universidad de Valladolid se fundó hacia 1250, pero fue durante el reinado de los Reyes Católicos cuando recibió realmente ayuda económica, así como también destaca la fundamental labor realizada por Alonso de Burgos, obispo de Palencia, que comenzó la construcción del Colegio de San Gregorio (Gómez Moreno 2008: 62-63). Para un estudio detallado sobre la Universidad de Valladolid remito a la obra de Alcocer Martínez (1918-1931).

Lérida<sup>14</sup>, así como la propia creación de las universidades de Sigüenza<sup>15</sup> y Sevilla<sup>16</sup>. Mención aparte merece la Universidad de Alcalá de Henares, que adoptó varias nomenclaturas en la época, como Universidad Complutense o Universidad Cisneriana, al ser fruto de la labor del Cardenal Cisneros en 1498 y al que los Reyes Católicos le encomendaron desarrollar su proyecto político e ideológico. Por su parte, Cisneros, apoyándose en su pensamiento reformista, empleó todos sus esfuerzos en fortalecer la formación del clero castellano<sup>17</sup>.

Pero el aspecto más importante que explica la total vinculación entre universidad y monarquía es que de dicha institución salen los letrados y funcionarios que los Reyes incorporan a su entorno para llevar a cabo su proyecto político. Hernández Gassó habla de una «relación bidireccional», en tanto en cuanto los monarcas intervienen en la universidad para adaptarla a sus necesidades, a la vez que las autoridades académicas intentan acercarse al entorno regio a través de los graduados en la universidad (2009: 130).

Ante este panorama, pudiéramos pensar que Pedro de Gracia Dei incorporó la referencia a Salamanca como una vía de promoción, con la única finalidad de acceder al entorno regio y servirle de utilidad a los monarcas<sup>18</sup>. Aunque Infantes (1995: 44) se inclina a pensar que el vínculo entre Gracia Dei y la Universidad sería más afectivo que otra cosa, puesto que no hay rastro de él ni en los *Cartularios* ni *Bularios* de la misma,<sup>19</sup> parece lícito suponer que nuestro autor sí estuvo ligado de forma física a esta institución, ya que se denomina «hijo del dicho studio». Aun así, esta hipótesis carece de base documental, ya que los Libros de matrículas que se conservan en el Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca están fechados muy posteriormente al período en que nuestro autor pudiera haber cursado allí sus estudios (1546-1845)<sup>20</sup>.

En las *Cuentas de Gonzalo de Baeza* (1955: 588) encontramos una alusión a Gracia Dei como «bachiller», lo que parece confirmar que, efectivamente, pudo haber alcanzado dicho título en la Universidad de Salamanca. Concretamente en esta Universidad, solo se podía optar al grado de bachiller si la persona estaba instruida *in grammaticali-bus* (García y García 1989: 32). La colación de grados era una parte fundamental dentro del entramado universitario, otorgando a los estudiantes la garantía de una sólida

---

14 Respecto a las universidades en Cataluña, el primer Estudio General se constituyó en Lérida en el año 1300, pero durante el reinado de los Reyes Católicos destaca la Universidad de Barcelona, ya que fue el rey Fernando el que le otorga la confirmación del privilegio en el año 1487 y las ordenaciones de 1507 y 1508 (Gómez Moreno 2008: 65).

15 La Universidad de Sigüenza surge en 1476, estrechamente relacionada con la fundación del Colegio Grande de San Antonio de Portaceli, pero no fue hasta el año 1486 cuando el papa Sixto IV aprueba sus Constituciones. Remito al trabajo de Gil Peces (1998).

16 Es en el año 1502 cuando los Reyes Católicos conceden una cédula para la creación de la Universidad de Sevilla, pero hasta 1516 no se puso en marcha. Sin embargo, lo que realmente contribuyó a que la universidad sevillana tomara forma y se consolidase fue la unión con el Colegio Mayor Santa María de Jesús en el año 1551.

17 La Universidad de Alcalá de Henares fue la única que pudo competir con la salmantina en cuanto a prestigio y cantidad de estudiantes, hasta que, a mediados del siglo xvi, ocupó el primer puesto en la lista de centros universitarios hispanos.

18 Martínez Alcorlo señala que “en el caso de la *Criança* es patente que se inserta en un período de búsqueda de mecenazgo regio por parte del autor” (2016: 230).

19 Aun así, Infantes advierte que hace falta una revisión completa de los archivos, si bien es lógico pensar que Gracia Dei no aparezca en dichos documentos de carácter pontificio y regio.

20 Estos documentos están digitalizados y pueden consultarse a través del siguiente enlace: <[http://ausa.usal.es/ausa\\_matriculas.php](http://ausa.usal.es/ausa_matriculas.php)>.

formación, así como la facilidad para acceder a puestos de trabajo de la administración civil o eclesiástica. En la Universidad de Salamanca se expedían, además del grado de bachiller, otros dos más: el de licenciado y doctor.

Además de su origen gallego y su vinculación a la Universidad de Salamanca, la *Criança y virtuosa dotrina* y el *Blasón general y Nobleza del Universo* nos permitirían bosquejar el propósito de Pedro de Gracia Dei al componer e imprimir ambas obras. El primero de los incunables, impreso en Salamanca ca. 1488, está dedicado a la infanta Isabel, primogénita de los Reyes Católicos, como indica su rúbrica inicial: «dedicada a la illustre y muy esclarecida señora doña Isabel, primera infante de Castilla» (h. 1<sup>r</sup>). A pesar de ello y de lo inequívoco de la rúbrica, algunos investigadores como Gallardo (1888: 102), Paz y Meliá (1892: 381), Infantes (1995: 48) o Carrasco Manchado (2002: 412, n. 28) han identificado a la destinataria como la mismísima reina Católica.

Sin embargo, ya desde el prólogo inicial, queda claro que es una obra dedicada a la primogénita de los Reyes Católicos y no a su madre. El texto en sí, ya desde su inicio, es, incluso, más explícito, al referir a la infanta en relación a sus padres: «A vos, la hija del invicto rey / y de la única grande reyna» (h. 1<sup>v</sup>). Es lógico, por tanto, que algo tan obvio como la identificación de la destinataria de este tratado sí que haya sido advertido por otros investigadores, aunque solo en las últimas décadas y conviviendo con bibliografía que mantenía esta falsa noticia (Gonzalo Fernández de Oviedo 1983: xxxiii-xxxiv; Dutton 1990: 478; Sanz Hermida 2004: 379-394; Perea Rodríguez 2007: 1372, n.129; Gómez Redondo 2012: 485; Martínez Alcorlo 2015: 375-390).

Durante este reinado adquiere notable importancia la figura de los infantes, especialmente la del príncipe Juan y la infanta Isabel, que acaban desempeñando un papel de intermediarios en las relaciones de mecenazgo establecidas entre los artistas y los monarcas<sup>21</sup>. Por tanto, no es extraño que nuestro autor tuviera como propósito ganarse la simpatía de los Reyes Católicos recurriendo a la figura de la infanta Isabel, ofreciéndole a ella directamente la obra: «por ende suplico resciba señora / esta obrezilla por gracia dei» (h. 1<sup>v</sup>). En este mismo sentido, Pedro de Gracia Dei no duda en dirigirse, incluso ya en el cuerpo del texto, al rey Fernando, manifestando su intención de encomendarse a su servicio y poniendo de relieve un dato que, muy probablemente, tuvo mucho que ver para su posterior vinculación con la corte de los Reyes Católicos:

Ya vuestra merced sabe, señor,  
cómo mi padre de tal lugar Ticio,  
ha seído muerto en su servicio  
como vasallo y buen servidor.  
Yo, con aqueste zelo y amor  
pensé: «do el padre quiso morir,  
es muy grande el hijo servir,  
por de mercedes ser mercedor» (h. 5<sup>v</sup>).

---

21 En el caso concreto de Isabel, «su papel vehicular imponía como centro de interés y patronazgo el de su madre, otorgándole un rol de intermediaria como vía de acceso al poder regio y al amparo de la corona» (Martínez Alcorlo 2016: 199).

Si, realmente, el padre de Gracia Dei estuvo al servicio de los Reyes Católicos, es probable que, precisamente por ello, nuestro autor quisiera seguir sus pasos y que esta pudiese ser una razón más sobre la que los monarcas pudieran depositar la confianza en él.

En este sentido, el texto da noticia de un suceso que puede ayudar a reconstruir la biografía de Pedro de Gracia Dei, ya que deja entrever lo que parece ser un destierro sufrido durante el reinado de Juan II de Aragón, pues sigue dirigiéndose así al rey Fernando:

Sabrá, señor, vuestra señoría,  
que vuestro padre, que sancta gloria  
aya, estando, señor, en Soria,  
por maldizientes y melenconía,  
me mandó tomar quanto tenía;  
y agora, dizen, vuestra grandeza  
descarga sacando muchos de pobreza;  
suplico, señor, que vea la mía (h. 5<sup>v</sup>).

Si tenemos en cuenta que Juan II de Aragón murió en 1479, esta fecha supone un *terminus ante quem* para el suceso aquí referido. Aunque Gracia Dei adopta la primera persona, podemos suponer, por la edad que tendría entonces, que, en realidad, no solo se refiere a él, *sensu stricto*, sino a su familia: «me mandó tomar quanto tenía». Si ponemos en relación los datos que nuestro autor nos ofrece en esta copla con hechos históricos acaecidos a partir de la segunda mitad del siglo xv en lugares concretos -y que pudieran tener consecuencias en la población, como castigos o destierros-, podemos plantear varias hipótesis.

El dato más confuso que nos encontramos es la referencia que hace Gracia Dei a la ciudad de Soria en el verso “estando, señor, en Soria”, ya que el contexto en el que se inserta puede dar lugar a una doble interpretación: que la persona que estaba en Soria era Juan II de Aragón y desde allí dio la orden de destierro o expulsión o que, por el contrario, tanto Gracia Dei -y, por ende, a su familia-, como Juan II de Aragón se encontraban en Soria en el momento de lo sucedido. Si atendemos al discurso del texto, la segunda opción es la que parece más probable, lo que implicaría que Juan II de Aragón, estando Gracia Dei en Soria con su familia, le «mandó tomar quanto tenía». En este punto debemos tener en cuenta que la ciudad de Soria pertenecía a la Corona de Castilla<sup>22</sup>, por lo que la potestad que pudiera tener Juan II de Aragón sobre esas tierras sería muy limitada, si no nula<sup>23</sup>.

22 Desde 1134, la ciudad de Soria ya formaba parte definitivamente de la Corona de Castilla. En torno a 1369, Enrique II de Trastámara, como recompensa por las útiles ayudas y servicios prestados en la guerra contra su hermano Pedro I, entregó en señorío al mercenario francés Bertrand du Guesclin las ciudades de Soria, Almazán, Deza, Atienza, Serón y Monteagudo de las Vicarías. Cuando Bertrand du Guesclin obtuvo en dinero el valor del señorío de estas villas —un total de 100.000 francos de oro—, volvió a Francia y la ciudad de Soria pasó de nuevo al realengo. A mediados del siglo xv, Soria fue entregada a la reina Isabel de Portugal, segunda esposa del rey Juan II de Castilla y madre de Isabel la Católica, que la mantuvo en señorío hasta su muerte en 1496 (Asenjo González 1999: 535).

23 Desde 1474 la que tenía potestad sobre el reino de Castilla era Isabel la Católica. Con la firma de la Concordia de Segovia el 15 de enero de 1475 se establecieron las funciones que recaían tanto en la figura de la reina como en el rey don Fernando (Vicens Vives 2006: 400-402). También cabe la posibilidad de que este suceso que da a conocer Gracia Dei ocurriera antes de la llegada al trono de Isabel la Católica, por lo que el poder del reino de Castilla estaba en manos de Enrique IV; en cualquier caso, tampoco Juan II de Aragón ejercería autoridad alguna sobre el mismo.

Asenjo González, tras analizar documentos y archivos históricos de diferentes ciudades, agrupa en tres delitos diferentes aquellos que suponían la pena del destierro o exclusión a finales del siglo xv y principios del xvi: delitos políticos, violencia delincuencial y mala conducta. Entre 1460 y 1520, concretamente en Soria, y junto a Guadalajara y Santander, no se registra ningún destierro (2012-2014: 79-81). Los delitos políticos, se caracterizaban porque “la pena se conecta con el uso que se hacía en la corte regia para corregir abusos, deslealtades y traiciones, todos ellos delitos de *laesa maiestatis* (lesa majestad) contra el rey o contra el reino” (2012-2014: 82).

Quizá no podamos hablar de un destierro propiamente dicho y este pasaje del texto reflejaría, en última instancia, una desvinculación entre la familia de Gracia Dei y Juan II de Aragón, motivada, probablemente, por algún tipo de deslealtad por parte del padre de nuestro autor, que estaría a su servicio. De ser así, podría explicarse que, una vez perdida la confianza del monarca, buscara protección -y finalmente la consiguiera- en la corte castellana que desde 1470 formaba parte su hijo Fernando, ya que uno de los versos afirma que el padre de Gracia Dei «ha seido muerto en su servicio».

Gallardo, por su parte, señalaba que algunas coplas de la obra sugerían cierta persecución hacia el padre del autor (1888: 103), aunque no identifica de cuáles se trata. A lo largo del texto, solo encontramos alusión al padre de Gracia Dei en esta copla, por lo que Gallardo debería referirse, sin lugar a dudas, a la ya citada. Tal persecución pudiera relacionarse con aspectos de carácter religioso, si damos por válida la idea que propuso Infantes sobre el origen converso de nuestro autor, a partir del apellido o sobrenombre (1995: 44). Respecto al adjetivo “maldizientes”, quizá Gracia Dei lo utiliza para referirse a aquellos que provocaron dicho “destierro” o “exclusión”, pues pudiera estar relacionado con las luchas y acusaciones que llevaban a cabo los cristianos viejos contra todos aquellos conversos que seguían manteniendo las prácticas judaizantes en su entorno más íntimo<sup>24</sup>.

Lo cierto es que hasta 1477 no hay constancia de altercados ni revueltas en Soria relacionados con este grupo religioso, cuando se proclama una ley mediante la cual los judíos debían vivir apartados de la ciudad para que no convivieran con la población cristiana. Esta decisión sí que trajo consigo algunas tensiones en la población soriana, ya que no hubo consenso sobre el lugar en el que debían quedar apartados los judíos (Asenjo González 1999: 596). Estos problemas se agravaron con las diferentes posturas que querían adoptar respecto a esta situación el concejo de Soria, por un lado, y el alcalde de la ciudad, Jorge Beteta, por otro, que ofreció protección a los judíos.

Aunque es cierto que no podemos asegurar la verdadera razón que motivó a Juan II de Aragón a romper los lazos con Gracia Dei y su familia, tales hipótesis nos permiten hacernos una idea de las circunstancias en que se pudo haber producido. En cualquier caso, conviene valorar estos datos, dado que la *Criança y virtuosa doctrina* es la única

---

24 Véase Rábade Obradó 1999: 369-93. Debemos entender *maldizientes*, por tanto, como aquellos que ‘echan maldiciones sobre algo’, sino como los que ‘hablan con mordacidad en perjuicio de alguien’ (DEL, s.v. *maldecir*). Véase, en este sentido, unos versos de Juan del Encina que recoge el CORDE a propósito de ese adjetivo: «Los maldizientes mundanos / sufren menguas / que se esfuerçan en las lenguas / acovardando las manos» (CORDE, s.v. *maldiziente*).

obra de Pedro de Gracia Dei que nos ofrece información personal de estas características.

En 1489, poco después de la aparición del incunable de la *Criança y virtuosa dotrina*, sale del taller extremeño de Bartolomé de Lila, en Coria, el *Blasón de todas las insignias del universo*<sup>25</sup>, donde se vuelve a dejar constancia de la vinculación de Gracia Dei con la Universidad de Salamanca, más allá del lugar de impresión de esta obra:

Este blason general de las insignias del bniverso dedicado / al serenissimo príncipe alto y muy poderosso rey de po / togal: fue impresso y en tallado en la çibdad de coria po / maestro bartolome de lila flamenco año de mill cccc lxxxix (h. 72<sup>v</sup>).

Dedicado expresamente al rey João II de Portugal, este tratado nobiliario parece haber sido concebido como «un regimiento heráldico pensado para el infante don Alfonso de Portugal, en el arco de fechas en que se iba a casar con la princesa Isabel» (Gómez Redondo 2012: 485), y cuya finalidad primera sería consolidar la relación entre ambas cortes tras la guerra peninsular<sup>26</sup>. Efectivamente, en 1490, solo un año después de la impresión del *Blasón*, la infanta Isabel contrajo matrimonio con Alfonso de Portugal, el príncipe heredero. Los dos textos, *Criança* y *Blasón*, parecen complementarse, erigiéndose como dos obras donde Gracia Dei «afianza las relaciones políticas y literarias entre ambas cortes peninsulares, la castellana y la portuguesa» (Martínez Alcorlo 2016: 229).

Para Martínez Alcorlo, el *Blasón* sería la prueba de las relaciones de mecenazgo entre Pedro de Gracia Dei y el rey portugués João II (2016: 216), pero no disponemos de bases documentales que lo confirmen. De lo que sí tenemos certeza es de la estrecha relación de nuestro autor con la corte de los Reyes Católicos, aunque actualmente se barajan varias opciones y no está del todo claro el cargo que pudo desempeñar dentro del círculo regio. Basándonos en evidencias estrictamente contemporáneas a la vida del autor, solo contamos con tres testimonios que otorgan una función específica a Gracia Dei en la corte de los monarcas. Dos de ellos, localizados en el archivo del Real Patrimonio catalano-aragonés, reflejan esta relación. En el primero, datado el 23 de abril de 1497, Fernando el Católico le entrega a Gracia Dei algunas vestimentas para que acuda a la boda del príncipe Juan:

*Fragment de l'estat de comptes dels diners despesos en robes dels oficials de la cort reial per a vestir-se en les festes del casament del príncep. Relació de les que s'han donat a Gràcia Dei, cronista.*

De la librea que s'à donat a sens oficials de la cancelleria de sa magestat y scrivans de la tessoreria y scrivania de ració e moços de capella de sa magestat (Ruiz i Calonja 1953-1954: 249).

25 Más conocido como *Blasón general y Nobleza del Universo* por la edición facsímil con prólogo de Gayangos de 1882.

26 Tras la guerra castellana contra Portugal (1475-1479), a la vez que se firmaba el acuerdo de paz entre ambos reinos, el 2 de junio de 1479 se concertó el matrimonio de la Infanta Isabel con Alfonso de Portugal. Para una rigurosa y clara visión sobre este acontecimiento y el posterior matrimonio en el año 1490 remito a los trabajos de Suárez Fernández (1992 y 1998).

En el segundo, con fecha del 26 de febrero de 1500, se hace explícita la donación de cinco mil maravedís para la compra de un caballo, también por parte del rey Fernando:

*El rei mana donar graciosament a Gràcia Dei, cronista de casa seva, cinc mil maravedis per a comprar-se un cavall. De Gràcia Dei, de N<sup>M</sup>. maravedís per a un cavall. Al magnífich etc., de part etc. Mana sa magestat que doneu y pageu a Gràcia Dei, coronista de la casa de sa magestat, quinque mille morabatinos monete Castelle, los quals sa magestat li mana donar y pagar graciosament per a comprar-se un cavall. Scrit en la ciutat de Granada a ·xxvi· dies del mes de febrer anno a nativitate Domini millesimo quingentesimo (Ruiz i Calonja 1953-1954: 250).*

La última fecha documentalmente probada en la que encontramos rastro de Pedro de Gracia Dei es en 1503, a través de las *Cuentas de Gonzalo de Baeza*, en las que se incluye un asiento al librar «al bachiller Gracia Dey, contino de su Alteza, un jubón e un bonete de terçiopelo negro e un tabardo e un sayo e unas calças de contray negro, de que su Alteza le hizo merçed para su vestuario» (1956: 588).

Como podemos comprobar, cada documento otorga a Gracia Dei un cargo distinto; en los dos primeros aparece como «cronista» de la Casa Real, oficio que describe Fernández de Oviedo (2006: 162) y que compara con el de los evangelistas, ya que debían desempeñarlo personas temerosas de Dios y tratar de cosas importantes, pero de forma llana, dejando a un lado el estilo elocuente y retórico. En 1480 los Reyes Católicos, prescindiendo de la figura de Alonso de Palencia, nombraron cronista real a Hernando del Pulgar. No sabemos con seguridad el año de su muerte, pero los historiadores la datan hacia 1493. Los documentos que designan a Gracia Dei como cronista están fechados en 1497 y 1500, de manera que pudiera ser factible que nuestro autor desempeñara dicho cargo a partir de 1493<sup>27</sup>. Lo cierto es que no conservamos ninguna obra que pruebe que Gracia Dei fuera cronista de la Casa Real, a excepción de la primera parte de una *Crónica* en defensa del rey Pedro I, y cuya autoría continúa suscitando muchas dudas a día de hoy<sup>28</sup>.

---

27 El origen del oficio del cronista se remonta a los comienzos de la Edad Media, pero no es hasta el reinado de Juan II de Castilla cuando se realiza el nombramiento de un cronista real, Juan de Mena. En un principio, se nombrará únicamente a un cronista; bajo el reinado de Enrique IV se nombraron a dos y con la llegada de los Reyes Católicos llegaron a figurar hasta tres cronistas (Hernández Martínez 2013: 240-241), como es el caso de Diego de Valera, Hernando del Pulgar, Juan de Flores o Joan Margarit, todos ellos pertenecientes a las últimas décadas del siglo xv. Ya en el siglo xvi, en el año 1509, Fernando el Católico nombra cronista real a Antonio de Nebrija.

28 Se trata de la *Relación del rey don Pedro y su descendencia*, editada por Andrés (1994: 207-249). Los problemas de autoría derivan por los distintos escritores que figuran en los testimonios que transmiten esta crónica. Está dividida en dos partes claramente diferenciadas: en la primera de ellas se identifica a Gracia Dei como autor –aunque algunos manuscritos señalan una autoría conjunta en la que intervienen Gracia Dei y Juan de Castro– y consiste en una exculpación de los crímenes e injusticias que cometió el rey Pedro I. El texto termina con una anotación que incluyen la mayoría de los testimonios: «Hasta aquí llegó Gracia Dei». La segunda parte de la obra tiene como núcleo central el linaje de los Castilla hasta, aproximadamente 1580, y se atribuye indistintamente a Diego de Castilla, deán de Toledo, o a Alonso de Castilla. La obra se transmite en numerosos códices de la Biblioteca Nacional de España: mss. 628, 10640, 3555, 3896, 3083, 1354 y 2778, 1500, 1652, 8841, 5950, 1115 y 13209. Véase al respecto los trabajos de González de Fauve *et al.* 2006: 111-144 y Perea Rodríguez 2017: 151-181.

Sin embargo, si atendemos a las *Cuentas de Gonzalo de Baeza* aparece como «bachiller» y «contino» de la reina. Esta última institución, la de los continos, parece característica de la Castilla de los Reyes Católicos: se les denominaba así por su disponibilidad continua, basada en el acompañamiento regio. Tenían una quitación fija y las funciones que llevaban a cabo estaban vinculadas, principalmente, con aspectos político-administrativos, aunque algunos podían estar sujetos a disciplinas militares (Ladero Quesada 1998: 341-342). En este punto resulta importante destacar que en las *Cuentas de Gonzalo de Baeza* se registra un Pedro de Gracia, a quien se le otorgan 1.500 mrs:

Por una nomina de la Reyna, fecha a 30-V del dicho año (1493), 439.500 mrs., quel dicho tesorero die e pago, por mandado de su Alteza, a los capellanes e cantores e moços de su capilla e del príncipe e otras personas e oficiales de su casa, para sus ayudas de costas en Barçelona, en esta guisa: A Pedro de Gracia, 1.500 mrs (1955: 77).

Para Martínez Alcorlo, este Pedro de Gracia se refiere, sin ninguna duda, al autor de la *Criança y virtuosa dotrina* (2016: 211, n. 38). Lo cierto es que, en el índice onomástico de dichas *Cuentas*, los nombres «Gracia Dei» y «Pedro de Gracia» aparecen en entradas diferentes: el primero de ellos como bachiller y contino, y el segundo como oficial de la casa del príncipe. Si a esto sumamos que en el Archivo General de Simancas también se registra un Pedro de Gracia en calidad de ministril (González Arce 2016: 294), podemos presuponer que, efectivamente, nos encontramos ante dos personajes diferentes.

Pedro de Gracia sería, efectivamente, un oficial de la casa del príncipe Juan, en la que desempeñaría la función de ministril, es decir, de músico, papel que encaja con la nómina de la reina Isabel citada arriba, pues se refiere a «capellanes e cantores e moços de su capilla e del príncipe e otras personas e oficiales de su casa». No parece tener fundamento la idea de que Pedro de Gracia y Gracia Dei sean la misma persona, pues los cargos que se asignan a ambos personajes no tienen ningún tipo de relación, como así nos muestra González Arce (2016: 374 y 387) en la división que realiza para explicar los oficiales de la casa del príncipe Juan.

Asimismo, incidiría en el hecho de que nos encontramos ante personas diferentes que en la obra de nuestro autor no encontramos atisbos que prueben su cargo como ministril. De la misma manera que ocurría, por ejemplo, con la poesía de Juan del Encina, la de Gracia Dei debería haberse impregnado de algunos rasgos formales o de géneros poéticos que apuntaran a su relación con la música; sin embargo, la producción de nuestro autor se inscribe en campos más áridos, como la genealogía y la heráldica en su mayoría, lo que encaja mucho mejor con el perfil de cronista y rey de armas.

El cargo específico que desempeñaría Pedro de Gracia Dei en la corte de los Reyes Católicos es, de hecho, otro de los aspectos que ha generado numerosas controversias. Durante los siglos XVII y XVIII se produce una proliferación de copias manuscritas que

recogen su obra<sup>29</sup>, en las que las rúbricas lo designan como “Rey de armas”, “Cronista” e incluso “Intérprete” de los Reyes Católicos. Según Infantes, debemos entender el último calificativo no como traductor, sino como nuncio o mensajero de los monarcas (1995: 44-45). Su cargo como rey de armas ha suscitado numerosas dudas, ya que no aparece designado como tal en ningún otro documento de la época, como sí lo hacen otros hombres que desempeñaron el mismo cargo. Según sabemos por Fernández de Oviedo, estos oficiales eran los encargados de acompañar al rey o al príncipe en las ceremonias y acontecimientos públicos, teniendo, además, la condición de embajadores:

un oficio onrado entre los militares, e en la Casa Real, e de muchas preeminencias [...] Estos reyes de armas van con sus cotas reales vestidas, delante del rey e del príncipe, en los tiempos de las fiestas, e entradas de çibdades e villas, e en los abtos e cortes que requieren solemnidad. E pregonan e declaran en alta boz la voluntad real, quando declara a un cavallero por alevoso o traidor. Con un rey de armas embía el rey a desafiar a otro rey, o se declarar por su enemigo. Son seguros e tienen libertad por su oficio para ir y volver libremente con sus embajadas e mensajerías al real o hueste de los enemigos [...] Traen los tales oficiales de armas, demás de la cota real vestida, un escudo de oro encima del corazón, con las armas e insignias reales de su título e nombre de tal rey de armas Fernández de Oviedo 2006: 152-153).

Son tres los rangos de estos oficiales: los propios reyes de armas, los heraldos o *fa-rautes*, y los persevantes o *poursuivants* (Riquer 1986: 41). Para ser distinguidos, vestían con las armas reales, la cota real y un escudo de oro encima del corazón con los escudos de los distintos reinos (González Arce 2016: 56). Nicolás Antonio, en su *Bibliotheca Hispana Nova*, denominaba a Pedro de Gracia Dei como:

Catholicorum Regum haraldus, atque item chronographus, reliquit genealogicum opus metricum, quod diversimode solet apellari [...] Interpretem haraldumque idem munus intellige, nos dicimus Rey de Armas, Versibus, qui auctoris nostri sunt, nescio quis glossam adjunxit; cert glosographus Gratiam Dei in iisdem laudat (1788: 199).

El principal cometido de esta figura era la elaboración de tratados heráldicos, blasones y armoriales, en los que se reunían las armas de los linajes más importantes del reino. También organizaban torneos, acompañaban al rey a las batallas y estaban presentes en entierros o entradas reales. La acepción de heraldo u oficial de armas es, de hecho, la más aceptada entre los investigadores que se han acercado a bosquejar la figura de Gracia Dei (Ceballos-Escalera y Gila 1993: 92 y González de Fauve *et al.* 2006: 132), relegando el oficio de rey de armas a un segundo plano, debido a que ningún documento oficial de la época designa a nuestro autor con tal cargo.

---

29 Esto se debe a las funciones que desarrollaron los reyes de armas durante esos siglos, relegadas, únicamente, a la composición de armoriales y nobiliarios. La genealogía y la heráldica se convierten, por excelencia, en las materias fundamentales que explotan los reyes de armas, adquiriendo estas disciplinas una importancia sin precedentes. Sobre este aspecto remito a los trabajos de Guillén Berrendero (2013: 481-503 y 2015: 30-60). Para ello, los reyes de armas acuden a las obras escritas siglos atrás sobre estas materias.

La última fecha documentada en la que encontramos rastro de Pedro de Gracia Dei es en el año 1503. Tras la muerte de la reina Isabel en 1504, varias son las hipótesis que se han planteado sobre el camino que debió tomar nuestro autor, como su paso al servicio de Carlos I (Infantes 1995: 45), o bien bajo el amparo de Juana de Castilla y Felipe de Habsburgo (Perea Rodríguez 2007: 1373), en una interpretación continuista de su servicio a los Reyes Católicos, y basándose en una copla que Gracia Dei le dedica a Juana I tras la muerte de su esposo Felipe en 1506 (ID1944). Tampoco descarta este investigador las andanzas de nuestro autor por distintas cortes peninsulares -pero no las ubica cronológicamente-, si atendemos a las dedicatorias de algunas de sus obras, que tienen como destinatarios al rey João II de Portugal o a Gonzalo Fernández de Córdoba, pero tampoco ofrece datos que corroboren tales conjeturas.

Hasta ahora, no disponíamos de documentación oficial ni de fuentes manuscritas que probaran las relaciones de mecenazgo que pudo tener Gracia Dei con otros nobles de la Península o reyes que no fueran los Católicos. Gracias a un códice de la Biblioteca Nacional de España, con signatura mss. 12.612<sup>30</sup>, quizá podamos reconstruir una parte de la vida de nuestro autor dentro de un arco de espacio y tiempo que hasta ahora se caracterizaba por la ausencia total de datos, esto es, entre 1503 y, como mínimo, hasta 1508 –incluso años posteriores. No obstante, debemos tomar esta información con cautela, ya que puede haber sufrido deturpaciones en el proceso de transmisión, que podrían moverse entre la alteración de la realidad hasta la adición de elementos ficcionales. Se trata de una copia manuscrita del siglo XVI que nos ofrece, a modo de glosas, un pasaje de la vida de Gracia Dei, a propósito del blasón que el autor le dedica a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán<sup>31</sup>.

Benido el catolico rey don fernando de ytalia año de mil y quinientos y ocho trejo consigo aquel claro y escelente varon don gonçalo fernandes de cordova duque de sesa e terra nova marques de vitonto conde de santangelo señor dela baronia del señor de aragon gran condestable de napoles y por merecido renombre gran capitán deespaña.

Este claro varon rico de linaje bino en españa y fue en su tierra *que* es la ciudad de cordova y el rey passó a burgos y estando el rey cenando una noche pregunto a *gracia dei* si conoçia al gran capitán y el dijo *que* era mucho su señor el rey le dijo el

30 En el tejuelo, el título es *Blasones de Gracia Dei*. Sin embargo, el manuscrito también recoge composiciones del Licenciado Molina y Damián de Goes, en una suerte de compendio heráldico que no sigue un orden sistemático, sino que aglutina estrofas de estos tres autores.

31 Transcribo el texto tal cual se transmite en el manuscrito, caracterizado por escasos signos de puntuación. Solo desarrollo en cursiva las abreviaturas que, mediante signo, también se indican en el códice. Encontramos una copia de este pasaje en otro manuscrito, también del siglo XVI y con una estructura interna muy similar, en los fondos de la Real Biblioteca del Palacio de Madrid, con signatura II/660, cuyo título en el tejuelo es *Linages y blasones*. Además del pasaje de la vida de Gracia Dei, ambos manuscritos transmiten el *Diálogo del Comendador griego Hernán Núñez de Toledo contra los médicos y boticarios*. De nuestro autor, los dos testimonios recogen estrofas que forman parte del *Blasón de las armas e insignias de los mejores y más principales linajes de Castilla* (ID 1941), *Blasones de ciudades y villas* (ID 6967<sup>ms</sup>), *Las mujeres reinas en España* (ID 1943) y, en el caso del manuscrito II/660, también *Las xv preguntas que hizo el Papa Julio a Gracia Dei sobre las excelencias de la reina doña Isabel*. Para un estudio codicológico e interno sobre el testimonio de la Real Biblioteca, véase Mangas Navarro 2020a: 48-56.

sabado viene aquí yo quiero ver *que* blason le areis y como os ba con el graçia dei le dijo esta copla al rey (f. 53<sup>r</sup>).

El pasaje refleja, claramente, la relación de Gracia Dei con el rey Fernando, tal y como confirman documentos oficiales. Si bien no sabemos el grado de fiabilidad que podemos otorgar a este pasaje, podemos corroborar los datos referentes a la fecha y el lugar en que se enmarca este suceso: gracias al trabajo de Rumeu de Armas (1974: 343-349), donde se recoge el itinerario que realizaron los Reyes Católicos durante su reinado y, tras la muerte de la reina Isabel, los pasos que siguió el rey Fernando en solitario, sabemos que, en el año 1508, Fernando el Católico estuvo en Burgos desde enero hasta mediados de julio<sup>32</sup>. La llegada de Gonzalo Fernández Córdoba y del rey desde Italia a la que hace alusión este pasaje se relaciona con la guerra que se disputó para recobrar Nápoles<sup>33</sup>. Tras este episodio, se recrea un encuentro entre Gracia Dei y el Gran Capitán, que le ruega se ponga a su servicio, a lo que nuestro autor responde positivamente:

[...] e un dia yendo el gran capitan cabalgando vidolo *que* se desviava del e hiçole llamar e dijole por *que* lo haceis tan mal graçia dey rogueos *que* os fuesedes ami posada y q olgariamos y hablaríamos y no abeis querido no lo agais asi. respondio gracia dey de echo me manda vuestra señoria *que* vaya alla si. quando quiere *que* enpieçe, el domingo *que* come conmigo el condestable de castilla, o *que* blason tengo echo a v.s. *que* placer ha de aver conmigo, pues por mi vida *que* sea asi, yo os prometo las manos llenas (f. 54<sup>v</sup>).

Tras este encuentro, llega el día en que ambos comen juntos y entra en juego otro personaje histórico, el condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco que, tras leer Gracia Dei unos versos dirigidos al Gran Capitán, califica de noble a nuestro autor. Después, Gonzalo Fernández de Córdoba le entrega a Gracia Dei vestimentas y dinero:

---

32 Las relaciones entre Gonzalo Fernández de Córdoba y la corte castellana comienzan desde su juventud, cuando desempeñó el cargo de paje del infante Alfonso, hermano de Isabel la Católica. Cuando esta fue reconocida Princesa y heredera de Castilla y ya casada con Fernando, le hizo llamar para que se dispusiera a su servicio. El Gran Capitán pasó la mayor parte tiempo en la corte de los Reyes Católicos, exceptuando su intervención en la Guerra de Sucesión y en la guerra contra Granada y en la posterior guerra contra Italia (Valdecasas 1988: 7).

33 El 28 de noviembre de 1494 los Reyes Católicos nombran a Gonzalo Fernández Córdoba jefe del ejército que va a partir hacia Sicilia, para entrar en la Península Italiana y recuperar el reino de Nápoles, invadido por Carlos VIII de Francia. La primera campaña de Nápoles tiene lugar en los años 1495-1496; la segunda entre 1501 y 1503. El 2 de enero de 1504, gracias a la victoria del ejército que dirigía el Gran Capitán, finaliza la guerra con la rendición de la plaza fuerte de Gaeta, incorporándose de nuevo el reino de Nápoles a la monarquía hispánica. A partir de este momento, Gonzalo Fernández de Córdoba ejerce como primer virrey de Nápoles hasta 1507, año en el que el rey Fernando lo releva de su cargo y nombra a Juan de Aragón, conde de Ribagorza, movido por la sospecha y el temor de que el Gran Capitán se apoderara de dicho reino (Tambella 2014: 84). Según este pasaje, tanto el rey don Fernando como Fernández de Córdoba llegan a España desde Italia en el año 1508; pero lo cierto es que el monarca retornó a España en el verano de 1507 y el Gran Capitán lo hace en septiembre de ese mismo año.

Leydas estas coplas platicaron en los blasones de lo otro. el gran capitán no hablo palabra sino mirar lo *que* el condestable y gracia dey deçian el condestable doblo el papel y dijo toma gracia dey *que* por cierto vos sois una gran lumbrera de nobles vos mereçeis *que* todos los grandes os agan cortesia [...] y el gran capitán le dijo gracia dey una persona tan honrrada como vos y *que* tanto honrrais a los buenos por *que* andais tan malbestido el respondió como quiere vs *que* ande. como yoos bestire mañana venid aquí a la ora *que* oy aveis benido y yo os are poner en el avito *que* mereçeis gracia dey le beso las manos por ello y bolvio otro día al comer del gran capitán. el gran capitán le dijo en ora buena bengais gracia dey e dijo luego llamen mi camarero e mayordomo e benidos dixo tomad vosotros ambos a fulano y a çitano pajes y todos quatro tomar a gracia dey y agan lo *que* tengo mandado [...] en la camara dijo el camarero señor gracia dey mi señor el gran capitán manda *que* salgais vestido de estos bestidos *que* estan en este aparador desde la camissa asta los guantes y daos los en mil reales por su vida *que* cuestan mas con cosas de oro *que* van en ellos para con *que* honrrais buestra persona pues tanto honrrais a los buenos y en estos guantes van otros mil reales en pieças de oro para *que* enviéis a vuestra muger *que* ha sabido *que* tiene neçesidad en salamanca y en este papel hos açe md. de otros mil reales de juro cada año en la renta de la seda de granada para *que* se os page día a día por toda buestra vida y rogad a dios por sus días *que* mas os dara cada día. (ff. 55<sup>r</sup>-57<sup>r</sup>).

De este pasaje se infiere, asimismo, que Gracia Dei habría estado casado, pues en él se refiere a su esposa,<sup>34</sup> que vivía en Salamanca y que pasaba ciertas necesidades económicas. Esta situación coincide, además, con datos que el autor indica en unos versos de la *Criança y virtuosa dotrina*, cuando solicita mecenazgo a un duque, marqués o conde:

Oyendo dezir vuestra señoría  
ser de tan alta magnificencia,  
le presupuse hazer reverencia  
según deseava días avía;  
y ansí, vine con tal osadía  
para que pueda servirle mejor,  
me haga merced con algo, Señor,  
*que* stoy puesto en gran agonía (h. 5<sup>v</sup>).

Por otro lado, la alusión a Salamanca probaría la vinculación de Gracia Dei con la misma, no solo en calidad de estudiante -“hijo del dicho studio”-, como nos anuncian los incunables de la *Criança* y del *Blasón*, sino que, además, debió de tener allí su residencia habitual y su familia hasta que comenzó al servicio de los Reyes Católicos, para después vincularse a la figura del Gonzalo Fernández de Córdoba, como se deriva de esta copla que nuestro autor le recita al monarca cuando éste le pregunta “cómo le va con el Gran Capitán”:

---

34 Valverde Ogallar da a conocer en su tesis doctoral (2002: 274) el manuscrito 10343 de la BNE, que transmite una versión de este pasaje, con algunas variaciones y omisiones. Así, por ejemplo, la versión de este código no recoge la referencia a la esposa de Gracia Dei ni las supuestas necesidades económicas, datos que, desde el punto de vista biográfico, son muy importantes.

Muy alto rey de los godos  
el gran capitán nonbrado  
se llama paga por todos  
porq con sotiles modos  
tres mil reales me ha dado  
mil de juro y mas los dos  
para q escriva por vos  
los triumphos y las açañas  
q ha echo en vuestras Españas  
a el me voy queda con dios (f. 58<sup>r</sup>).

De ser así, Pedro de Gracia Dei habría abandonado la corte del rey Fernando y habría pasado al servicio del Gran Capitán en torno al año 1508, cargo que debió de desempeñar, probablemente, hasta la muerte de su nuevo señor, el 2 de diciembre de 1515. La desvinculación de la corte de los Reyes Católicos debió de estar motivada, quizá, por alguna cuestión de índole económica, como parece subyacer de estas líneas, aunque también cabe la posibilidad de que Gracia Dei incurriese en comportamientos desleales, hipótesis que cobraría fuerza si atendemos a una pulla atribuida a Fadrique Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla: “No es mi graçia gracia dey / pues que no contenta al Rey” (ID 7308). En cualquier caso, el conjunto de todos estos datos nos llevaría a afirmar que la relación entre Gracia Dei y Fernando el Católico no llegó a buen puerto.

Las lagunas a las que nos enfrentamos al intentar reconstruir la vida y trayectoria de Pedro de Gracia Dei también están presentes a la hora de establecer una fecha y lugar concreto de su muerte. En la *Historia genealógica de la casa de los Osorio*, una obra de Fernando Álvarez de Osorio, conservada en el ms. 3449 de la BNE, se da noticia de la muerte de Pedro de Gracia Dei, al indicar que era:

uno de los notables hombres que en nuestros siglos concurren destas antigüedades [heráldicas y genealógicas], el cual espiró en mis manos en esta villa de Zafra, á quien el conde (de Feria) mi señor, maguer niño á la sazón, le mandó hacer toda la honra que á tal varón pertenecía<sup>35</sup>.

Concluye Gayangos, a partir de un conjunto de datos de esta obra, que Pedro de Gracia Dei debió de morir en Zafra en 1530, mientras estaba al servicio del conde de Feria, aunque, realmente, esta fecha sería el *terminus ante quem* para su fallecimiento. De hecho, y en este sentido, encontramos de nuevo, en el *Rosal de Nobleza* de Antonio de Barahona, que Gracia Dei fue “Ynterprete de España, Criado del Gran Capitan y muerto en su serbicio” (BNE, ms. 6175, f. 82<sup>v</sup>), lo que, de ser cierto, Gracia Dei habría fallecido antes de 1515, ya que Gonzalo Fernández de Córdoba murió en diciembre de ese mismo año.

A la luz de lo expuesto, se evidencia, por tanto, la escasez de datos biográficos sobre Pedro de Gracia Dei. No obstante, las noticias que hemos recopilado, extraídas de sus

35 Cito a partir de la transcripción de Gayangos en el prólogo al *Blasón* de Gracia Dei (1882: VIII).

propias obras y de otros documentos, nos permiten arrojar luz sobre este personaje que estuvo vinculado al entorno de los Reyes Católicos, en calidad de cronista y heraldo u oficial de armas. Después, pasaría al servicio de Gonzalo Fernández de Córdoba y terminaría los últimos años de su vida en la órbita del condado de Feria. Así, ampliamos el conocimiento sobre Pedro de Gracia Dei, ofreciendo nuevos datos que ponen de manifiesto la importancia de este autor a finales del siglo xv y principios del xvi en entornos tan ilustres. El prestigio del que pudo gozar Gracia Dei en vida se desprende también de algunos manuscritos y de las rúbricas que transmiten sus obras, pues suelen referirse a él como “notable hombre” y “sabio varón”. Sin embargo, también queda patente que su vida estuvo marcada por continuas necesidades económicas que, sin lugar a dudas, intentó cubrir con su pluma y servicio a grandes señores. En cualquier caso, la investigación continúa abierta, y esperamos con futuras aportaciones contribuir a un mayor conocimiento de este autor, muy olvidado tanto por la historia como por la filología.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCOCER Y MARTÍNEZ, Mariano (1918-1931): *Anales Universitarios: Historia de la Universidad de Valladolid*. Valladolid: Imp. Castellana.
- ANDRÉS, Gregorio de (1993): “Relación de la vida del Rey D. Pedro y su descendencia que es el linaje de los Castilla por Pedro Gracia Dei: Introducción y edición (I)”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*. Vol. 18: 233-252.
- ANDRÉS, Gregorio de (1994): “Relación de la vida del Rey D. Pedro y su descendencia que es el linaje de los Castilla por Pedro Gracia Dei: Texto. (Continuación) (II)”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*. Vol. 19: 207-249.
- ANTONIO, Nicolás (1788), *Bibliotheca Hispana nova*, Vol. II. Madrid: Biblioteca Nacional.
- ANTONIO RUBIO, María Gloria de (2009): “Judíos, conversos e inquisición en Galicia (siglos xi-xvii)”. *Cuadernos de estudios gallegos*. Tomo, LVI. Vol. 122: 171-189.
- ASENJO GONZÁLEZ, María (1999): *Espacio y sociedad en la Soria medieval (siglos XIII-XV)*. Soria: Diputación Provincial.
- (2012-2014): “La exclusión como castigo. La pena de destierro en las ciudades castellanas del siglo xv”. *Anales de la Universidad de Alicante: Historia medieval*. Vol. 18: 69-93.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1966): *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*. Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- (1970): *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600)*, Vol. II. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Bibliografía Española de Textos Antiguos*, Charles Faulhaber (coord.). Universidad de California: Berkeley. [<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/>; 20/04/2020].

- CABEZA DE LEÓN, Salvador; FERNÁNDEZ VILLAMIL, Enrique (1945): *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (2002): “La metáfora animal en la propaganda política de los Reyes Católicos (1474-1482)”. *Cahiers de linguistique et civilisation hispaniques médiévales*. Vol. 25: 399-420.
- CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso de (1993): *Heraldos y Reyes de Armas en la corte de España*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas.
- COUCEIRO, Antonio (1951): *Diccionario bio-bibliográfico de escritores gallegos*, Vol. II. Santiago de Compostela: Sociedad de Bibliófilos Gallegos.
- Cuentas de Gonzalo de Baeza: tesorero de Isabel la Católica*, vol. II. (1995-1996): Ed. TORRE, Antonio de la; E. A. DE LA TORRE. Madrid: Patronato Marcelino Menéndez Pelayo.
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, vol. I. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro (2005): *Alejandro VI y los Reyes Católicos. Relaciones político-eclesiásticas (1492-1503)*. Roma: Edizioni Università della Santa Croce.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1983): *Batallas y quinquagenas*, ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso. Madrid: Real Academia de la Historia.
- (2006): *Libro de la cámara real del príncipe don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Ed. Santiago Fabregat Barrios. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- GALLARDO, Bartolomé José (1888): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. 3. Madrid: Gredos.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (1989): “Los difíciles inicios (siglos XIII-XIV)”, Manuel Fernández Álvarez, Laureano Robles Carcedo y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares (ed.), *La Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, vol. 1: 14-34.
- GIL PECES, Felipe (1998): “Universidad de Sigüenza”. *Memoria ecclesiae*. Vol. 12: 185-188.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2008): “Las universidades en la época de los Reyes Católicos”, Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García (eds.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*. Navarra: Iberoamericana, Vervuert, 59-77.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2012): *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, vol. I. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ ARCE, José Damián (2016): *La casa y corte del príncipe don Juan (1478-1497). Economía y etiquetas en el palacio del hijo de los Reyes Católicos*. Sevilla: Sociedad Española de Estudios Medievales.
- GONZÁLEZ DE FAUVE, María Estela; LAS HERAS, Isabel; FORTEZA, Patricia (2006): “Apología y censura: posibles autores de las crónicas favorables a Pedro I de Castilla”. *Anuario de Estudios Medievales*. Vol. 36/1: 111-144.

- GRACIA DEI, Pedro de, *Criança y virtuosa doctrina*, [s. i. t. , ca. 1488, Salamanca: Juan de Porras y Juan de Montejo].  
*Blasón general de todas las insignias del universo*, [Coria, Bartolomé de Lila, 1489].  
(1882), *Blasón General y Nobleza del Universo*. Prólogo de Pascual de Gayangos. Madrid: Imprenta M. Murillo.
- GUILLÉN BERRENDERO, J. A. (2013): “Un oficio de la memoria honrada de la Monarquía: los reyes de armas y la idea de nobleza en Castilla en el siglo XII”. *Armas e Troféus. Revista de História, Heráldica, Genealogia e arte*. Vol. 9: 481-503.  
(2015): “Conocimiento, prestigio y blasones: reyes de armas e informantes de las Órdenes Militares ante el problema del honor y la común opinión en la Castilla del Seiscientos”. *Magallanica: revista de historia moderna*. Vol. 2: 30-60.
- HERNÁNDEZ GASSÓ, Héctor (2007): “El funcionariado letrado y su dimensión literario en la corte de los Reyes Católicos: el caso de Alonso Ramírez de Villaescusa”, Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (coords.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, Vol. 2: 685-697.
- HERNÁNDEZ GASSÓ, Héctor (2009): “Los Reyes Católicos y la Universidad de Salamanca: formación al servicio del ideal monárquico”, Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (coord.), *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*. Badajoz: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 119-132.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pedro (2013): “La memoria de la historia oficial: Crónicas y cronistas en la España de los Reyes Católicos”. *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*. Vol. 15: 235-268.
- INFANTES, Víctor (1995): “La Cortesía en verso de Pedro de Gracia Dei y su tratado *La Criança y virtuosa doctrina* (1488)”, Rose Duroux (ed.), *Traité de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*. Clermont Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont Ferrand, 43-54.
- JARDIN, Jean-Pierre (2016) : “Pedro de Gracia Dei, roi d’armes et poète. Entre histoire, littérature et arts graphiques”. *e-Spania*, Vol. 23. [<https://journals.openedition.org/e-spania/25239?lang=es>; 15/04/2020].
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1995): “El preste Juan de las Indias y los Reyes de armas castellanos del siglo XVI”, *Medievo hispano. Estudios in memoriam del prof. Derek W. Loman*. Madrid: Sociedad de Estudios Medievales, 221-234.  
(1998): “La Casa Real en la Baja Edad Media”. *Historia. Instituciones. Documentos*. Vol. 25: 327-350.

- MANGAS NAVARRO, Natalia A. (2020a): “Nuevas fuentes para la poesía de Pedro de Gracia Dei”. *Revista de Cancioneros impresos y manuscritos*. Vol. 9: 44-75.
- (2020b): “Un incunable poético de Pedro de Gracia Dei (89\*GD): materialidad y contextos de un impreso con ejemplar mutilado”. *Revista de Poética Medieval*. Vol. 34: 181-204.
- MARCOS RODRÍGUEZ, Florencio (1964): *Extractos de los libros de claustros de la Universidad de Salamanca: siglo xv (1464-1481)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MARTÍN ABAD, Julián (2010): *Catálogo Bibliográfico de Incunables de la Biblioteca Nacional de España*, vol I. Madrid: Biblioteca Nacional.
- MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth (2015): “La *Criança* y virtuosa *dotrina* de Pedro de Gracia Dei, ¿un *speculum principis* para la infanta Isabel de Catilla, primogénita de los Reyes Católicos?”, Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, I, 375-390.
- (2016), *La literatura en torno a la primogénita de los Reyes Católicos: Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].
- PAREJO DELGADO, María Josefa (1998): “La obra de Antonio de Barahona y la historia social del reino de Jaén en la Baja Edad Media”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Vol. 170: 129-183.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio (1892): *Opúsculos literarios de los siglos xiv a xvi*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2007): “*Alta reina esclarecida: un cancionero ficticio para Isabel la Católica*”, Luis Antonio Ribot García, Julio Valdeón Baroque y Elena Maza Zorrilla (coord.), *Isabel la Católica y su época: actas del Congreso Internacional. Valladolid-Barcelona-Granada, 15 a 20 de noviembre de 2004*. Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas. Vol. 2: 1355-1383.
- (2017): “Pedro I y la propaganda antipetrista en la génesis y el éxito de la poesía cancioneril castellana, II”. *La corónica*. Vol. 46/1: 151-181.
- RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (1999): “La instrucción cristiana de los conversos en la Castilla del siglo xv”. *En la España Medieval*. Vol. 22: 369-393.
- RIQUER, Martín de (1986): *Heráldica castellana en tiempo de los Reyes Católicos*. Barcelona: Quaderns Crema.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO, Luis Enrique (2002): *Bosquejo histórico de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- RUIZ I CALONJA, Joan (1953-1954): “Fra Ambrosio Montesino, Fernando de Vedoya i Gràcia Dei, a la cort de Ferran el Catòlic”. *Estudis Romanics*. Vol. iv: 241-250.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1974): *Itinerario de los Reyes Católicos (1474-1516)*. Madrid: CSIC, Instituto Jerónimo Zurita.
- SANZ HERMIDA, Jacobo S (2004): “*A vos Diana primera leona: literatura para la princesa y reina de Portugal, la infanta Isabel de Castilla*”. *Península. Revista de Estudios Ibéricos*. Vol. 1: 379-394.

- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1992): *La España de los Reyes Católicos (1474-1516)*. Madrid: Espasa Calpe.  
(1998): *Claves históricas en el reinado de Fernando e Isabel*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- TAMBELLA, Franco Luciano (2014): “Redes de poder en el Sur de Italia en 1507. La sustitución de Gonzalo Fernández de Córdoba como virrey de Nápoles”. *Revista Chilena de Estudios Medievales*: Vol. 6: 77-92.
- VALDECASAS, Guillermo G. (1988): *Fernando el Católico y el Gran Capitán*. Granada: Comares.
- VALVERDE OGALLAR, Pedro (2002): *Manuscritos y heráldica en el tránsito a la modernidad: el libro de armería de Diego Hernández de Mendoza*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- VICENS VIVES, Jaime (2006): *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico – CSIC.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Doctora en Literatura Española por la Universitat d'Alacant (2020).

Título de la tesis: *La «Criança y virtuosa dotrina» de Pedro de Gracia Dei: estudio y edición crítica*, bajo la dirección del Dr. Josep Lluís Martos y la Dra. Ana M<sup>a</sup> Rodado Ruiz.

Graduada en Filología Hispánica por la Universidad de Castilla-La Mancha (2016).

Máster en Investigación en Letras y Humanidades, por el mismo centro (2017).

Líneas de investigación: Literatura Medieval Española, filología material y estudio y edición crítica de textos.

Fecha de recepción: 30/04/2020

Fecha de aceptación: 08/06/2020

## IDENTIDAD Y DELIMITACIÓN TEXTUAL DEL POEMA 29 DE AUSIÀS MARCH (Identity and textual delimitation of Ausiàs March's poem 29)

Llúcia Martín Pascual\*  
Universitat d'Alacant

**Abstract:** The poem 29 by Ausiàs March, *Si com lo taur se'n va fuyt pel desert*, consisting of a single stanza, is one of the most popular and widespread of this author. It is preserved in most of the handwritten and printed testimonies. However, possibly due to a copy error, the poem 29 was spread together with the poem 30, *Vengut és temps que serà conegut*, like a single composition. This possible error coincides in a series of testimonies. Perhaps, the relation between certain manuscripts and the presence of the poetry in the printed books can contribute to a better understanding of the textual tradition. The joint writing of the two poems is due to a problem of transmission because they are not relatable texts in terms of subject matter. In this work we will observe the behavior of the two texts and the possible reasons for their joint location, as well as the decision to edit them separately.

**Keywords:** Ausiàs March; Poetry; Textual tradition; Critical edition.

**Resumen:** La poesía 29 de Ausiàs March *Si com lo taur se'n va fuyt pel desert*, formada por una única estrofa, es una de las más populares y difundidas de su Cancionero. Se conserva en la mayor parte de los testimonios manuscritos e impresos. Sin embargo, posiblemente debido a un error de copia, la poesía 29 se difundió junto con la 30, *Vengut és temps que serà conegut*, como si de una sola composición se tratase. Este posible error coincide en una serie de testimonios. La hipótesis de una filiación entre los diferentes manuscritos y el tratamiento de la poesía en los impresos puede contribuir a conocer mejor la tradición textual. La redacción conjunta de las dos poesías se debe a

---

\* **Dirección para la correspondencia:** Llúcia Martín Pascual. Departament de Filologia Catalana. Universidad de Alicante. Apartado 99. 03080 Alicante. ([llucia.martin@ua.es](mailto:llucia.martin@ua.es)). Esta aportación se ha realizado en el marco del proyecto Edición sinóptica de las poesías de Ausiàs March a partir de todos sus testimonios manuscritos e impresos en sus contextos literarios (FFI2014-52380-C2-1-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad entre 2014 y 2018. Fruto de este proyecto es la elaboración de la edición sinóptica que se puede consultar a través de este formulario: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias\\_march/edicio\\_sinoptica/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/edicio_sinoptica/) [28/04/2020]. Recientemente, el Ministerio de Ciencia e Innovación ha concedido el proyecto Edición sinóptica de las poesías de Ausiàs March II (PID2019-105857GB-I00).

un problema de transmisión pues por su temática no son textos relacionables. En este trabajo observaremos el comportamiento de los dos textos y las posibles razones de su localización conjunta, así como también la decisión de editarlas por separado.

**Palabras clave:** Ausiàs March; Poesía; Tradición textual; Edición crítica.

La poesía 29 del cancionero de Ausias March, según la numeración considerada canónica y establecida por Amadeu Pagès en su edición de 1912 (reed. March 1991), es la conocida copla *Si com lo taur se'n va fuyt pel desert*. La difusión de esta poesía es bastante generalizada en los testimonios manuscritos e impresos que conservan la obra del poeta valenciano.<sup>1</sup> Ahora bien, en algunos documentos este texto aparece como la primera estrofa de otra composición más extensa, la número 30 *Vengut es temps que será conegut*, de manera que aparentemente ambas constituyen una única poesía.<sup>2</sup>

El tema de la poesía 29, una de las más difundidas de la obra de March incluso a nivel popular,<sup>3</sup> es la timidez del enamorado y la necesidad de presentar resistencia a los embates del amor. Los ocho versos de la *esparsa* se dividen en dos partes: la primera contiene el símil de la actitud del animal y la segunda la analogía con la situación que sufre el poeta: la imagen del feroz toro que huye al desierto cuando es atacado por otro más fuerte, sirve al poeta para expresar la timidez que le impide mostrarse ante la amada pues su contemplación lo confunde. La huida del animal y su permanencia en soledad le permitirá retornar más fuerte aún y acabar con el enemigo, del mismo modo que el yo poético espera eliminar el pavor que le impide alcanzar el deleite y ser feliz con la dama, quien muestra aparentemente un *gest* adverso (Badia 1993: 196-207). La timidez del enamorado es un tópico de la poesía trovadoresca: el enamorado no puede alcanzar la dicha, ni siquiera hablar con la dama porque esta se muestra altiva, lo reprende, o se comporta de manera fría y dura. Encontramos en esta composición un ejemplo de la pervivencia de la tradición trovadoresca en la poesía del siglo XV, ya que el tópico de la timidez del enamorado está documentado en versos de otros trovadores como Alegret,<sup>4</sup> con la diferencia que este trovador se conforma con su destino y no pretende retornar con fuerzas renovadas hacia su amada. Bohigas (March 2000: 137) añade la posibilidad que la imagen del *taur* proceda de los bestiarios medievales, sin embargo este animal no forma parte de este tipo de textos, ni tampoco las enciclopedias medievales, como el *Llibre del Tresor* de Brunetto Latini, describen esta peculiaridad del toro.<sup>5</sup> La fuente de

---

1 La relación de testimonios manuscritos e impresos se puede consultar en el web de la Biblioteca virtual Joan Lluís Vives [http://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias\\_march/bibliografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/bibliografia/) [28/04/2020]

2 Las ediciones posteriores a la de Pagès, mantienen la numeración establecida por el editor (March 1952-9, reed. 2000 y March 1997).

3 Es una de las poesías imprescindibles en las antologías poéticas marquiánas. Su gran popularidad se debe también a que ha sido objeto de versiones musicales.

4 Trovador posiblemente de origen gascón del que se conservan dos poesías. La que se relaciona con la *esparsa* de March es la canción de amor *Aissi cum selh qu'es vençutz e sobratz* (Badia 1993: 202) Conocemos la obra de este trovador por las notas de Riquer 1982: 236-240), quien a su vez remite a la edición de Dejeanne (1907: 221-231) y Jeanroy (1923: 4-11).

5 La versión catalana del *Livre dou Trésor* se difundió con éxito en la Corona de Aragón. Una parte de la obra está dedicada a la filosofía natural y la zoología donde encontramos la descripción del "Bou" salvaje, procedente de Asia y llamado *bonaton* (una denominación que aparece en los textos latinos del *Physiologus*), un animal fantástico. Describe también otros tipos de toros según su localización geográfica, si bien se centra en las

este pasaje se encuentra entre las primeras alusiones a la tauromaquia literaria en las *Geórgicas*, si bien es en el canto II de la *Farsalia* de Lucano, los versos 601-609, los que presentan una mayor concomitancia con la poesía de March (Badia 1993: 206). Finalmente, podemos añadir que las dos partes de esta breve poesía conjugan dos tópicos muy diferentes de forma muy original: el animal huido y la timidez del enamorado, un tópico de la lírica trovadoresca.

En cuanto a la poesía 30, *Vengut es temps que serà conegut*, aparentemente es una continuación temática de la poesía anterior ya que incide en el tema de la huida a causa de la cobardía. En los 60 versos que consta la poesía se describen las actitudes de los falsos valientes (*parencers*), los temerarios (*tastards*) y aquellos que relamente se comportan como valientes. La poesía contiene también un elogio al rey Alfonso el Magnánimo, señor destinado a la realización de grandes empresas, pues “tot gran senyor dintre son cor sospira / crehent que ell vol ser dels senyors major” (vv. 48-49). La inconstancia de la Fortuna puede persuadir a los débiles pero fortalece a los fuertes a luchar contra ella. La *tornada* es una advertencia para no temer a la imprevisible Fortuna, un recuerdo al menosprecio de los bienes materiales, así como a la necesidad de conservar la ley cristiana (y si se es musulmán, la sunna, v. 59), de manera que desaparece el temor a la muerte, pues Dios asegura al valiente. Se trata de una composición no amorosa, de carácter moral, con claras reminiscencias a la ética aristotélica por fomentar la noble virtud militar y el honor que se consigue con los actos de valentía. La colocación de la poesía 30 en esta parte del cancionero marquiiano puede obedecer a la continuación del tema aludido en la poesía 29, la timidez, cobardía del enamorado, ahora con una más intensa reflexión moral, y con la clara intención de transmitir un elogio al rey.<sup>6</sup> Según Archer (March 1997: 141), el poema podría datarse con posterioridad a 1443 y es posible que el verso 46 aluda a la aclamación de los napolitanos a Alfonso V como liberador de la ciudad frente a los angevinos. En el mismo sentido Archer defiende, sin demasiada convicción, que puede haber una referencia al desastre de Ponza en los versos 49 y 56 pero en cualquier caso es una proclama para adoptar una actitud de guerra dirigida a aquellos que dudaban en comprometerse con el rey, aunque no se da referencias concretas ni ejemplos.

La composición *Si com lo taur...* aparece como *esparsa* en los manuscritos AIE-FG<sup>2</sup>HL con una rúbrica distintiva de su condición de copla única. Observemos el comportamiento de las composiciones en cada uno de los testimonios.

1. El manuscrito A (*Cançoner d'obres enamorados*, BNF 225) contiene 65 poesías de March, dos de las cuales están repetidas (la número 3 con dos inicios diferentes y la *esparsa* 83) agrupadas en dos secciones.<sup>7</sup> La primera, de 24 poesías (25 ya que hay una repetida), ocupa los fols. 25r-55v, es una sección compuesta por un grupo compacto de textos

cualidades que han de tener los bueyes domésticos y las vacas, con una curiosa recomendación si se desea que nazcan animales machos o hembras (Latini 1976: 82-84).

<sup>6</sup> Es bien sabido la relación de March con Alfonso el Magnánimo, su cargo como falconero mayor, su pasado guerrero en las campañas de Italia. Otras poesías en las que se establece esta relación con Alfonso son la 122a y 122b.

<sup>7</sup> La misma ordenación y disposición en I (Biblioteca de Catalunya, 10), manuscrito que es una copia de A, con algunas diferencias, como por ejemplo que no existen dos secciones de las poesías marquiianas y que en A se incorporan dos *esparsas* más: las poesías 82 y 83. Por lo visto el copista de I reordenó los materiales de March en una sola sección, conserva la repetición de la poesía 3 con dos inicios diferentes pero no incluye estas *esparsas* que aparecen fuera de las secciones marquiianas de A.

de March, solo interrumpido en el fol. 47 por sendas poesías de Lluís de Vilarasa y Jaume March ambas copiadas en el fol. 48 y que parece separar los dos subgrupos, el primero acaba con la copia de una versión de la poesía 3 *Alt e Amor d'on gran desig s'engendra* y contiene una peculiaridad que no encontramos en el resto de testimonios: la copia de los textos en un orden contrario al de los manuscritos F y N, considerados los más cercanos al arquetipo (Beltran 2006: 64). Por ejemplo, observamos este orden en la secuencia: 17-16-14-11-9 o bien en los *Cants de mort*: 98-96-97-95-94-92 (el 93 aparece al final de esta sección). El segundo subgrupo, a partir del fol. 49 justo después de las dos poesías ajenas a March del fol. 48 que hacen de “frontera”, recupera el orden “canónico”: 1-2-3-4-5-6-7, lo que nos lleva a la suposición que el copista podía manejar dos fuentes diferentes, ya que en este segundo subgrupo vuelve a aparecer una versión de la poesía 3 pero ahora con un verso inicial diferente *Per molta amor d'on gran desig s'engendra*.

La segunda sección de poesías marquiánas del Cancionero A comienza en el fol. 177v y como en la anterior anterior, se interrumpe en algunos momentos con la inclusión de varias *esparsas* de otros autores, por ejemplo después de las números 23 y 49 aparecen sendas coplas de Vallmanya seguramente para aprovechar con una poesía breve el completar el folio, y también antes de la poesía 30, ya casi al final del manuscrito, aparece una copla de Pere d'Abella. En esta sección volveremos a encontrar secuencias copiadas a la inversa de los manuscritos F y N, por ejemplo: 44-37-36-34-33-28-27-21-19, pero también hay otras secuencias que siguen el orden “canónico”: 81-88-89-90 así como otros grupos cuyo orden no podemos explicar. La poesía *Vengut és lo temps que será conegut* se encuentra bien diferenciada de la poesía 29, ambas en la misma sección, la segunda del Cancionero, pero separadas por varios textos y con una *esparsa* de Pere d'Abella copiada inmediatamente antes de la composición 30. Además encontramos que la poesía 29 aparece junto con otra copla única, la número 80, *Tot laurador es pagat del jornal* en el folio 189v. La agrupación e inclusión de estas poesías breves se puede deber a la necesidad de adecuar el contenido y las dimensiones poéticas a la disposición del folio.

En el caso de la composición 30, lo que encontramos en realidad en este testimonio es una poesía facticia, formada por 16 versos de la poesía 30 (con el verso inicial *Iunt es lo temps que será conegut*) y 36 versos de la poesía 26, concretamente del 25-60.<sup>8</sup> Además una indicación a mano al margen en el manuscrito I, *descriptus* de A, advierte “aquest cant no es en lo libre”, posiblemente por parte de un lector que no llega a identificar que se trata de una poesía facticia. Esta copia mezclada de las poesías 30/26 es única en los testimonios A/ I.

2. El manuscrito H (Biblioteca Universidad de Zaragoza, 210) contiene tres secciones de poesía marquiánas, aunque en realidad se pueden considerar dos más un añadido al final del manuscrito, claramente posterior, que contiene la poesía 112, *Cobrir no puc la dolor que'm turmenta* (Torró 2009: 379-423). En total son 79 poe-

<sup>8</sup> Esta poesía 26 (Yo crit lo bé si-n algun loch lo sé) contiene un elogio a la virtud, menospreciada por la gente. Sin embargo la tornada, con el senyal Lir entre cards nos recuerda a una composición amorosa en las que el amor del poeta no tiene límite.

sías de March, algunas incompletas por pérdida de folios, que se distribuyen de la manera siguiente: entre los fols. 5r al 86v, encontramos el grupo de poesías amorosas más los *Cants de mort*; del fol 243r al 270v las poesías morales y el *Cant espiritual* y, finalment, como ya se ha indicado, del 295r al 297v la poesía 112. La poesía 29 aparece copiada en la primera sección, concretamente en el fol. 19v, precedida por la 31 (fragmentaria por pérdida de folios), *Molts hòmens oig clamar-se de fortuna*, y seguida por la 37, *La mia por d'alguna causa mou*. La rúbrica *sparça* indica el carácter independiente de esta copla respecto del resto que la acompañan. Este testimonio no contiene la poesía 30.

3. En dos de los manuscritos con menor número de obras de March, L (BC, 9) y M (Barcelona Ateneu, 1) también aparece la poesía 29 con la indicación en rúbrica de su carácter de copla *sparça*. En L aparece en el fol. 148 entre las composiciones 28, *Lo jorn a por de perdre sa claror*, también una composición breve, y 33, *Sens lo desig de cosa desonesta*, mientras que en M un testimonio que solo conserva 6 poesías de March encontramos en el fol. 147r la composición 29 en un grupo de tres poesías breves: la que nos ocupa, la número 80 *Tot laurador és pagat del jornal* (fol 146v) y la 81 *Així com cell qui es veu prop de la mort* (fol. 147r). Una posible relación entre A y M la encontraríamos en el hecho que 29 y 80 aparecen juntas en estos dos testimonios (Gómez 2019: 59-99).

4. El manuscrito F (Biblioteca Universidad de Salamancas 2244) se considera el más cercano al arquetipo y es el que utilizó de base Pagés para su edición crítica. Aquí aparece por primera vez la secuencia de poesías 29 y 30 (fols. 29r- 30v) en este orden pero bien diferenciadas por sendas rúbricas: *Sparça* para la poesía 29 y *Altra* para la número 30.

5. El testimonio G (Biblioteca Universidad de Valencia 210) es un manuscrito faciticio que está formado por diferentes secciones copiadas en varias épocas por distintas manos. Al menos distinguimos cuatro partes (Betran 2006: 162; Martos 2003: 129-142; Martos 2009: 35-69 y Martos 2010: 1349-59):

- G<sup>1</sup>, fragmento copiado en el segle XV, y por lo tanto, el más antiguo, subdividido en G<sup>1a</sup> (fols. 22-91) y G<sup>1b</sup> (fols. 100-128).
- G<sup>2</sup>, siglo XVI (fols. 129-169, hasta el final del manuscrit).
- G<sup>3</sup> un cuaderno único que contiene la poesía *Cobrir no puc la dolor que-m turmenta*, fols. 92-99.
- G<sup>4</sup> comprende dos partes, del fol. 1 al 9 y del 10 al 21 señalado en el manuscrito con numeración romana: x - XXI.

La poesía 29 aparece en G<sup>2</sup>, fol. 138r, en un orden semejante al canónico ya que va precedida de la 28 y seguida de la 31, omitiendo, pues, la poesía 30 que aparece en otra sección de esta compilación, en concreto G<sup>1a</sup>, fols. 41-42.

6. El manuscrito E (BNE 3695) tiene una ordenación alfabética peculiar pero no completamente rigurosa (López Casas 2011: 171-186 y 2017: 181-196). Una primera sección concluye con cuatro coplas únicas antes de continuar con el resto de secciones. Estas poesías, entre los fols. 78r (final i 78v), rompen el orden alfabético que se recupera después de esta intercalación. Se trata de las poesías breves.

*Sparça* [Axi com çell / quis veu prop dela mort]

*Sparça* [Si com lo Taur / sen va fuyt per desert]

*Sparça* [Tot laurador / es pagat del Jornal]

*Sparça* [Sim demanau / lo gran turment que pas]

La poesía 30 aparece en este manuscrito tardío con un verso erróneo *Er som en temps / que seran coneguts* (fol. 49v) y sin relación con la composición 29.

Una vez observado el comportamiento separado de las poesías 29 y 30 en los testimonios anteriores, encontramos una serie de manuscritos, la mayor parte del siglo XVI, en que las dos poesías aparecen sin corte y sin elementos distintivos que indiquen que se trata de dos composiciones. Se trata de los manuscritos BDKN, y de los impresos bcde, además del *descriptus* de c, el manuscrito C conservado en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, L.iii.26 (Martos 2014: 265-294).

Posiblemente el origen de esta unión entre las dos composiciones se deba a un error patente en el texto N (Hispanic Society 2281), ya que el copista ha escrito la 29 y 30 juntas y sin elementos distintivos.<sup>9</sup> La compilación N (Archer 1990-91: 359-422), un texto que Pagès no pudo consultar más que parcialmente para su edición crítica, tiene una disposición semejante a F, el manuscrito más completo y base de la edición de 1912, aunque con menor número de poesías, 98 frente a las 108 de F.<sup>10</sup>

La compilación de ambos cancioneros se sitúa entre finales del siglo XV o principios del XVI y posiblemente se difundieron en los círculos marquianos de Valencia (Fuster 1989; Escartí 1997: 27-34) y Barcelona (Durán 2004; Lloret 2005: 103-125). Una hipótesis de trabajo podría ser la relación entre el manuscrito F y la primera edición parcial de March impresa a Valencia el 1539 ya que el texto de la poesía 1 copiada con posterioridad en F parece proceder de esta edición.<sup>11</sup>

El cancionero N pudo ser uno de los textos base, pero no el único, de manuscritos posteriores, en concreto los manuscritos B (BNF 479) y K (BC 2025), copiados por Pere de Vilasaló a instancias del Almirall de Nápoles Ferrando Folch de Cardona en 1541 y 1542 respectivamente. Estos dos manuscritos contienen las poesías 29 y 30 unidas, lo que

9 En este cancionero las poesías suelen ir encabezadas por una rúbrica, generalmente *Ausias March* y en la inicial del primer verso suele haber un calderón. En el caso de las dos poesías, la 29 lleva rúbrica y calderón y la siguiente no, posiblemente por un descuido del copista.

10 En relación con F, faltarían las poesías 102, 103, 99; 108, 104, 105 fragmento, 110, 122a, 109, 100.

11 La *editio princeps* de 1539 presenta una selección de 46 poesías compiladas por Joan Navarro, con sus correspondientes traducciones al castellano, obra de Baltasar de Romani y con una dedicatoria al duque de Calabria. Por primera vez se disponen las poesías en secciones y respecto a su confección, se relaciona con el texto de G. No cabe duda que se trata de una antología de poesías personal y fruto de la erudición marquiana en los círculos culturales de la Valencia del siglo XVI (Lloret 2013: 17-99).

puede contribuir a afianzar esta hipótesis. Hay que tener en cuenta que B no contiene rúbricas al inicio de las poesías y solo aparece la rúbrica *Tornada* lo que permitía al copista deducir el final de cada composición. Por otra parte, el copista deja un espacio al inicio del verso 1 de las composiciones para la confección de una letra capital que no llegó a realizarse, mientras que las capitales con que se inicia cada estrofa son más o menos del mismo tamaño pero sin adornos. Al no contener la *esparsa* 29 una tornada se copia la siguiente poesía sin distinguir que se trata de otra composición, ni tampoco el copista deja el espacio para la capital inicial distintiva en el primer verso de *Vengut es lo temps*, por lo que no cabe duda que interpretó que eran solo un texto. Este mismo comportamiento lo encontramos en K, copiado un año después. Aquí las dos composiciones aparecen más claramente como una sola, ya que el copista ha dejado un espacio para la capital inicial del verso primero de la *esparça* [*s*] *I com lo taur...* y en cambio la inicial de la poesía 30 *Vengut es temps...* no tiene esta distinción por lo que se interpretó como la segunda estrofa de la composición, en continuidad con la poesía anterior.

El manuscrito D (BNE, 2985) parece también estar relacionado con el círculo de Barcelona y es posible que se copiara hacia 1542-43 con el objetivo posible (Lloret 2013: 132; López Casas 2010) de servir como original de imprenta de la edición de 1543 después de una reorganización de los textos marquianos y su distribución en secciones: Cantos de amor, de muerte y morales incluido el *Cant espiritual*. Las poesías 29 y 30 aparecen como una única composición y así se reproducen en las ediciones impresas de 1543 y 1545 (ambas en Barcelona, Carles Amorós) a las que seguirán otras dos en 1555 (Valladolid, Sebastián Martínez) y 1560 (Barcelona, Claudi Bornat). Las dos ediciones últimas se realizaron posiblemente a partir de otra u otras fuentes (Lopez Casas 2018: 472-488 y López Casas 2019: 79), pues aquí la composición resultante de la unión entre 29 y 30 aparece en la sección Cantos morales, concretamente es el segundo de los poemas de esta sección. Esta consideración moral puede deberse a la lectura e interpretación del segundo texto, *Vengut es lo temps*, obviando la timidez del enamorado expresada en la poesía 29.

Observamos en el cuadro siguiente la situación de las composiciones: por separado y como una única poesía.

poesía	A	I	L	H	F	M	G <sup>2</sup>	E
29	189v	62r	148r	19v	29r		138r	78v
30	207v (fragmento, poesía facticia)	77v (fragmento, poesía facticia)	--	--	29r		<i>Gla</i> 41r	49v

poesía	N	B	K	D	b	c	C	d	e
29 /30	57	26v	29v	27r	99v	103r	141r	143r	136v

Las variantes más significativas de la poesía 29 (March 1997)<sup>12</sup> las encontramos en los siguientes versos:

12 También se pueden consultar los textos de las poesías a través de la página web Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana: <http://www.rialc.unina.it/inc-a.march.htm> [28/04/2020]

Verso 1. *sen va fuyt*, es la lectura generalizada en casi todos los testimonios si bien con una cierta oscilación entre *se va / sen va / fuy / fuyt*, además de encontrar un error de impresión, *uyt*, en c (1543), que se repite en su copia manuscrita C. Solo en B hay una lectura diferente y única *sen va fugint*, hecho que no resulta extraño pues en este manuscrito encontramos una serie de lecturas peculiares.

En el verso 3 la secuencia más generalizada es *ne torna may*. Sin embargo en HD y en las ediciones impresas encontramos la secuencia *ne vol tornar*. Entre estas secuencias no parece haber un cambio de sentido drástico en la interpretación del verso pero HD añaden con el verbo *vol* la voluntad del animal de volver a enfrentarse con su enemigo, mientras que en la secuencia generalizada esta voluntad no aparece.

El verso 6 *car vostre gest mon esforç ha confús* expresa la confusión del yo poético ante el gesto no amable de la dama, esto le ha hecho perder fuerzas que solo podrá recobrar si se aleja de ella y retorna con fuerzas renovadas. Como alternativa a *esforç*, que es la lectura generalizada, encontramos *esguard* (= mirada) en NAIBKLM, los manuscritos que parecen tener una relación mayor entre ellos pues coinciden en diferentes lecturas y algunos de este conjunto, NBK coinciden en presentar las dos poesías 29 y 30 como una unidad.

Por último, el verso 8 presenta dos lecturas, la que según F se edita como canónica *la gran paor quim toll ser delitós* (DEFG<sup>2</sup>HbcCde) que contrasta con el verso *los pen-saments quim porten les pahors*, y su coincidencia en los mismos manuscritos que los descritos con relación al verso 6: NAIBKLM.

Encontramos, pues, dos grupos de manuscritos bastante homogéneos en cuanto a las divergencias que presentan las lecturas de la poesía 29. Si enlazamos con la hipótesis anterior sobre las concomitancias entre textos que presentan las poesías 29 y 30 juntas, recordemos que se trataba del grupo NBK, es evidente que tienen una conexión que se aprecia también en las lecturas divergentes de los versos 6 y 8. Por otra parte, las lecturas de D se acercan más a F, G<sup>2</sup> y H, con una relación interesante entre D y H por las lecturas únicas que aportan ya advertida en relación con otros poemas. H no contiene la poesía 30 y D presenta los dos textos unidos, por lo que en la copia de este manuscrito se manejaría diversas fuentes. La relación entre NBK parece más evidente y del estudio de las variantes, se deduce que el grupo AILM también está relacionado, al menos por lo que respecta a la poesía 29 ya que no contienen la 30.<sup>13</sup>

El texto de la poesía 30 presenta un menor número de variantes de entidad considerable como en el caso de la composición 29 y remitimos a la relación exhaustiva de Archer (March 1997: 131-134). No obstante, señalamos algunos casos de lecturas peculiares, por ejemplo en el verso inicial que sufre diferentes cambios según los testimonios:

Verso 1. *Iunt és lo temps AI. Er seran coneguts E*. Además este manuscrito cambia el verbo en singular por el plural lo que determina que el singular *hom* del verso 2, se convierta en *çells*. Otro cambio en el verso inicial es la lectura del impreso d (1555):

13 Recordemos que en AI la poesía 30 es una facticia única con versos de diferentes composiciones.

*Vengut es lo temps que serà valerós* (López Casas 2019: 79), que se repite en la edición de 1560. Este cambio obedece, según Archer, a la necesidad de hacer coincidir la rima del último verso de la copla 29, *delitós*, ya que las dos composiciones se presentan unidas y la rima de esta es capcaudada.

Por esta misma necesidad de rima, el verso 4 *que si es flach, tal no sia sabut* se convierte en *que si es flach de virtut es ocíos* en la edición de 1555. Aunque la edición de 1560 recogía el cambio *valerós* por necesidad de rima en el verso 1, *ocios* se obvia en el verso 4 y reencontramos la lectura generalizada *que si es flach, tal no sia sabut*.

Las lecturas más distanciadas y únicas las encontramos en B, que cambia completamente el texto de la estrofa segunda, vv. 9-16:

Hom se pot fer no perfetament fort  
Volent la fi aque la virtut va  
Sil cor es flach legea no fara  
Mas flacament pendra patient mort  
Dos actes son dels quals lo ques primer  
Haura cascu si vol complidament  
Ço es voler vsar ardidament  
Mas en lo cas vol e no ha poder

Y los primeros versos de la estrofa 3, vv. 17-20

Ne mon<sup>14</sup> dardit volrra lo pareñçer  
Mas no pora cloure lull del sabent  
Vera lahor algu ja no consent  
E donchs quant mes la presab mal saber

Para estos cambios textuales no encontramos argumentos, pues se trata de lecturas únicas y bien diferenciadas de la tradición que requieren un estudio exhaustivo de la copia del cancionero B (Martos 2015: 119-142).

Las conclusiones, siempre provisionales, nos indican que no hay razones para mantener unidas las dos poesías, como ya se han encargado de constatar los editores, de acuerdo con los siguientes puntos:

- El contenido de 30 y la posible relación con 29 se explica por concebirse la poesía 30 como una continuación de la reflexión moral iniciada en la 29 con la cobardía y timidez del enamorado como tema.
- Es más numeroso el grupo de testimonios que contienen la poesía 29 *esparsa*, todos manuscritos. En cambio la 30 aparece conjuntamente con la 29 en la mayor parte de los testimonios que la conservan excepto AI, la versión de F bien diferenciada de la 29 por una rúbrica y en G<sup>2</sup> y E, dos testimonios tardíos, este último también con un verso inicial peculiar.

---

14 Parece tratarse de un error: Renom d'ardit] Ne mon dardit B que no tiene sentido aparente.

- A partir de la posible confusión en N, encontramos las dos poesías juntas: BKLD, lo que podría explicar el hecho que aparezcan unidas en estos testimonios del siglo XVI y posteriormente en los impresos, con la salvedad que los cancioneros impresos más tardíos incluyen la poesía resultante de la unión de la 29 y 30 en la sección *Cantos Morales*.
- El estudio de las lecturas divergentes en la poesía 29 parece corroborar la posibilidad de la filiación NBK a la que también se añaden ALM. En cambio el manuscrito D, en el que también aparecen las dos poesías como una única composición se acerca más a las lecturas del grupo FG<sup>2</sup>H, incluso con una lectura única coincidente en HD.
- El estudio de las lecturas de la poesía 30, además de unos cambios concretos por cuestión de rima en los impresos más tardíos *de*, indica que la variación textual no ofrece tantas lecturas si bien el manuscrito B presenta un texto alternativo y único de toda la tradición textual.

## BIBLIOGRAFIA

- ARCHER, Robert (1990-1991): "El manuscrit N d'Ausiàs March a la Hispanic Society of America". *Llengua & Literatura*. 4: 359-422.
- BADIA, Lola (1993): "Sentències i exemples de Sèneca, ovidi i Lucà en alguns poemes de March". *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993: 196-207. [publicado anteriormente: Lola Badia (1981), "Sí com lo taur...", *Els Marges*. 22-23: 19-31]
- BELTRAN, Vicenç (2006): *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. Castelló/Barcelona: Fundació Germà Colón Doménech / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Biblioteca de autor Ausiàs March*, (secciones: Bibliografía y Edición sinóptica). [[http://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias\\_march/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/ausias_march/); 28/04/2020]
- DEJEANNE, Jean (1097): "Alegret, jongleur gascon du XIIe siècle". *Annales du Midi*, XIX: 221-231.
- DURÁN, Eulàlia (2004): *Estudis sobre cultura catalana al Renaixement*. València: Tres i Quatre.
- ESCARTÍ, Vicent J. (1997): "Les primeres lectures de l'obra ausiasmarquiana". *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*. València: Bancaixa: 27-34.
- FUSTER, Joan (1989): *Llibres i problemes del Renaixement*. València Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GÓMEZ, Francesc. J. (2019): "La tradició textual d'Ausiàs March en els manuscrits ALM: aportació a un nou *Stemma Codicum*". *Llengua & Literatura*, 29: 59-99.

- JEANROY, Alfred (1923): *Jongleurs et troubadours gascons*. Paris: 4-11.
- LATINI, Brunetto (1976) *Llibre del tresor*, traducció catalana de Guillem de Copons, edició a cura de Curt Wittlin, Barcelona, Barcino, vol. II.
- LLORET, Albert (2005): “La formazione di un canzoniere a stampa”. *Ecdotica*, 5: 103-125.
- (2013): *Printing Ausias March. Material culture and Renaissance Poetics*. Madrid: Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè (2010): “¿El Cancionero D de Ausiàs March, un original de imprenta?”, José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, María Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, II, Valladolid: Universidad de Valladolid: 1181-1200.
- (2011): “De los impresos al cancionero E de Ausiàs March”, Josep Lluís Martos (ed.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos: 171-186
- (2017): “Lectores humanistas y doble versión: variantes impresas para el cancionero manuscrito E de Ausiàs March”, Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*. Alicante: Universitat d’Alacant: 181-196.
- (2018): “Claudi Bornat, editor d’Ausiàs March? Estudi material d’un cançoner imprès”. *eHumanista/IVITRA* 13: 472-488.
- (2018): “Claudi Bornat, editor d’Ausiàs March? Estudi material d’un cançoner imprès”. *eHumanista/IVITRA* 13: 472-488.
- (2019): “Los cancioneros impresos de Ausiàs March: variantes y filiación textual”, Josep Lluís Martos, Natalia Mangas (eds.), *Pragmática y Metodologías para el estudio de la poesía medieval*, Alicante: Universitat d’Alacant: 53-88.
- MARCH, Ausiàs (1991[1912]): *Les obres d’Auzias March*. 2 vols., Amadeu Pagès (ed.). Barcelona: Institut d’Estudis Catalans [reed., Valencia: Generalitat Valenciana].
- (1997): *Obra completa*, 2 vols., Robert Archer (ed.). Barcelona: Barcanova.
- (2000 [1952-59]): *Poesies*. 5 vols., Pere Bohigas (ed.). Barcelona: Barcino.
- MARTOS, Josep L. (2003): “Cuadernos y génesis del Cancionero O1 de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)”, J. L. Serrano Reyes (ed.), *Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*. Baena: Ayuntamiento de Baena: 129-142.
- (2009): “La duplicació de poemes en el cançoner G d’Ausiàs March i el copista G2b”. *Cancionero General*, 7: pp. 35-69.
- (2010): “La gènesi del Cançoner G d’Ausiàs March. Les mans dels copistes de G2 i G4”, José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, María Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, Valladolid: Universidad de Valladolid: 1349-1359, vol. II.

(2014): “Ausiàs March en Italia: variantes y contextos de un codex descriptus”. *Revista de Poética Medieval*, 28: 265-294.

(2015): “De la filología material a los textos y sus variantes: el proceso de copia del cancionero B de Ausiàs March”. *Cultura Neolatina*, 74(1-2): 119-142.

Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana (sección Ausiàs March). [http://www.riale.unina.it/inc-a.march.htm; 28/04/2020]

RIQUER, Martín (1982): *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta.

TORRÓ, Jaume (2009): “El Cançoner de Saragossa”, Anna Alberni, Lola Badia, Lluís Cabré L. (eds.), *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Santa Coloma de Queralt, Obrador Edendum-Publicacions Universitat Rovira i Virgili: 379-423.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Catedrática de Filología Catalana, del Departamento de Filología Catalana de la Universidad de Alicante, donde imparte su docencia en literatura catalana medieval y su relación con las literaturas europeas medievales.

Ha sido investigadora principal de los proyectos Edición paelgráfica digital de los testimonios manuscritos de la poesía de Ausiàs March y Edición sinóptica de las poesías de Ausiàs March, ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Su experiencia como Directora de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives ha abonado la línea de investigación en edición digital y recursos electrónicos, desembocando en una serie de publicaciones electrónicas disponibles en el espacio de la Biblioteca Virtual así como la edición sinóptica de las poesías de Ausiàs March. En este espacio ha dirigido o colaborado en las bibliotecas de autores en lengua catalana como Ramón Llull, Ausiàs March, Roís de Corella, obras como *Tirant lo Blanc*, portales temáticos sobre historiografía medieval; autores contemporáneos, entre otros.

Miembro de diferentes entidades culturales entre las que destaca la Real Academia de Bones Lletres de Barcelona (como miembro correspondiente); la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, de la que actualmente es vicepresidenta o la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.

Fecha de recepción: 30/04/2020

Fecha de aceptación: 18/05/2020

## L'ESEMPLARITÀ DI TISBE NEL *DE MULIERIBUS CLARIS* DI BOCCACCIO (Thisbe's exemplarity in Boccaccio's *De mulieribus claris*)

Francisco José Rodríguez-Mesa\*  
Universidad de Córdoba

**Abstract:** Chapter XIII of *De mulieribus claris* is devoted to the biography of Thisbe. For his narration, Boccaccio uses as his main source the fourth book of Ovid's *Metamorphoses* although at certain times he modifies the Latin work. For instance, the suffering of Pyramus is no longer equal to that of Thisbe, and the Babylonian maid is the main victim of the love narrated: firstly because of the prohibition of her parents and later for the delay of Pyramus's arrival at the agreed appointment.

Considering all these peculiarities, this paper analyses chapter XIII of the *De mulieribus claris* and its main character with the purpose of reflecting on their originality and trying to determine if, taking these specificities into account, the Babylonian girl can be considered as an exemplary woman in Boccaccio's work and why.

**Keywords:** Boccaccio; *De mulieribus claris*; Exemplary women tradition; Thisbe; Pyramus; Women in Medieval literature.

**Riassunto:** Il capitolo XIII del *De mulieribus claris* è dedicato alla biografia di Tisbe. Per la sua narrazione, Boccaccio utilizza come fonte principale il quarto libro delle *Metamorfosi* ovidiane sebbene in certi momenti si distacchi dall'opera latina. Ad esempio, la sofferenza di Piramo non è più all'altezza di quella di Tisbe, e la fanciulla babilonese è la principale vittima dell'amore narrato: *in primis* per la proibizione dei propri genitori e in un secondo momento per la tardività di Piramo nell'arrivare all'appuntamento accordato.

Considerando queste particolarità, questo articolo analizza il capitolo XIII del *De mulieribus claris* e la sua protagonista con lo scopo di riflettere sull'originalità e di cer-

---

\* **Dirección** para correspondencia: Francisco José Rodríguez Mesa. Dpto. de Ciencias del Lenguaje. Área de Filología Italiana. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza del Cardenal Salazar s/n. 14071 Córdoba [francisco.rodriguez.mesa@uco.es].

care di determinare se, tenuto conto di queste specificità, la ragazza babilonese possa considerarsi un personaggio esemplare all'interno della silloge e perché.

**Parole chiave:** Boccaccio; *De mulieribus claris*; letteratura esemplare femminile; Tisbe; Piramo; donne nella letteratura medioevale.

Tisbe e il suo amato, Piramo, sono i protagonisti di una delle storie d'amore più largamente coltivate nella mitologia classica e con maggior successo nella letteratura e nelle arti. Le fonti mitografiche danno due versioni diverse del loro tragico amore. La prima di esse che, secondo Grimal (1987: 548), per i propri tratti e la struttura è da considerare come quella più arcaica, narra come entrambi i giovani mantennero rapporti sessuali prima di sposarsi, in modo che Tisbe rimase incinta e, disperata per la situazione, decise di suicidarsi. Piramo, avendo appreso la morte dell'amata, seguì i passi di Tisbe e si tolse la vita. Questa tragedia causò una grande costernazione fra gli dei che, solidali con gli amanti, li unirono per tutta l'eternità grazie alla trasformazione di Piramo nell'omologo fiume di Cilicia e di Tisbe in una sorgente che aumenta la sua portata<sup>1</sup>.

La seconda versione dell'episodio, molto più conosciuta, proviene dalle *Metamorfosi* ovidiane (IV, 55-166)<sup>2</sup>. Secondo questa narrazione, Piramo e Tisbe erano due giovani babilonesi che crebbero insieme dato che abitavano l'uno accanto all'altro, e che, con il passar del tempo, si innamorarono appassionatamente. Ciononostante, per via dell'opposizione delle loro famiglie al loro amore, furono costretti a tenere segreto il rapporto, cosicché parlavano solo tramite una breccia nel muro che separava le loro case. Queste conversazioni furtive aumentarono la fiamma del loro amore, il che li portò a programmare una fuga notturna per poter stare insieme e parlarsi senza la barriera del muro. Tisbe arrivò per prima al posto concordato, una sorgente nei dintorni della città dove proprio in quel momento saziava la sua sete una leonessa che aveva appena divorato un animale. Davanti a questa situazione, la fanciulla fuggì impaurita senza accorgersi che, nella corsa, aveva perso il proprio velo. La leonessa, dopo essere andata via dalla sorgente e con le fauci ancora insanguinate, si mise a giocare con il velo di Tisbe, che strappò e macchiò di sangue.

Poco dopo, Piramo giunse alla sorgente e, trovando il velo dell'amata stracciato e insanguinato, pensò che essa fosse stata divorata da qualche belva come conseguenza del suo ritardo, per cui, sconsolato, prese il proprio pugnale e si ferì mortalmente al petto. Quando Piramo era già agonizzante, ma ancora vivo, Tisbe uscì dal suo nascondiglio e trovò l'amato sotto un gelso mentre questi esalava gli ultimi respiri. Colpevole per aver

1 Tra tante altre testimonianze, questa versione del mito si può trovare in modo implicito nelle descrizioni geografiche di Senofonte (2002: 85) e Strabone (1954: 353-357), che parlano del fiume Piramo. Narrazioni più estese con riferimenti agli amanti e alla loro fine sono quelle che –fra gli altri– mostrano le opere di Pseudo-Clemente (1993: 5-18), Himerio di Bitinia (1989: 323), Temistio di Bitinia (1995: 14), Nikolaos di Myra (1832: 271) e Nonno di Panopoli (2003: 504-507, 824-825).

2 La versione ovidiana della storia godette di grande fortuna già fra gli autori classici, come dimostrano le narrazioni di Iginio (2000: 141-142), Alcimus (1906: 178), Sant'Agostino (1922: 37), Servio (1961: 68) e Lattanzio Placido (1591: 98).

provocato questa situazione e disperata per la perdita di Piramo, si tolse la vita con lo stesso pugnale che egli aveva sprofondato nel proprio petto.

Gli dei, commossi dalla forza dell'amore di entrambi, decisero di tingere di nero i frutti del gelso (fino ad allora bianchi) come simbolo del destino che Piramo e Tisbe dovettero affrontare. Allo stesso modo, quando la pira funebre si fu consumata, le ceneri dei due amanti furono depositate in una sola urna affinché riposassero insieme eternamente.

Nonostante le due versioni esistenti, fu quella di impronta ovidiana a godere di fortuna dopo l'Antichità Classica. In effetti, non furono pochi gli autori medievali a raccontare la tragica fine degli amori di Piramo e Tisbe come conseguenza del malinteso provocato dal velo insanguinato. Così, quando Giovanni Boccaccio, nel *Filocolo*, accennò, per la prima volta nella sua produzione, alla storia degli amanti babilonesi, il mito si poteva dire ben conosciuto fra gli intellettuali del suo tempo<sup>3</sup>. Tuttavia, la timida allusione presente nel primo romanzo<sup>4</sup> non costituisce che la prima occorrenza della storia nell'opera del certaldese. Circa un decennio dopo, l'autore nomina gli amanti e l'episodio del gelso nella *Teseida* (VII 62) e nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (1998b: 68) e fa nuovamente cenno all'argomento nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (XXVI, 36) e nell'*Amorosa visione* (XXI, 1-12). Ciononostante, solo due decenni dopo, intorno al 1361, Boccaccio riprende la storia e fa diventare Tisbe la protagonista del tredicesimo capitolo del *De mulieribus claris*, la sua silloge di biografie di donne celebri.

Anche nel caso del *DMC*, dove la vicenda è narrata con dettaglio, la fonte principale è Ovidio, come hanno già dimostrato diversi studiosi (Zaccaria, in Boccaccio 1967: 493; Brown, in Boccaccio 2003: 241; Filosa 2006: 2; Filosa 2012: 95-96), fino al punto che fra i due autori si possono perfino riscontrare coincidenze lessicali<sup>5</sup>. Tuttavia, tenuto conto dell'ampia presenza di questo episodio nelle opere di Boccaccio, non c'è da meravigliarsi se l'autore aggiunge al racconto delle *Metamorfosi* dei particolari che fanno sì che la narrazione originale guadagni in originalità, freschezza e attualità. Con le parole di Filosa, "La tragica storia di Tisbe e Piramo, staccata dalla fonte ovidiana, vive ormai di vita propria nella mente dell'autore certaldese, arricchendosi di altro materiale letterario, in tal caso dantesco, pur rimanendo sempre sé stessa nella sua unicità tematica"<sup>6</sup> (2012: 110).

3 Tra le testimonianze anteriori a quelle del certaldese, sempre secondo la versione ovidiana, si possono annoverare Arnolfo d'Orleans (Ghisaberti 1932: 53), Giovanni di Garlandia (Ghisaberti 1933a: 116), Matteo di Vendôme (1982: 164-169), Gervasio di Melkley (Faral 1924: 331-335), il compilatore della *Gesta Romanorum* (Oesterley 1872: 633), Dante (*Purg.* XXVII, 35-42; XXXIII, 69) o Giovanni del Virgilio (Ghisaberti 1933b: 54).

4 Questa prima allusione si riduce a una sola frase «Per quale altra cagione diventò il gelso vermiglio, se per l'ardente fiamma costretta, la quale prese più forza ne' due amanti costretti di non vedersi?» (Boccaccio 1998a: 76).

5 Per i particolari sulla lingua del *DMC*, si veda l'ormai classico Zaccaria (1965).

6 Filosa non è la sola autrice a voler vedere nei brani del *Purgatorio* dantesco che alludono alla storia d'amore tra Piramo e Tisbe (vedi nota 3) una sorta di influenza per la biografia del *DMC*, anche Kolsky affermò che "The fact that Dante includes mention of the episode in *Purgatorio* [...] may have influenced Boccaccio's decision to insert this [...] story in the *De mulieribus*" (2003: 33). Tuttavia, a nostro avviso, è molto azzardato considerare le parole del *Purgatorio* una qualsiasi fonte per Boccaccio, poiché i brevi cenni danteschi al mito, derivanti chiaramente da Ovidio, menzionano ben due volte il gelso (*Purg.* XXVII, 39; XXXIII, 69) e questo è un elemento che –come si vedrà– il certaldese, per rispetto alla tradizione evemeristica, decide di eliminare nel suo racconto.

In questo panorama, stupisce la scarsa attenzione che gli studiosi del certaldese e del *DMC* hanno dedicato alla figura di Tisbe e al suo ruolo all'interno della silloge muliebre. Così, uno dei principali lavori sulle eroine in Boccaccio (Franklin 2006) ignora totalmente Tisbe, mentre lo spazio che essa occupa in quello che si può considerare il pioniere fra gli studi del *DMC* (Müller 1992) non si può definire che marginale. Nello stesso modo, non si può dire –a nostro avviso– che gli studi del nuovo millennio sul catalogo di donne famose del certaldese siano stati di grande aiuto per l'analisi del capitolo XIII e del ruolo che la sua protagonista ha nell'insieme della raccolta. In effetti, sebbene ci siano diverse allusioni commentate, neanche lo studio di Filosa (2012) mostra un approccio approfondito della biografia di Tisbe. Solo Kolsky (2003: 33-36) consacra alcune pagine del suo studio sul *DMC* a discorrere con più dettaglio sull'episodio della giovane babilonese, anche se –dal nostro punto di vista– lo fa da una prospettiva che incide troppo sulla dicotomia *DMC vs. Decameron* per quanto riguarda le strategie narrative, i temi e la caratterizzazione delle donne presenti in entrambe le opere e lascia da parte l'analisi della vera e propria presenza di Tisbe nel catalogo muliebre.

Tenuto conto di questi fatti, in questo studio verrà analizzato il ruolo di Tisbe da una duplice prospettiva: sia per quanto riguarda la sua funzione come protagonista della tredicesima biografia (senza dimenticare che essa proviene dalla fonte ovidiana), sia rispetto alla sua funzione –vale a dire, al suo valore esemplare– nell'insieme del *DMC*.

Che quella di Tisbe non fosse per Boccaccio una biografia qualunque si può provare analizzando le diverse posizioni che, nell'architettura globale della silloge, il capitolo occupò nelle varie fasi di stesura della raccolta<sup>7</sup>. Infatti, considerando i manoscritti denominati Vu, L e L<sub>1</sub> (=volgata)<sup>8</sup>, la posizione della biografia della fanciulla babilonese subisce importanti modifiche, dato che passa dall'ultimo posto in Vu al penultimo in L<sup>9</sup> e alla sua posizione definitiva nel tredicesimo capitolo in L<sub>1</sub><sup>10</sup>. Questa posizione conclusiva nelle prime stesure dell'opera dimostra che, prima di affidarsi a criteri cronologici<sup>11</sup>, il certaldese concepì la vita di Tisbe come quella che avrebbe segnato la fine del percorso narrativo del *DMC* che –ricordiamoci– si apre proprio con la biografia di Eva.

È vero che, come già sottolineato, Ovidio rimane la fonte principale per la biografia di Tisbe nel *DMC*, ma fra la storia del quarto libro delle *Metamorfosi* e quella narrata

7 Le fasi di composizione del *DMC* sono state stabilite con una chiarezza che ammette pochi dubbi. Nello studio che pose le basi di quest'argomento, Ricci (1959: 132-134) stabilì sette fasi redazionali mentre, pochi anni dopo, Zaccaria (1963: 293) ne distinse nove. Per ulteriori informazioni sulla datazione e le modifiche che la silloge presenta nei manoscritti che la tramandano, vedi anche Zappacosta (1973), Branca-Zaccaria (1996) e Nuvoloni (2003).

8 Come al solito negli studi sulla tradizione manoscritta dell'opera, utilizziamo la denominazione codicologica stabilita da Branca (1958: 92-97).

9 Bisogna sottolineare che sia in Vu sia in L l'episodio di Tisbe occupa la stessa posizione (104), sebbene in L Boccaccio aggiunga un capitolo aggiuntivo, intitolato "De feminis nostri temporis", per chiudere l'opera. Quest'ultimo capitolo diverrà, in L<sub>1</sub>, la conclusione alla raccolta.

10 Lo stesso Zaccaria fece riferimento all'importanza di questi cambiamenti, citando la vita di Tisbe come perfetto esempio delle differenze fondamentali nella tradizione codicologica dell'opera (1963: 256).

11 Bisogna ricordare che, in una misura importante, le modifiche che portarono l'autore a concludere la silloge con le vite di Camiola (CV) e della regina Giovanna (CVI) furono di natura propagandistica e non strettamente letterarie (vedi Rodríguez-Mesa 2019).

da Boccaccio ci sono divergenze significative. Così, la narrazione ovidiana potrebbe essere ridotta al seguente schema:

1. Introduzione: presentazione dei due amanti (vv. 55-60)
2. In città
  - a. Amor proibito (vv. 60-62)
  - b. Conversazioni tramite la fessura del muro e piano di fuga (vv. 63-92)
3. Arrivo alla sorgente
  - a. Tisbe esce di casa, scopre la leonessa e si nasconde (vv. 93-104)
  - b. Malinteso di Piramo e suicidio (vv. 105-127)
  - c. Tisbe trova Piramo moribondo (vv. 128-141)
    - i. Monologo finale (vv. 142-161)
    - ii. Suicidio (vv. 162-163)
4. Conseguenze delle morti
  - a. Il gelso cambia colore (v. 165)
  - b. Le ceneri di entrambi riposano nella stessa urna (v. 166)

Mentre la struttura di *DMC*, XIII si potrebbe riassumere così<sup>12</sup>:

1. Introduzione
  - a. Presentazione di Tisbe (1)
  - b. Nascita dell'amore tra Tisbe e Piramo (2)
2. In città
  - a. Amor proibito (3a)
  - b. Conversazioni tramite la fessura del muro e piano di fuga (3b-4a)
3. Arrivo alla sorgente
  - a. Tisbe scopre la leonessa e si nasconde (4b)
  - b. Malinteso di Piramo e suicidio (5)
  - c. Tisbe trova Piramo moribondo e si suicida (6-11)
4. Conclusione dell'autore
  - a. Riflessioni sulla storia (12)
  - b. Riflessioni generali (13-14)

Come si può osservare, la divergenza che salta in modo più evidente agli occhi del lettore ha a che vedere con il segmento della storia degli amanti che ciascuno dei due testi narra. Così, il testo boccacesco omette gli avvenimenti accaduti dopo la morte degli amanti –cioè, la spiegazione mitologica del colore dei gelsi ed il fatto che Piramo e Tisbe riposarono insieme per l'eternità– e si chiude con una riflessione morale sulla colpevolezza dei genitori nel cercar di frenare l'amore di gioventù.

È vero che l'elisione dell'elemento fantastico del gelso –conseguenza della compassione divina– apporta un'ulteriore componente di verosimiglianza al racconto del

---

12 Fra parentesi si fa riferimento alle suddivisioni del testo originale.

*DMC*, al tempo che consente che la storia confluisca nella corrente evemeristica così presente nei lavori mitografici del certaldese. Allo stesso modo, la costruzione dell'epilogo della biografia in Boccaccio gira attorno a un insieme di elementi morali –quasi con valore precettivo– che cominciano in un modo specifico, e che sono legati alla storia appena narrata:

Quis non compatiatur iuvenibus? Quis tam infelici exitui lacrimulam saltem unam non concedet? Saxeus erit. Amarunt pueri: non enim ob hoc infortunium meruere cruentum. Florentis etatis amor crimen est, nec horrendum solutis crimen; in coniugium ire poterat. Peccavit fors pessima et forsani miseri peccare parentes.

[Chi non proverà pietà per la sorte dei due giovanetti? Chi non verserà almeno una lacrimetta per così tragico destino? Chi la negasse, avrebbe il cuore di pietra. I giovanetti, è vero, si amarono: ma non per questo meritavano morte cruenta. L'amore è un peccato dell'età giovanile, ma non detestabile, almeno per coloro che sono liberi da altri vincoli; e il loro avrebbe potuto sbocciare nel matrimonio. Il vero peccato fu quello del perfido destino e forse dei loro disgraziati genitori]. (Boccaccio 1967: 70-71)

Subito dopo, quest'approccio cambia per diventare molto più universale:

Sensim quippe frenandi sunt iuvenum impetus, ne, dum repentino obice illis obsistere volumus, desperantes in precipitium inpellamus. Immoderati vigoris est cupidinis passio et adolescentium fere pestis et comune flagitium, in quibus edepol patienti animo tolleranda est, quoniam sic rerum volente natura fit, ut scilicet dum etate valemus, ultro inclinemur in prolem, ne humanum genus in defectum corruat, si coitus differantur in senium.

[È vero che bisogna frenare gli impulsi dei giovanetti, ma gradatamente, per non spingerli disperati al precipizio, proprio mentre si cerca di resistere con improvvisi ostacoli al loro amore. La passione dei sensi è per se stessa smodata ed è malanno e quasi peste comune a tutti i giovani. Ma bisogna proprio in essi saperla tollerare con pazienza. La natura stessa vuole che, fin che siamo giovani, sentiamo spontaneo lo stimolo a procreare; in modo che la stirpe umana non si estingua, se i congiungimenti carnali siano differiti al tempo della vecchiaia.] (Boccaccio 1967: 70-71)

Con questi elementi Boccaccio sottolinea la componente didattica a cui aveva già accennato nel prologo della raccolta, secondo la quale il certaldese concepisce la propria opera –e ci si consenta di usare la terminologia petrarchesca– come un lavoro con applicazione “ad vitam”<sup>13</sup>. Quest'elemento morale si trova qua secondo una palese modalità oraziana, ed infatti il “docere et delectare” è sempre stato uno dei tratti più frequentemente sottolineati nella vita di Tisbe. Come ha affermato Filosa (2006: 2) e più di un secolo prima di lei dichiarò Hortis, il *delectare* nell'opera è raggiunto

13 Secondo Petrarca, lo studio va orientato “magis [...] ad vitam [...] quam eloquentiam” (*Familiares*, I, III, 4). Per approfondire in quest'atteggiamento pratico dell'attività umanistica si veda Rico (2002: 59-61).

E col racconto 'copioso', particolareggiato, d'avvenimenti che destano la curiosità de' lettori, e col racconto di fatti che mettono l'animo in commozione, della quale ben sapeva il Boccaccio che erano particolarmente vaghe le 'sue care donne'. [...] Fra le donne famose merita certamente di essere ricordata l'infelice Tisbe; e il Boccaccio ne racconta la lagrimosa storia (Hortis 1877: 13)

Oltre agli elementi strutturali ci sono altre divergenze fra il testo del *DMC* e la fonte ovidiana della vita di Tisbe, e queste spiccano in modo particolare perché comportano differenze nella caratterizzazione dei personaggi.

La prima di queste divergenze riguarda il vero motore dal quale la narrazione prende spunto, e cioè, i motivi per i quali il rapporto fra i due giovani viene vietato. In questo senso, Boccaccio afferma che "sane, cum iam grandiuscula fieret Tisbes, a parentibus in futuros hymeneos domi detineri cepta est" ["Quando Tisbe fu grandicella, i genitori cominciarono a tenerla in casa, coll'intenzione di maritarla"] (Boccaccio 1967: 66-67); vale a dire, si tratta di una decisione che presero i genitori di Tisbe, senza che nel *DMC* ci sia un qualsiasi riferimento a quelli di Piramo. Ovidio, da parte sua, osserva che "...Taedae quoque iure coissent, / sed vetuere patres..." (*Met.* IV, 60-61) ["si sarebbero uniti in legittime nozze, se non fosse che i padri lo proibirono"] (Ovidio 1994: 135), ritenendo responsabili i genitori di entrambi i giovani. A nostro avviso, quest'allusione confluisce nell'invocazione finale della Tisbe ovidiana, che dichiara

Hoc tamen amborum verbis estote rogati,  
o multum miseri meus illique parentes,  
ut quos certus amor, quos hora novissima iunxit,  
componi tumulo non invideatis eodem. (*Met.* IV, 154-157)

["Questa preghiera tuttavia vi rivolgiamo ambedue, o infelicissimi padre mio e padre suo, di non negarci di essere composti in uno stesso sepolcro, noi che siamo stati uniti nell'estremo istante"] (Ovidio 1994: 141)

Il punto di coincidenza fra questi due brani è che, a nostro parere, sembrano indicare che, nelle *Metamorfosi*, ci sia una rivalità familiare che serve da sfondo alla storia di Piramo e Tisbe e che giustifica che il divieto al rapporto fra i giovani venga da entrambe le famiglie.

Il secondo degli elementi diegetici che separa le versioni della storia di Tisbe in Boccaccio e Ovidio ha a che fare con la fuga che i giovani scelgono per poter incontrarsi. Il certaldese descrive le intenzioni degli amanti affermando "Tandem, excrescente incendio, de fuga inivere consilium, statuentes ut nocte sequenti, quam primum quis posset suos fallere, domos exiret; et seinvicem, si quis primus evaderet, in nemus civitatis proximum abiens" ["Finalmente, quando l'incendio d'amore divampò, stabilirono un piano di fuga, coll'intesa che, la notte seguente, non appena uno potesse eludere la vigilanza dei suoi, uscisse di casa e si recasse nel bosco fuori della città"] (Boccaccio 1967: 66-69). Da queste parole si potrebbe evincere che

l'incontro notturno che finisce in modo funesto è inizialmente concepito come una fuga definitiva dalle case paterne da parte dei giovani e non semplicemente come un incontro puntuale.

Ovidio, invece, non è così chiaro nella sua descrizione:

...tum murmure parvo  
multa prius questi statuunt, ut nocte silenti  
fallere custodes foribusque excedere temptent,  
cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquunt,  
neve sit errandum lato spatiantibus arvo,  
convenient ad busta Nini lateantque sub umbra  
arboris... (*Met.* IV, 83-89)

[“Allora, bisbigliando sommessamente, dopo essersi a lungo lamentati, stabilirono di eludere la vigilanza e di tentar di uscire di casa nel silenzio della notte, e una volta fuori, di lasciare anche l’abitato e, per non sperdersi vagando per l’aperta campagna, d’incontrarsi al sepolcro di Nino e nascondersi al buio sotto l’albero” (Ovidio 1994: 137)]

I termini del poeta latino e, in modo speciale, i versi 88-89, sembrano accennare al fatto che lo scopo dell’uscita dalla casa familiare altro non fosse che quello di trascorrere la notte insieme “sub umbra arboris”, senza escludere che i giovani potessero rincasare prima dell’alba.

Probabilmente questo elemento della narrazione delle *Metamorfosi* è da collegare alle limitazioni delle quali gli innamorati si lamentano ripetutamente davanti al muro: esso costituisce una barriera insormontabile per il contatto fisico così apertamente voluto e così apertamente desiderato dalla Tisbe e dal Piramo ovidiani, come testimoniano diversi brani della storia: “Invide’ dicebant ‘paries, quid amantibus obstas? / Quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi / aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres!” (*Met.* IV, 73-75) [“Dicevano ‘muro cattivo, perché ostacoli il nostro amore? Quanto sarebbe meglio se ci permettessi di unirci con tutto il corpo, o, se questo è troppo, almeno ti aprissi quel tanto che basta per darsi dei baci!” (Ovidio 1994: 137)]; “Talia diversa nequiquam sede locuti / sub noctem dixere ‘Vale’ partique dedere / oscula quisque suae non pervenientia contra” (*Met.* IV, 78-80) [“Pronunciate inutilmente frasi di questo genere, restando divisi, una sera si salutarono e ciascuno dette alla sua parte del muro dei baci che non arrivarono di là” (Ovidio 1994: 137)].

Forse, come conseguenza della moralità dell’epoca e dello scopo didattico del *DMC*, gli amanti boccacceschi si mostrano molto più misurati su quest’aspetto, poiché l’opera non mostra alcun lamento riguardo al muro come barriera che impedisce il contatto fisico fra gli innamorati e la narrazione delle parole che essi scambiano –in opposizione all’accesa passione ovidiana– si limita ad indicare che “ad quam dum clam convenient sepius et, consuetudine paululum colloquendo, pariete etiam obice, quo minus erubescabant, ampliassent exprimendi affectiones suas licentiam, sepe suspiria lacrimas fervores desideria et passiones omnes aperiebant vias” [“Spesso furtivamente le si av-

vicinavano [alla fessura] e si parlavano alquanto attraverso la parete divisoria e, senza vergogna, accentuavano le espressioni affettuose, spesso anche dando libero sfogo a sospiri e lagrime, desideri ardenti e passioni”] (Boccaccio 1967: 66-67).

Queste parole contrastano con la lettura che di questa biografia fa Kolsky nell'affermare che Tisbe è una protagonista atipica poiché “Unmarried women in the *De mulieribus claris* are not often involved in illicit sexual activity” (2003: 33). A nostro parere, la storia della fanciulla non è affatto atipica giacché Boccaccio, a differenza della fonte ovidiana, non parla di passione carnale<sup>14</sup>, ma esalta la costanza nell'amore nonostante le difficoltà. Anzi, nella repressione all'atteggiamento dei genitori che serve come conclusione al racconto, l'autore afferma chiaramente che “florentis etatis amor crimen est, nec horrendum solutis crimen” [“l'amore è un peccato dell'età giovanile, ma non detestabile, almeno per coloro che sono liberi da altri vincoli”] (Boccaccio 1967: 70-71). Detto in altri termini, si potrebbe dire che, mentre per Ovidio Piramo e Tisbe sono due amanti, per Boccaccio sono due innamorati.

Nonostante queste particolarità, che fanno sì che il testo boccacesco sembri meno audace dal punto di vista morale rispetto della fonte ovidiana, c'è un piccolo dettaglio in cui l'episodio del *DMC* sembra osare più di quanto non facciano le *Metamorfosi*, e ha a che vedere con la configurazione di Tisbe come personaggio, principalmente con i tratti che la contraddistinguono come amante. È già stato segnalato come, in opposizione con la fonte ovidiana, dove entrambe le famiglie sono contrarie agli amori di Piramo e Tisbe, in Boccaccio solo alla fanciulla viene vietata la realizzazione del proprio desiderio, dato che i genitori cercano di trovarle un marito adeguato –che ovviamente non è Piramo–. Questa modifica, in apparenza banale, fa sì che, secondo la biografia del *DMC*, Tisbe sia il personaggio che si espone ad un rischio maggiore o, anzi, l'unico personaggio che si espone ad un vero e proprio rischio mantenendosi fedele e costante ai propri sentimenti e perseguendo la materializzazione delle proprie passioni.

In questo senso e in consonanza con l'ardore con cui è pronta ad abbandonarsi a Piramo, Tisbe è la prima a fuggire da casa sua la notte dell'appuntamento, il che il certaldese lo attribuisce al fatto che lei fosse “ardentior forte” [“forse più ardente”] (Boccaccio 1967: 68-69) di Piramo. Il ritardo di Piramo nel giungere al luogo dell'appuntamento manca di giustificazione interna nel contesto creato dal *DMC*, poiché –dato che non doveva sconfiggere alcun ostacolo familiare per uscire di casa– potrebbe essere interpretato come una mostra di disinteresse o di trascuratezza e questo ritardo, non dobbiamo dimenticarcelo, è il principale responsabile della sanguinosa fine della storia, ancora più importante del divieto paterno per quanto riguarda Tisbe.

Questa nuova ottica dalla quale Boccaccio descrive gli avvenimenti contribuisce a conferire all'episodio due elementi dei quali era totalmente privo nelle versioni di ispi-

14 Il solo momento in cui il certaldese allude al desiderio sessuale nel capitolo dedicato a Tisbe è nella repressione finale, dove fa riferimento all'atteggiamento generale dei giovani (e non a quello dei protagonisti della biografia) nell'indicare “Immoderati vigoris est cupidinis passio et adolescentium fere pestis et comune flagitium” [“La passione dei sensi è per se stessa smodata ed è malanno e quasi peste comune a tutti i giovani”] (Boccaccio 1967: 70-71).

razione classica<sup>15</sup>. Il primo di essi radica nel fatto che il *DMC* attribuisce un protagonismo assoluto al personaggio femminile. In effetti, è Tisbe con le sue circostanze familiari e con il suo ardore e la sua iniziativa nell'agire il principale motore della trama. In questo contesto, Piramo resta confinato ad un secondo piano e la sua passività quasi costante si tramuta in azione solo quando, dopo la scoperta del velo strappato e insanguinato dell'amata, decide di togliersi la vita. Ciononostante, a differenza dei termini con cui il certaldese descrive il suicidio di Tisbe, Piramo non si uccide per amore, bensì per il senso di colpa:

Dumque per silentia noctis intentus comperisset laceratum cruentumque pallium Tisbis, ratus eam a belua devoratam, plangere plurimo locum complevit, se miserum incusans quoniam dilectissime virgini seve mortis causam ipse dedisset; et aspernans de cetero vitam, exerto, quem gesserat, gladio, moribundus secus fontem pectori impegit suo.

[“Quando, tutto teso nel silenzio notturno, trovò il mantello di Tisbe lacero e insanguinato, credette che la fanciulla fosse stata sbranata dalla belva. Allora riempì quel luogo del suo pianto, accusandosi di aver dato, egli stesso, infelice, morte crudele all'amatissima donzella. Disprezzando per il resto la vita, sguainò la spada, che portava seco, e l'affondò nel petto, deciso a morire presso la fonte”.] (Boccaccio 1967: 68-69)

Dunque, si potrebbe dire che Boccaccio trasforma la storia di Piramo e Tisbe nella storia di Tisbe.

La seconda innovazione della narrazione del *DMC* è intimamente legata alla precedente e si riferisce ad una virtù che in Tisbe viene sottolineata in un modo speciale: la costanza. Risulta palese dopo quest'esposizione che l'amore costante è la principale qualità della fanciulla boccaccesca. Questa è la fonte dalla quale sembrano sorgere le forze della giovane per prendere le tre decisioni che mettono in moto la trama: restare fedele al proprio amore per Piramo nonostante il divieto dei genitori, fuggire da casa e togliersi la vita.

È vero che le riflessioni messe come conclusione alla biografia puntano più verso la disapprovazione dell'atteggiamento paterno che non verso la celebrazione delle virtù di Tisbe ma, a nostro avviso, questa qualità si mostra con un'intensità tale nella protagonista che questa biografia XIII si potrebbe – e si dovrebbe – collocare in un'orbita simile a quelle che sono state tradizionalmente considerate dalla critica come esempi di amore coniugale, ad esempio, Ipermestra (XIV), Argia (XXIX), le spose dei Menii (XXXI), Penelope (XL), Lavinia (XLI), Artemisia (LVII), Terza Emilia (LXXIV), Ipsicratea (LXXVIII), le spose dei Cimbri (LXXX), Giulia, figlia di Giulio Cesare (LXXXI), Porzia (LXXXII), Curia (LXXXIII), Sulpicia (LXXXV), Pompea Paolina (XCIV) e Triaria (XCVI).

Come indica Filosa (2012: 184-187), tutte queste donne sono ricordate da Boccaccio per le loro virtù relative all'amore coniugale e, quindi, rappresentano un esempio positivo all'in-

15 Basti paragonare questi motivi della narrazione del *DMC* con gli analoghi di autori quali Servio o Lattanzio Placido.

terno dell'opera<sup>16</sup>. È vero che Piramo e Tisbe non erano sposati, come lo erano le donne appena elencate con i loro mariti e, quindi, da un punto di vista strettamente lessicale non si potrebbe qualificare la fanciulla babilonese come esempio di amore coniugale, ma nonostante la fermezza del suo carattere, che si mostra lungo tutta la biografia, essa viene considerata semplicemente come un personaggio "neutro" secondo la suddetta classificazione (Filosa 2012: 184) e di Tisbe si sottolinea meramente il fatto che si ricorda per un amore infelice. Or bene, è vero che quest'etichetta è perfettamente applicabile alla Tisbe della tradizione mitografica classica che ha il quarto libro delle *Metamorfosi* quale paradigma, ma, tenuto conto delle differenze fra questo testo e il *DMC* che abbiamo evidenziato in questo studio, non riteniamo la denominazione molto adeguata per la versione boccacesca.

In effetti, è già stato detto che Boccaccio trasforma il racconto ovidiano di Piramo e Tisbe in un episodio di cui Tisbe è protagonista esclusiva e in cui Piramo altro non è che il collaboratore necessario affinché la fanciulla possa esibire la propria costanza e la propria virtù dell'anima. È vero che entrambi sono vittime della funesta fine, ma mentre Piramo muore per una situazione che egli stesso e la sua apparente trascuratezza sembrano aver causato, la morte di Tisbe è la prova ultima e definitiva della sua costanza e del suo amore immutabile.

Bisogna anche ricordare, per concludere, che con queste modifiche della fonte ovidiana, Boccaccio riesce a costruire un testo molto più moderno e molto più ricco di sfumature, soprattutto per quanto riguarda la profondità psicologica di Tisbe. Allo stesso tempo, queste manipolazioni fanno sì che la biografia XIII diventi, ancora una volta se si considera l'insieme dell'opera del certaldese, un testo in cui la virtù e la forza femminili vengono esaltate in un contesto contrassegnato dall'avversità.

## BIBLIOGRAFIA

ALCIMUS (1906): *Anthologia Latina*. Leipzig: Teubner.

BOCCACCIO, Giovanni (1964): *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di A. E. Quaglio. Milano: Mondadori.

(1967): *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria. Milano: Mondadori.

(1974): *Amorosa visione*, a cura di V. Branca. Milano: Mondadori.

(1992): *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Limentani. Milano: Mondadori.

(1998a): *Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio. Milano: Mondadori.

(1998b): *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno. Milano: Mondadori.

(2003): *Famous Women*, trad. V. Brown. Cambridge: Harvard University Press.

BRANCA, Vittore (1958): *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

---

16 L'unica eccezione ne è Triaria, moglie di Lucio Vitellio (XCVI), nella cui vita si descrive anche la ferocia del suo carattere, il che suppone un esempio negativo.

- BRANCA, Vittore; ZACCARIA, Vittorio (1996): "Un altro codice del *De mulieribus claris* del Boccaccio". *Studi sul Boccaccio*. 24: 3-6.
- FARAL, Edmond (1924): *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*. Paris: Champion.
- FILOSA, Elsa (2006): "Intertestualità tra *Decameron* e *De mulieribus claris*: La tragica storia di Tisbe e Piramo". *Heliotropia, an Online Journal of Research to Boccaccio Scholars*. Vol. 3.1.1: 1-9.
- (2012): *Tre studi sul "De mulieribus claris"*. Milano: LED.
- FRANKLIN, Margaret (2006): *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*. Burlington: Ashgate.
- GHISABERTI, Fausto (1932): *Arnolfo d'Orleans: un cultore di Ovidio nel secolo XII*. Firenze: Hoepli.
- (1933a): *Giovanni di Garlandia, Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII*. Messina: Principato.
- (1933b): *Giovanni del Virgilio, espositore delle "Metamorfosi"*. Firenze: Olschki.
- GRIMAL, Pierre (1987): *Dizionario di mitologia greca e romana*. Brescia: Paideia.
- HIMERIO DI BITINA (1989): *Orationes*. Cambridge: Harvard University Press.
- HORTIS, Attilio (1877): *Le donne famose descritte da Giovanni Boccaccio*. Trieste: Stabilimento art. Tip. G. Caprin.
- IGINIO (2000): *I miti*. Milano: Adelphi.
- KOLSKY, Stephen D. (2003): *The Genealogy of Women. Studies in Boccaccio's "De mulieribus claris"*. New York: Peter Lang.
- LATTANZIO PLACIDO (1591): *Narrationes fabularum Ovidianarum*. Anversa: Officina Plantiniana.
- MATTEO DI VENDÔME (1982): *Piramus et Tisbe di Mathei Vindocinensis Opera*, a cura di F. Munari. Bologna: Edizioni di Storia e Letteratura.
- MÜLLER, Ricarda (1992): *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios 'De mulieribus claris'*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- NIKOLAOS DI MYRA (1832): *Progymnasmata*. Tübingen: Cotta.
- NONNO DI PANOPOLI (2003): *Le Dionisiache*. Milano: Rizzoli.
- NUVOLONI, Laura (2003): "De mulieribus claris: un frammento". *Studi sul Boccaccio*. 31: 23-26.
- OESTERLEY, Hermann (1872): *Gesta Romanorum*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- OVIDIO (1994): *Metamorfosi*. Milano: Einaudi.
- PSEUDO-CLEMENTE (1993): *Recognitiones*. Roma: Città nuova editrice.
- RICCI, Pier Giorgio (1959): "Studi sulle opere latine e volgari del Boccaccio", *Rinascimento*. X, I: 1-21.
- RICO, Francisco (2002): *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Destino.
- RODRÍGUEZ-MESA, Francisco José (2019): "'Singular decus ytalicum': la biografía di Giovanna di Napoli nel *De mulieribus claris*". *Estudios románicos*. 28: 361-373.

- SANT'AGOSTINO (1922): *De ordine*. Leipzig: Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum.
- SENOFONTE (2002): *Anabasi*. Torino: UTET.
- SERVIO (1961): *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*. Hildesheim: Georg Olms.
- STRABONE (1954): *The Geography of Strabo*. Cambridge: Harvard University Press.
- TEMISTIO DI BITINA (1995): *Discorsi*. Torino: UTET.
- ZACCARIA, Vittorio (1963): "Le fasi redazionali del *De mulieribus claris*". *Studi sul Boccaccio*. Vol. I: 252-332.
- (1965): "Appunti sul latino del Boccaccio nel *De mulieribus claris*". *Studi sul Boccaccio*. Vol. III: 229-246.
- ZAPPACOSTA, Guglielmo (1973): "Per il testo del *De mulieribus claris*. I. Il Cod. Laur. Pluteo XC sup. 98 e il testo dell'opera". *Studi sul Boccaccio*. 7: 239-245.

## PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Profesor Ayudante Doctor de Filología Italiana en la Universidad de Córdoba. Su investigación se ha centrado en diversos aspectos de la literatura italiana medieval y renacentista, como el análisis de la lírica petrarquista y su difusión, en particular en el sur de la península italiana durante el *Quattrocento* (Giannantonio de Petrucciis, Rustico Romano, el «Cansonero» del conde de Popoli), o Boccaccio y la tipología de las formas narrativas breves. Asimismo, se ha ocupado del papel de la mujer en algunas obras italianas del Trecento, principalmente en Boccaccio (*Decameron*, *De mulieribus claris*) y Petrarca (*De insigni obedientia et fide uxoria*, *Rerum vulgarium fragmenta*). En los últimos años, ha impartido diversos seminarios en calidad de profesor visitante en varias universidades extranjeras, como la Università La Sapienza di Roma, la Università degli Studi di Udine o la Universidad Nacional Autónoma de México, y ha sido nombrado Investigador Asociado de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Fecha de recepción: 09/04/2020

Fecha de aceptación: 16/05/2020



# LA LECTURA QUIJOTESCA DEL DETECTIVE ŒIL-DE-DIEU

(The Quixotic's Reading of Detective Œil-de-Dieu)

Rita Rodríguez Varela\*

Hispania, escuela de español

**Abstract:** The objective of this study is the analysis of the character Oeil-de-Dieu by Franz Hellens, who can be considered as Don Quixote nowadays. This research will focus on how literature and madness constitute inhabitable territories in which to go into exile facing with a feeling of social and moral isolation. It will question if they are crazy or sane characters because madness, in Oeil-de-Dieu and in Don Quixote, is a madness that is only shown in the anecdotal, but the ideals they defend are those of a sane person. Therefore, this study will demonstrate that this madness is sanity in essence and will underline the universality Cervantes' work.

**Keywords:** Exile; Madness; Values; Literary myths; Quixotism; Re-writing.

**Resumen:** El objetivo de este estudio es el análisis del personaje Œil-de-Dieu de Franz Hellens, que puede ser considerado como un Don Quijote en un mundo contemporáneo. Esta investigación abordará cómo la literatura y la locura se presentan como territorios habitables en los que exiliarse ante un sentimiento de extrañamiento social y moral. Se cuestionará si son personajes locos o cuerdos ya que la locura, en Œil-de-Dieu y en Don Quijote, es una locura que sólo se muestra en lo anecdótico pero los ideales que defienden son los de un cuerdo. Por ello, este estudio mostrará que esta locura es cordura en lo esencial y pondrá de relieve la universalidad de la obra de Cervantes.

**Palabras clave:** Exilio; Locura; Valores; Mitos literarios; Quijotismo; Reescritura.

## 1. Introducción

La noción de locura y su interpretación ha generado a lo largo del tiempo infinidad de perspectivas y formas de acercamiento al concepto. Lo mismo ocurre con la obra de

---

\* **Dirección para correspondencia:** Carrer de Cavanilles, 6, 46010 València, Valencia ([rita.varela@hispania-valencia.com](mailto:rita.varela@hispania-valencia.com)).

Cervantes ya que cada siglo y cada generación aporta su visión en referencia al célebre caballero de la triste figura. La naturaleza de los objetivos así como de las acciones realizadas por Don Quijote, viajan a lo largo de la crítica desde la pura comedia que pretende mofarse de los libros de caballerías tan famosos en la época, hasta la historia trágica de un visionario, de un idealista que vanamente pretende luchar contra los vicios de una sociedad corrupta. La multitud de perspectivas ha tenido como consecuencia, igualmente, que muchos escritores hayan adaptado la figura de este personaje a su época con el fin de aportar su propia visión así como de poner de relieve la universalidad de la obra de Cervantes.

La elección del personaje *Œil-de-Dieu* del escritor belga Franz Hellens para este estudio se debe a sus grandes similitudes con la figura de Don Quijote, de hecho, muchos críticos se refieren a él como a un Quijote en los tiempos contemporáneos. Se pretende profundizar en los conceptos de locura y cordura en relación a estos personajes, pues si se rasga el velo de la apariencia y de lo anecdótico sale a la luz la presencia de unos ideales y unos valores muy alejados de la demencia. En este sentido, Sánchez-Blake explica que en “las grandes obras que marcaron hitos en la literatura universal, el loco/la locura se convierte en símbolo, parábola o fábula para denotar un mundo en crisis, un espejo o un catalizador de la conciencia crítica de la humanidad” (2009: 15), razón por la cual, se indagará en ese mundo en crisis que se esconde tras la aparente locura del protagonista.

En primer lugar, se expondrán los principales rasgos que caracterizan al protagonista y se hará desde un punto de vista comparativo con la figura de Don Quijote. Se espera entender no tanto el resultado sino más bien el origen, es decir, las razones y los factores que hicieron que el personaje decida abandonar su vida y comenzar un trayecto hacia París para investigar sucesos y conseguir la paz para todos los hombres. En segundo lugar, se analizará la naturaleza de sus principales hazañas, ya convertido en la figura de detective salvador, con el ánimo de comprender cuáles son los elementos que convierten al protagonista en un personaje loco, pero también el valor y el ideal que se esconde detrás de esa aparente locura. Finalmente, se expondrán las diferencias existentes en el final de los dos héroes y se profundizará en los conceptos de locura y cordura en referencia tanto a la figura de *Œil-de-Dieu* como también de Don Quijote con la intención de sacar a relucir la acción creativa del autor y poder entender con ello esa nueva comprensión de lo real que desea ofrecer al lector.

## 2. El origen del héroe quijotesco

Si bien es ampliamente conocido el hecho de que Don Quijote era un personaje caracterizado por su locura y por su obsesión con los libros de caballerías, no lo es tanto cuál fue el verdadero origen de su demencia.

Las descripciones más comunes ponen el acento en el empacho libresco que lleva al personaje a la locura, siendo ésta, en el caso de Don Quijote, creerse un hidalgo que debe salir al mundo a deshacer entuertos y luchar por los ideales de caballería y, en el caso de *Œil-de-Dieu*, quien lee compulsivamente libros de detectives, ir a París a investigar

crímenes, secuestros y demás enigmas. No obstante, estas descripciones únicamente enfatizan en la resolución de los personajes pero no indagan en el origen, en la causa primera, por lo tanto, cabe plantearse una cuestión elemental: ¿cuál es realmente el nexo común que hace que ambos personajes necesiten evadirse de la realidad? Lo cierto es que, antes de convertirse en justicieros, poseían ya muchas características en común pues ambos eran, utilizando la expresión del crítico Harold Bloom en referencia a Don Quijote, “un puro caso de vida no vivida” (1995:145). Como es conocido, Alonso Quijano, antes de convertirse en el gran Don Quijote, era un hombre de unos cincuenta años, soltero, de posición media, sin grandes experiencias en la vida, cuyas únicas compañías eran la de su ama de llaves, su sobrina, un mozo de campo y sus dos amigos, el cura del pueblo y Nicolás, el barbero. Dedicaba su vida y su escasa renta a la lectura de libros de caballerías. En cuanto al personaje de Hellens, cuyo nombre antes de convertirse en Œil-de-Dieu era François Puissant, es banquero, oficio que le aburre en gran medida, vive en un pequeño pueblo de Francia y, aunque está casado, su mujer no lo considera e, incluso, lo desprecia. Su padre, a quien él detesta, es un policía retirado, su madre murió en el parto y la única persona a la que realmente quiere es a Méné, su cuidadora. Conviene señalar que su apellido Puissant significa poderoso, algo que desde luego no parece ser pues no tiene ningún control sobre el rumbo de su vida.

En este contexto, se aprecia la similitud en ambos personajes de vidas no vividas. Ante este sentimiento de vacío interior, los personajes se exilian en la literatura pues ésta les ofrece un mundo mucho más alentador, tanto es así que acaba desterrando la realidad de sus mentes. Por tanto, es posible afirmar que antes del empacho libresco ya tenían una carencia en sus vidas y, en consecuencia, la literatura no es el origen de sus problemas sino, más bien, la solución. Como explica Franz Hellens “la lecture des romans policiers fait monter la folie au cerveau des hommes emportés par une solitude d’âme et d’esprit” (2000: 7), por lo que la clave no es tanto la lectura como el sentimiento de soledad y vacío que envuelve sus existencias. En esta línea, Castilla del Pino (2005) explica que, en esencia, el propósito de Cervantes, que puede ser aplicado aquí al de Hellens, no es la locura sino más bien la vida humana, dentro de la cual, la locura y otra suerte de dislocaciones que padecen los humanos no son más que una de las formas o ingredientes a las que se ven abocados para conseguir sobrevivir. Igualmente, Michel Foucault indica que el hombre está enajenado en y a causa de la sociedad que lo limita y “si on a fait de l’aliénation psychologique la conséquence ultime de la maladie, c’était pour ne pas voir dans la maladie ce qu’elle était réellement: la conséquence des contradictions sociales dans lesquelles l’homme s’est historiquement aliéné” (1954: 104). La locura de la mano de la literatura se presenta como un vehículo liberador que les permite superar sus carencias a través de la creación, a través de la elaboración de sus propios mundos. Por otro lado, junto al vacío existencial, cabe añadir la necesidad que sienten ambos personajes de no integrarse en su entorno con total pasividad sino, al contrario, de dejar en él huellas de su existencia más allá del ámbito de la actividad práctica. En este sentido, sus peripecias se sustentan en el resultado del vacío existencial más la pulsión instintiva de la tensión que busca aliviarse de alguna forma. En dicha suma, vibra la personalidad entera en el capricho del propósito, el cual conduce a la intuición.

El detonante que empuja a François Puissant a cambiar de vida es el cobro de la herencia de su tío. El protagonista deja su trabajo en el banco y le comunica a su mujer que ha decidido dedicar el dinero a ayudar a la gente: “oui, oui, nous sommes riches, c’est du ciel que nous tombe la fortune, mais ce n’est pas pour t’acheter un salon neuf et augmenter ton service, c’est pour le bien de l’humanité qui souffre, sache-le” (Hellens 2000: 23). Su mujer no lo aprueba pues quiere tener una vida acomodada y lujosa y tilda a su marido de loco. Se observa claramente que ayudar a la Humanidad cobra el sentido de locura, mientras que tener una vida llena de comodidades y opulencia representa la cordura. Justamente, es esta inversión de la mirada que establece valores la que constituye la acción creadora del autor.

### 3. Las vivencias del héroe quijotesco

Una vez comprendidos los factores vivenciales que provocaron el nacimiento de estos héroes singulares, conviene ahora detenerse en cómo esa conversión choca con el mundo exterior, a través de los sucesos clave de la historia.

Antes de comenzar su misión, Don Quijote se dota de los elementos necesarios para ser un caballero e igualmente lo hace François Puissant. En primer lugar, el nombre, los detectives suelen utilizar un pseudónimo que los represente y decide llamarse *Œil-de-Dieu* pues opina que da cuenta de las grandes ideas que le inspiran. Otra particularidad de los detectives es el atuendo: traje de explorador, gabardina con cuatro bolsillos exteriores y un falso cuello, una corbata color caqui, un culotte y unos calentadores de cuero amarillo. A primera vista, podría pensarse que la vestimenta del personaje francés es mucho más ridícula que la que llevaba el caballero español, sin embargo, como observa Riquer (1967), es ésta una apreciación falsa pues es necesario pensar que el hidalgo “a principios del siglo XVII, vagará por los caminos de España revestido de una armadura de finales del siglo XV (época de sus bisabuelos), lo que hará de él un arcaísmo viviente” (1967: 75). A esta vestimenta, se le agregará posteriormente una bacía de barbero de latón y todo ello provocará tanto la burla como el asombro de sus contemporáneos. Por otra parte, al lado de los justicieros suele caminar un fiel compañero, el escuálido Rocinante acompaña a Don Quijote y el de *Œil-de-Dieu* aparece una vez ya instalado en París de forma casual. Se trata de un viejo perro callejero al que llama Marcador y a quién él idealiza como si fuera un antiguo perro detective con un gran instinto para resolver crímenes y unas grandes ansias de combate y justicia. Lo cierto es que Marcador más que una ayuda es un lastre pues por ser tan viejo, en múltiples ocasiones, es a él a quien hay que socorrer.

Conviene señalar una diferencia significativa con el Quijote y es que este personaje no pretende únicamente imitar a sus modelos de conducta sino también superarlos. De hecho, reprocha a los protagonistas de las novelas tales como Sherlock Holmes ser egoístas ya que, desde su punto de vista, solamente les interesa atrapar a los criminales para su propia gloria sin mostrar ningún interés por la víctima. Así, vierte una dura crítica sobre este perfil de detectives:

Moi, Méné, je veux lire à l'intérieur des hommes, dans leur âme, et ne rien dire du tout. Je t'assure même qu'ils n'ont aucune pitié des victimes de leurs voleurs et de leurs assassins, ils n'en disent jamais un seul mot, cela leur est égal que ces être souffrent, c'est pour leur propre compte qu'ils agissent (Hellens 2000 : 13).

Por consiguiente, los toma únicamente como un punto de partida que sobrepasar. De la misma manera en que Holmes estudia los objetos y las pruebas para caracterizar y realizar un perfil de los criminales, Œil-de-Dieu pretende leer en el interior de los hombres, leer sus almas para poder aliviar sus sufrimientos. A este respecto, explica Herrero, siguiendo las teorías de Jung, que el protagonista quiere diferenciarse de su mediador, el cual es su padre, un policía mediocre envuelto en la burocracia más tediosa, pero no por ello se identifica con un mediador externo, como hace Don Quijote con Amadís de Gaula, sino que se identifica “con el arquetipo del *profeta*, arquetipo que él cree estar encarnando en su propia persona” (Herrero 2009: 139). Por este motivo, el pseudónimo con el que se ha bautizado tiene tanta reminiscencia divina; se considera un enviado de Dios o, incluso, su igual, pues se encumbra como ese ojo con una gran visión que le permite ver no sólo lo exterior sino también lo interior, la esencia de cada ser.

Esta pretensión da lugar a diferentes situaciones en las que se malinterpretan los hechos. Así, por ejemplo, en una cafetería encuentra a un hombre al que le niegan la bebida y la comida e, incluso, lo quieren echar del bar. Se trata de un borracho que está en tal estado que ni oye, ni ve, ni es capaz de hablar, sin embargo, el protagonista lo considera una pobre víctima ciega, sorda y muda y decide acompañarlo a su casa. Para ello, debe cargarlo sobre un hombro y, además, con el otro brazo debe llevar a Marcador pues se niega a moverse del bar. La escena acaba en una especie de refugio para indigentes que Œil-de-Dieu interpreta como una guarida donde estas víctimas se esconden de una siniestra banda de malhechores que los persiguen y, al ser la miseria su principal debilidad, les deja dinero en los bolsillos mientras duermen. En referencia, a esta hazaña de acomodar la realidad al delirio de su aventura heroica, Riquer explica, en alusión al Quijote, que “se inicia aquí una de las fases de la enfermedad mental del protagonista, que consiste en acomodar la realidad, por lo general vulgar y corriente, a su exaltada fantasía literaria. Sus sentidos le engañan y le trasmudan la realidad de acuerdo con su idea fija o monomanía” (1967: 78). Aunque esta teoría es correcta y evidente, lo cierto es que si se indaga en la esencia del episodio ocurrido con el hombre ebrio, se observa que Œil-de-Dieu está sobrepasando la apariencia de la escena al intentar, como es su intención anunciada, leer en el corazón de este hombre. Una vez más, el personaje literario invita a visualizar más allá del resultado final y a retroceder al inicio. La perspectiva del protagonista plantea dos cuestiones acuciantes, en primer lugar, cuáles son los motivos que llevan a un hombre a vivir en un estado continuo de embriaguez y enajenación voluntaria y, en segundo lugar, en qué medida la actitud del dueño del bar y de los clientes los degrada a un nivel inferior. Por consiguiente, se irá observando una evolución en los sentimientos que provoca el personaje al lector; el ridículo banquero de pueblo se irá transformando, en contraste con el resto de

personajes, en un héroe caracterizado por una gran profundidad moral y ética. En esta línea, al igual que se afirma en el estudio de la locura del Quijote realizada por Martínez:

Poco a poco, de la parodia se va pasando al admirativo dibujo de un personaje único en la literatura de todos los tiempos. Lo que se inicia como parodia, acaba por constituir un panegírico, en el contraste violento de la personalidad del idealista con la realidad con la que choca. Cervantes eleva la parodia a la categoría de lo sublime (1998: 36).

Es interesante señalar que, para él, los problemas no se centran únicamente en el mal que los hombres infligen a otros hombres sino también en el mal que infligen las máquinas. Por ello, protagoniza una gran lucha contra los coches en las calles de París semejante a la lucha de Don Quijote contra los molinos. Al día siguiente, cree que su labor ha sido fructífera ya que circulan menos vehículos por la ciudad pero se debe a que hay programada una manifestación, en la cual participa creando disturbios que lo llevan a pasar la noche en la cárcel. Allí conoce a su Dulcinea, Adelaïde, una mujer que ha sido encarcelada por prostitución pero que él cree que está en la celda por sus mismos motivos. Lo cierto es que la asistencia a la manifestación resulta crucial en el itinerario del personaje pues le ayuda a encauzar su misión. Llega a la conclusión de que una parte del mundo se compone de personas que pasean tranquilamente por la ciudad, los paseantes y, otra parte, armada, que no es capaz de soportar que la otra pasee tranquilamente. Así le explica a Adelaïde que:

Il y a deux sortes de gens, Adélaïde, les gens armés, les riches, ceux qui portent l'uniforme, les gardes municipaux, les mouchards; et ceux qui marchent sans armes, les malheureux; ceux qui ne partagent jamais et ceux qui veulent tout partager; les banquiers et les promeneurs, la police et les cortèges! (Hellens 2000: 148).

Su misión, entonces, consiste en un plan de defensa de la humanidad desarmada contra la humanidad armada. Lo que le falta a la primera es una cabeza sólida, bien plantada, con dos ojos que vean claro y el protagonista se postula como ese posible líder en el que apoyarse. La lucidez del análisis que realiza el protagonista de la sociedad así como de los valores que defiende y que pretende instaurar durante su misión contrasta con el carácter absurdo e hilarante de sus posteriores acciones. En esta línea, *Œil-de-Dieu* coincide nuevamente con Don Quijote pues, como explica Simó “para quienes le conocen, Don Quijote actúa como un loco y piensa como un cuerdo” (1993: 230). El detective ha comprendido muy bien que hay una parte de la sociedad que está corrupta, que vive guiada por el egoísmo y la codicia, se encuentra alienada pero, no solo ese es el problema, sino que, además, es incapaz de aceptar y permitir que existan otras personas que defiendan ideales diferentes y que actúen movidos por otras pasiones más bondadosas. El protagonista pretende finalizar con este problema ayudando a esa parte de la sociedad que todavía no está corrupta, que ha sido lo bastante fuerte como para

resistir y, por este motivo, mientras la sociedad ideal del Quijote se encontraba situada en el pasado, durante la denominada *Edad dorada*, en el caso de Œil-de-Dieu todavía no ha llegado, se sitúa en el futuro, en la conquista de las libertades y de la igualdad. Por otro lado, en ocasiones sí que existe una víctima real como en el episodio de la niña desaparecida pero el modo de actuar del detective hace que sea considerado como el primer sospechoso.

En los casos en que Don Quijote sufre un choque frontal con la realidad, alega que se trata de la mala acción de los encantadores que quieren dificultar su misión, cuando le sucede a Œil-de-Dieu los culpables son un complot formado contra él por su mujer, su hermano, el abogado y su padre. Complot que va aumentando cada vez más llegando a extenderse a todo el cuerpo de policía de París. El protagonista afirma que “j'ai tout lieu de croire que l'avocat et ses complices ont disposé dans les rues de Paris et sur les boulevards une bonne quantité d'espions, avec l'ordre de me filer et de couvrir ma route d'obstacles” (Hellens 2000: 84-85). No obstante, lo cierto es que quien realmente tiene un plan contra él es Adelaïde; primero, lo convence para que le dé parte de la herencia diciendo que ese dinero va a ser destinado a la causa del partido comunista para salvar a los paseantes y, después, dos amigos de Adelaïde le dan una paliza en la calle y le roban el dinero. La policía lo encuentra moribundo y al escuchar las explicaciones sin sentido junto con el hecho de que figura como sospechoso en el caso de la niña desaparecida, decide encarcelarlo. Mené, su cuidadora, a quien él enviaba cartas con su visión deformada de todas sus hazañas, tiene que vender su vaca e ir a París para pagarle la fianza y sacarlo de la cárcel. En esta historia, Mené cumple el papel de Sancho Panza, ya que posee la misma sabiduría popular y recurre frecuentemente a los refranes. Como ocurre con la pareja Quijote-Sancho aquí con Œil-de-Dieu-Mené se dará el contraste entre el sueño justiciero y la realidad tangible, entre la locura idealizadora y la sensatez elemental. Por otro lado, como señala Herrero (2008), gracias a este personaje, la novela de Hellens no solo tiene el carácter de “antinovela” policíaca sino que es también “polifónica”, pues a través de la voz del protagonista en contraposición con la voz de Mené, el autor permite al lector interpretar libremente la historia al darle dos visiones morales e ideológicas contrarias.

Por último, conviene señalar otro personaje clave: el conde André, que tendrá semejanzas con el Duque y la Duquesa que aparecen en el Quijote, pues ambos les seguirán el juego a nuestros justicieros. Lo cierto es que el conde André está compinchado con la mujer del protagonista y tienen un plan para engañarlo y recuperar la herencia. Œil-de-Dieu y Mené consiguen huir gracias a la ayuda de dos sirvientes pero desoyendo los consejos de Mené, el detective vuelve a París en busca de Adelaïde pues todavía sigue creyendo fielmente en ella y teme que se encuentre en peligro. Todos los delirios que comete a partir de entonces hacen que acabe encerrado en un centro psiquiátrico para el resto de sus días.

#### 4. El final del héroe quijotesco

Tras esta exposición sobre las principales características y hazañas del protagonista de Hellens, es posible aplicar en su caso la lectura que realiza Milan Kundera a propósito

del Quijote. Œil-de-Dieu decide ser un detective y se dota de los elementos necesarios así como de un nombre que le defina, poniendo en cuestión el primer interrogante “¿Cómo definir su identidad? Es el que no es” (Kundera 2005: 145). A continuación, se dirige a París donde ayuda a una serie de personas a las que, en apariencia, no cabría ayudar, no obstante, así como Kundera plantea la dificultad de probar que una bacía en la cabeza no sea un yelmo, es posible señalar aquí la imposibilidad de demostrar que un borracho que está en tal estado de decadencia que duerme en la calle, no puede pagarse un poco de comida y mucho menos costear su vicio, no precise de alguien que le ayude. Finalmente, Don Quijote está enamorado de Dulcinea a pesar de que nunca la ha visto y, en este caso, aunque Œil-de-Dieu sí ha visto a Adelaïde y entabla cierta relación con ella, lo cierto es que se funda sobre un engaño. Por lo tanto, cabe interrogarse acerca de la naturaleza del amor, cabe preguntarse de qué se enamoran las personas realmente. Así pues, un pobre banquero infeliz de provincias convertido en un peripatético detective, tal y como hizo “un pobre hidalgo de aldea, Alonso Quijano, ha inaugurado para nosotros la historia del arte de la novela mediante tres preguntas sobre la existencia: ¿qué es la identidad de un individuo?, ¿qué es la verdad?, ¿qué es el amor?” (Kundera 2005: 146).

En otra línea, como señala Bénit (2011), el relato de Hellens es más triste que el de Cervantes pues el protagonista termina su vida en la más absoluta soledad encerrado en un psiquiátrico. Como es conocido, el final de Don Quijote, aunque trágico desde otra perspectiva, cuenta con el amor y la comprensión de sus seres cercanos, así desde los primeros momentos de su enfermedad “fue visitado muchas veces del cura, del bachiller y del barbero, sus amigos, sin quitársele de la cabecera Sancho Panza, su buen escudero” (Cervantes 1999: 723). A pesar de su locura, el caballero de la triste figura es respetado y comprendido en todo momento por sus seres cercanos, e incluso en el caso del bachiller Sansón Carrasco, quien vence a Don Quijote en la playa de Barcelona, termina confesando que “soy del mismo lugar que Don Quijote de la Mancha, cuya locura y sandez mueve a que le tengamos lástima todos cuantos le conocemos, y entre los que más se la han tenido soy yo” (Cervantes 1999: 686).

Asimismo, existe otra diferencia crucial entre estos dos héroes; Don Quijote termina su historia recuperando la “cordura”, lo cual le causa una gran pena:

Yo tengo juicio ya libre y claro sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa, sino que este desengaño ha llegado tan tarde que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma. Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo que diese a entender que no había sido mi vida tan mala que dejase renombre de loco; que puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi mente (Cervantes 1999: 724).

En el caso de la novela de Hellens, el protagonista mantiene su visión hasta el final de sus días, hecho que le lleva a terminar encerrado en un manicomio, odiado

e incomprendido por sus seres cercanos y por todo el mundo que le rodea. Este final demuestra que el autor no quiere desacreditar a su personaje sino que quiere mantener esa paradoja entre el hombre “loco” que defiende los valores de un cuerdo, y la sociedad “cuerda” que defiende los valores de un “loco egoísta”. En este sentido, aunque el final de Œil-de-Dieu produce gran tristeza al lector, puede ser considerado como un acto de dulzura y de piedad por parte de su creador, pues Franz Hellens lo salva de sentirse errado y ya se ha visto en las palabras de Don Quijote antes citadas la gran tristeza y el gran dolor que la anagnórisis le produjo. Œil-de-Dieu está encerrado pero puede seguir creyendo en la posibilidad de una sociedad diferente, puede seguir creyendo que:

Tout allait d'ailleurs s'arranger, bientôt chaque chose se remettrait à sa place. Les passants sauraient où poser les pieds sans risquer de se faire écraser; les machines domptées par des volontés clairvoyantes, seraient réduites à leur rôle d'esclaves sans entrailles, les hommes boiraient à leur soif et mangeraient à leur faim, chacun reprendrait son métier, la police sera supprimée, les pères en battraient plus leurs enfants, les épouses reconnaîtraient les talents de leurs maris, et les avocats, non seulement n'auraient plus à s'occuper de ce qui en les regardait pas, mais perdraient toute utilité puisque les conflits humains seraient supprimés sur la terre. Et tout cela parce que les hommes connaîtraient enfin l'égalité. Le partage se ferait avec justice; Œil-de-Dieu veillerait à ce que personne n'eût à se plaindre (Hellens 2000: 216).

Este párrafo condensa la esencia de los valores y los objetivos que inspiran al protagonista en su periplo y aunque, en un principio, pueda parecer utópico lo cierto es que si se mira el trasfondo del mensaje ofrece una esperanza cuando afirma que todo va a arreglarse pronto, otorga una esperanza pero siempre y cuando las personas ajusten la medida de las cosas que verdaderamente son importantes. Mientras que, por una parte, intenta dejar patente la gran distancia que existe entre el ideal y la realidad así como los problemas y las injusticias que debe soportar todo aquel que tenga el valor de enfrentarse a dicha realidad y de intentar cambiarla. Asimismo, deja abierta la puerta a la esperanza al aportar una solución en gran medida mucho más sencilla: cambiar la medida de las cosas, realizar un ajuste para poder comprender y proteger lo que de verdad importa. Œil-de-Dieu, como ocurre en la historia de Don Quijote, personifica en sus hazañas una aspiración muy noble pues pretende conciliar el alma humana y la vida de todas las personas con una existencia llena de autenticidad tanto moral como espiritual. A causa de dicha aspiración, existe delirio en sus intenciones, pero en un sentido que cabe precisar:

La locura de Don Quijote, para Cervantes, reside en creer que el ideal caballeresco, que representaba la ideología española dominante de la época podía hacerse realidad. Creo por tanto que lo que don Quijote critica veladamente, bajo la apariencia inocua de censurar los excesos de los libros de caballerías, es a todo un sistema de vida contrarreformista, que daba un salto atrás por encima de los hallazgos ideológicos y liberadores del Renacimiento erasmista (Martínez 1998: 36).

En esta línea, para Hellens, la locura del detective consiste en creer que es verosímil establecer un nuevo sistema ético en una sociedad tan corrupta y enajenada como lo es en la que se inserta. Frans de Haes saca a relucir cómo, al igual que la comicidad de Cervantes proviene del idealismo caballeresco tan poco adaptado ya a su contexto, “celui d’Œil-de-Dieu résulte d’un idealisme similaire, le socialisme, saisi au moment où il ne répond plus toujours à la complexité de l’Histoire” (Haes 2000: 383). Estos personajes, que han huido de las pautas sociales a causa de la decadencia y la injusticia sobre las que se fundan debido a la deriva de la humanidad, buscan una refundación de los valores, de las acciones que rigen la cotidianidad del hombre. Su lucha contra la decadencia moral pretende conseguir la armonía entre la vida individual y social y, en este sentido, se afirma que “los románticos (yo incluido) ven a Don Quijote como un héroe, no como un loco; se niegan a leer el libro principalmente como una sátira; y encuentran en el libro una actitud metafísica o visionaria en relación con el afán aventuro” (Bloom 1995: 141). Y, a pesar de que el humor de Franz Hellens al igual que el de Cervantes sea un humor amargo, ya que, en un ambiente de comedia, ofrece un relato donde se produce una tragedia, lo cierto es que a través del fracaso del héroe en su misión “el lector descubre también que la burla ante el resultado grotesco de sus “hazañas” no puede ocultar la grandeza del ideal perseguido” (Herrero 2008: 377). La grandeza del ideal no desaparece para aquellos que son capaces de mirar más allá de la apariencia y de la comicidad en la que se envuelve esta historia. Por ello, autores como Unamuno (1914) no sólo descartan que se trate de personajes enajenados sino que dan un paso más allá al poner de relieve que, así como la locura puede ser utilizada para fines nobles y valiosos, también la cordura y la lógica pueden utilizarse paradójicamente como escudos ante la incomprensión por su imposibilidad de ahondar en la esencia de las acciones humanas. Así el filósofo, en su estudio sobre la obra de Don Quijote, arremete contra los que, incapaces de comprender un acto generoso, heroico y loco por ello, buscan una razón oculta y, por eso

En cuanto creen haber descubierto la razón del acto – sea o no la que ellos se suponen se dicen: ¡bah!, lo ha hecho por esto o por lo otro. En cuanto una cosa tiene razón de ser y ellos la conocen perdió todo su valor la cosa. Para eso les sirve la lógica, la cochina lógica (Unamuno 1914: 10-11).

En este sentido, las historias de estos peculiares héroes buscan algo más del lector que un simple veredicto sobre su salud mental. Esperan que el lector reflexione sobre la naturaleza de sus actos y todo lo que de ellos se desprende, muestran un nuevo sistema de valores y dismantelan el orden hasta ahora impuesto.

## 5. Conclusión

Como se ha visto a lo largo de este estudio, la novela de Franz Hellens así como ocurría con la de Cervantes, da un vuelco a los conceptos de locura y cordura. Lo cierto es que es posible afirmar que la locura en Œil-de-Dieu, al igual que en Don Quijote, es

una locura que se muestra únicamente en lo anecdótico pero los ideales que defienden son los ideales de un cuerdo: el honor, la lealtad, la humildad y la generosidad en el caso de Don Quijote y la lucha contra la inmoralidad, la pérdida del espíritu y la alienación de un mundo cada vez más impersonal e indiferente en el caso de Œil-de-Dieu. Por consiguiente, la locura en estos dos personajes es cordura en lo esencial. Por otro lado, la reescritura de un personaje similar al creado por Cervantes pone de relieve la universalidad de su obra, su inagotable capacidad de inspiración y uno de los rasgos que, por suerte, siempre definirán al ser humano: el idealismo. En esta línea, señala Hellens:

Le type romanesque créé par Cervantès restera longtemps encore actuel; l'idéalisme tient à la nature même de l'homme, aussi bien du primitif que du civilisé. C'est le résultat d'une sorte d'instinct de conservation morale, et aussi de ce besoin de haine, pour certains individus, contre la fausseté, une réaction de l'esprit devant le contre-sens, devant tout ce qui s'oppose au vrai dans sa pure essence humaine et cosmique (1962: 43).

En este sentido, es posible afirmar que si bien el autor presenta una obra que, cómica en apariencia, es en esencia realmente trágica, en la cual denuncia todos los vicios y pecados de la sociedad contemporánea, lo cierto es que de estas palabras del autor se desprende una visión optimista del ser humano. A pesar de todos los factores que denuncia en su obra, el autor cree en la posibilidad de una sociedad diferente pues, como afirma, siempre existirán personas capaces de ofrecer otra perspectiva y de luchar por ella.

Cabe señalar que, según Foucault (1954), la locura es un elemento inherente a la condición humana y, por tanto, no puede ser considerada en este contexto experiencial como el contrario a la cordura sino su envés indispensable y aquello que atraviesa al ser humano ineludiblemente. En este sentido, el filósofo bautiza esta experiencia como trágica pues saca a relucir que al ser humano le pertenece una especie de “no ser”. No obstante, para que este *nihil* sea reconocido como productivo debe serle asignada una fuerza creativa, imaginativa que irrumpa abriendo novedosas comprensiones de la realidad. En esta línea, uno de los enfoques que ofrece Hans Prinzhorn en su libro *Expresiones de la locura* (2012) es la idealización del delirio. El autor lo asocia con el genio en cuanto libertad absoluta y acceso directo al inconsciente situando la locura como un eje central de la creación. Esta perspectiva pretende abandonar la medida antropocéntrica para ser capaces de reconocer, de sumergirse en el rítmico fluir de todos los procesos vitales pues estos son la medida y el modelo de los principios configurativos de la creación. Dentro de esta nueva concepción, se torna secundario el hecho de que el estilo se represente de forma abstracta o realista pues el hecho psicológico primordial es que el artista está dirigido a la imagen mental que intenta plasmar: “es justo la tensión polar entre contenido expresivo y forma lo que el virtuosismo resuelve en favor de la forma” (2012: 76). Ello culmina en el componente acentuado y reduce a sus factores determinantes esa imagen. Prinzhorn explica que es, justamente, en el proceso

negociador entre la tensión de los dos polos, donde el artista traslada el acento, se centra en el proceso configurativo y renuncia al detalle para privilegiar el efecto unitario; el artista elige, abstrae. Por consiguiente, cabe terminar señalando que Franz Hellens crea un personaje llamado *Œil-de-Dieu* que adopta la forma de héroe o, incluso, profeta y que renuncia a la cordura ya que ésta representa la indiferencia, la desintegración moral y la pérdida de espíritu, en beneficio de la locura como alternativa para solucionar dichos males. En este sentido, la locura se encumbra como un vehículo de abstracción dirigido hacia la imagen mental exiliada en la literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENIT, André (2011): “Tres figuras quijotescas en la literatura francófona de Bélgica: Thyl Ulenspiegel, *Œil-de-Dieu* y Paul Sanchotte”, Carmen Rivero Iglesias (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 299-308.
- BLOOM, Harold (1995): *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2005): *Cordura y locura en Cervantes*. Barcelona: Península.
- CERVANTES, Miguel (1999) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edicomunicación.
- FOUCAULT, Michel (1954): *Maladie mentale et personnalité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DE HAES, Frans (2000): “Lecture”, *Œil-de-Dieu*. Bruselas, Labor, 371-417.
- HELLENS, Franz (1962): “L’Éternel Don Quichotte”, *Synthèses*, nº 198, 43-53.  
(2000): *Œil-de-Dieu*. Bruselas: Labor.
- HERRERO CECILIA, Juan (2008): “La reescritura del mito de Don Quijote en *Œil-de-Dieu* (1925), una antinovela policíaca del escritor belga Franz Hellens”, Juan Herrero y Montserrat Morales (ed.), *Reescritura de los mitos de la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 375-396.  
(2009): “Aspectos de la reescritura del mito de Don Quijote en *Œil-de-Dieu* de Franz Hellens : la cuestión del mediador y las diferencias en la configuración de los personajes secundarios”, Hans Christian Hagedorn (ed.), *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 127-157.
- KUNDERA, Milan (2005): *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1998): “La locura de don Quijote. Ideología y literatura en la novela cervantina”, *Anales Cervantinos*, Vol. 34, 23-26.
- PRINZHORN, Hans (2012): *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- RIQUER, Martín (1967): *Nueva aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide.

SÁNCHEZ- BLAKE, Elvira (2009): “Locura y literatura: la otra mirada”, *La manzana de la discordia*, 2, nº18, 15-23.

SIMÓ GOBERNA, Lourdes (1993): “El juego cervantino de locura-lucidez y la variedad de interpretaciones del Quijote”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantinistas*, 227-242.

UNAMUNO, Miguel (1914): *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Renacimiento.

## PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Rita Rodríguez Varela, doctora en lenguas modernas, con especialidad en francés y español, por la Universitat de València. Su campo de estudio se centra en la literatura testimonial de finales del siglo XX y principios del XXI. Su objetivo principal es analizar las consecuencias psicológicas y lingüísticas producidas por la vivencia de los diferentes sucesos históricos que tuvieron lugar durante el siglo XX, tales como la guerra o el exilio; así como comprender el papel que juega la literatura a nivel individual, en tanto posible herramienta de elaboración y curación de un trauma y, a nivel colectivo, a causa de su capacidad de analizar, exponer y preservar la memoria colectiva.

Ha publicado artículos científicos en prestigiosas revistas de carácter nacional, tales como *Çédille*, *Thélème* o *Estudios Humanísticos de la Universidad de León*, abordando diferentes obras de autores como Jorge Semprún, Isabelle Alonso o Claude Esteban.

Ha asistido y pronunciado ponencias en diversas universidades, tales como la Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, la Universidad de Valencia, de León o de Tarragona, exponiendo temas claves de la obra de Albert Camus, Jorge Semprún, Franz Hellens o Claude Esteban.

Fecha de recepción: 15/04/2020

Fecha de aceptación: 31/05/2020



# OS PRONOMES PESSOAIS E A EXPRESSÃO DO OBJETO INDIRETO NO GALEGO-PORTUGUÊS MEDIEVAL E NO GALEGO CONTEMPORÂNEO: APROXIMAÇÃO CONTRASTIVA

(Personal pronouns and expression of Indirect Object in Medieval Galician-Portuguese language and in contemporary Galician language: a contrastive approach)

Xosé Manuel Sánchez Rei\*  
Universidade da Coruña

**Abstract:** Personal pronouns in Galician deal with various grammatical responsibilities. One of them is the expression of Indirect Object (IO) through several structures, among which we can find nominal phrases too. The objective of this work is to develop an approach to medieval Galician-Portuguese and modern Galician to see what changes occurred in the scope of the personal pronouns and in the expression of the IO between both periods of time.

**Keywords:** Clitic Pronouns; Indirect Object; Syntax; Medieval Galician-Portuguese; Modern Galician.

**Resumo:** Os pronomes pessoais no Galego ocupam-se de várias responsabilidades gramaticais. Uma delas é a expressão do Objeto Indireto (OI) mediante diversas estruturas, entre as quais podemos achar também frases nominais. O objetivo deste trabalho é desenvolver uma aproximação ao Galego-Português medieval e ao Galego moderno para ver quais mudanças têm acontecido no âmbito dos pronomes pessoais e na expressão do OI entre ambos os períodos de tempo.

---

\* **Dirección para correspondencia / Endereço para correspondência:** Xosé Manuel Sánchez Rei. Departamento de Letras. Faculdade de Filologia. Universidade da Coruña. Campus da Zapateira. Rua Lisboa, 7. 15071 Coruña (sanrei@udc.gal).

O presente trabalho foi desenvolvido no marco do projeto de investigação FFI2015-63523-P, financiado pelo “Ministerio de Economía y Competitividad” do Estado espanhol. O autor quer agradecer os atenciosos comentários formulados pelas pessoas que amavelmente leram as primeiras versões deste texto, os quais contribuíram com muito para o melhorarem.

**Palavras chave:** Pronomes clíticos; Objeto indireto; Galego-português medieval; Galego moderno.

## 1. Introdução

No sistema linguístico galego-português, como vem assinalando a tradição gramatical já desde os tempos de Fernão de Oliveira, os pronomes convencionalmente conhecidos como “pessoais” singularizam-se a respeito dos restantes paradigmas por possuírem restos do sistema declinacional latino<sup>1</sup>, isto é, por preservarem diversas formas flexionais já perdidas nos nomes. Também se identificam por se organizarem em dois inventários de formas, um para as tónicas e outro para as átonas. Justamente estas últimas, chamadas “pronomes clíticos” ou apenas “clíticos” (CI), constituem morfemas que, em termos predicativo-argumentais, sofrem habitualmente o controlo do verbo e dependem fonética e sintaticamente dele<sup>2</sup>, coadjuvando assim na sua constituição e a expandirem-no.

Por tal motivo, os CI circundam o verbo: como colocação normal ou não marcada, quando menos na Galiza e em Portugal, situam-se em posições pós-nucleares (ênclise) em cláusulas enunciativas afirmativas; e, às vezes, noutros tipos de unidades clausulares e devido a condicionantes de variada índole –nomeadamente morfossintáticos e/ou relacionados com as estruturas informativas–, dispõem-se em colocações pré-nucleares (próclise). Isto torna-se congruente com o facto de serem denominados nalguns estudos clássicos de romanística, pronomes “conjuntos”, relativamente a uma forma verbal (Jordan; Manoliu 1989: 285-90), opostos às “variantes absolutas” (*eu, tu*, etc.); e também explica que hodiernamente o verbo seja percebido como o “hospedeiro” deles ou a sua “palavra hospedeira” (Martins 2013: 2231; Bogard 2015: 5-6). Ao passo, há autores que mantêm que os CI estão hoje gramaticalizados como afixos verbais e não faltam romanistas que se têm referido a eles em termos de “conjugação objetiva”, conforme Posner (1998: 216), lembrando assim o seu tratamento por Heger (1967) na segunda metade do pasado século para o francês e o castelhano. Esta singularidade não teria a sua importância se não pensássemos em que os modernos morfemas verbais de número e pessoa foram, nalgum tempo, elementos pronominais que terminaram por se aglutinar ao verbo para marcarem um determinado tipo de concordância com o SUJ.

Noutra ordem de ideias, as funções que os CI são capazes de desenvolver atualmente no galego, de acordo com o exposto nas modernas descrições gramaticais (cf. Álvarez

1 Assim o indicava o autor na sua *Grammatica da Língua Portuguesa* de 1536: “E contudo nós também temos casos em três pronomes, os quais são *eu, me, mi, tu, ti, se, si*” (Oliveira 2000: 150).

2 Note-se que, na realidade, o conceito de “clítico” excede o âmbito pronominal, pois clítica é toda a palavra que carece de acento fonológico e que precisa de se vincular a um outro elemento tónico para poder pronunciar-se num texto oral. Cf. Mateus et al. (2003: 828-829), obra em que, baseando-se em autores como Zwicky ou Vigário, se diferenciam os “clíticos especiais” (= formas átonas do pronome pessoal) dos “clíticos simples” (= artigos e preposições). Por outra parte, a análise dos elementos clíticos abrange várias perspectivas de estudo, como são a fonológica, a morfológica e a sintática (cf. Spencer; Luís 2012), suscetíveis de se abordarem tanto diacrónica como sincronicamente com diversos marcos teóricos; prova de tudo isso é a notável bibliografia existente ao respeito, recolhida parcialmente desde finais do século XIX até à década de 90 do século XX em Nevis et al. (1994).

/ Xove 2002: 539-570; Hermida Gulías 2004: 77-94; Freixeiro Mato 2006, II: 122-185, 195-198; etc.), enformam um conjunto de responsabilidades muito variadas, tanto no domínio clausular quanto no textual ou discursivo:

I. Desempenham funções sintáticas (Atr, OD, OI) no sentido de representarem em anáfora ou em catáfora um nome, uma frase, uma cláusula ou mesmo um texto inteiro. Por isto, dentro dos mecanismos textuais de coesão referencial, os Cl e o resto dos pronomes viram unidades de uma relevância notável, já que agilizam o ritmo discursivo do texto ao fazerem com que não haja que reiterar de modo cansativo certas unidades frásicas ou clausulares.

II. Com outro tipo de encomendas, marcam, nas estruturas de redobro do Cl, um tipo de concordância entre o verbo e alguns dos seus argumentos (OD, OI) (cf. Duarte / Matos 1984; García-Miguel 1991; Cidrás Escáneo 1992; etc.), o que redundada no seu caráter morfemático a respeito daquele<sup>3</sup> e fortalece a impressão de que os pronomes átonos têm uma responsabilidade sintático-funcional menos vinculada à expressão do OI. Vale a pena salientarmos que as estruturas de redobro do Cl se acham preferencialmente na România no âmbito galego-português e no espanhol, segundo salienta Gonçalves (2015: 58): “Among Romance languages, the occurrence of clitic-doubling is not a generalized property. In fact, while Spanish and EP [=European Portuguese] allow clitic-doubling, French and Italian do not”<sup>4</sup>. A este respeito, tem-se debatido sobre qual dos dois pronomes, o átono ou o tónico, é o responsável por desenvolver a função sintática, como sintetiza Company Company (2006: 491):

Un último problema teórico relacionado con el OI [= Objeto Indireto] es, en los casos de duplicación del OI, el determinar cuál elemento es el constituyente regido por el verbo, si el clítico o la FP [= Frase Preposicional], y cuál es el elemento que opera como copia. El hecho de que en español moderno ciertas construcciones de OI, especialmente aquellas que involucran pronombres personales o nombres propios y determinados tipos de verbos requieran duplicación obligatoria, sin que pueda aparecer la FP sola [...], ha motivado que en algunos trabajos se asigne el papel del OI al clítico y el papel de copia a la FP [...]. Sin embargo, el mayor peso estructural de la FP y el hecho de que un buen número de construcciones de OI pueda aparecer con la sola FP sin necesidad de duplicación han propiciado que otros estudiosos consideren la FP como el verdadero constituyente OI que entabla relaciones con el verbo, y el clítico como la copia de aquella.

Como quer que seja, a prova de os pronomes átonos funcionarem de preferência como morfemas verbais é o facto de nunca poderem aparecer empregues como elemen-

---

3 Pontos de vista não coincidentes são, entre outros, o de Almeida (1999: 426), que assinala que as formas tónicas do pronome em *Eu me considero a mim* ou *Feriu-se a si* correspondem a “repetições pleonásticas” ou “reforços dos objetos diretos”, ou o de Martins (2000: 158-159), a qual diz que nestas estruturas há “dois termos exercendo uma mesma função”.

4 Também se documentam, contudo, noutras línguas ou variedades românicas, como o catalão ou o italiano dialetal. Cf., neste sentido, Pineda (2013) ou Cordin (1993).

tos únicos numa cláusula, o que não acontece com os oblíquos tónicos, que sim possuem esta capacidade (por exemplo, funcionarem como uma resposta: *–Onte vímoste na facultade –A min? –Si, a ti / –Onte vímoste na facultade –\*Me? –\*Si, te*; cf. Mateus et al. 2003: 829)<sup>5</sup>.

III. São capazes de se comportarem como SUJ de um infinitivo em construções causativas ou hiper-transitivas, na terminologia de Moreno Cabrera (1987: 48 e ss.). A opção do emprego do acusativo, mais típica da tradição galego-portuguesa, também serve para explicitar o género desse SUJ (cf. *Mandeina saír = Mandei que ela saíse* vs. *Mandeille saír = Mandei que ellela saíse*; cf., sobre estas responsabilidades sintáticas, Regueira 1998; Sousa 2012).

IV. Com verbos tradicionalmente considerados intransitivos, o acusativo pode ocorrer como um índice funcional de um SUJ apresentado em anáfora ou em catáfora, o que volta a ponderar a relevância dos CI como importantes ferramentas na coesão textual<sup>6</sup> (cf. *–Onde están os rapaces? –Ai os están, non os ves?; Ali as veñen, as túas amigas, non no carro*; cf. Cidrás Escáneo 1992; Álvarez 2015).

V. A continuarmos na esfera sintática, a presença / ausência dos CI reflexos ou o uso deles com determinados verbos no galego atual proporciona-nos várias informações: assim, semanticamente, detetam-se diferenças nalguns pares de verbos, como nos casos de *afogar* vs. *afogarse* (‘morrer por asfixia involuntariamente vs. ‘enforcar-se’), *ocorrer* vs. *ocorrerse* (‘acontecer’ vs. ‘ter uma ideia’), etc. Ao mesmo tempo, a combinação com o acusativo ou dativo é capaz de implicar alterações no significado (cf. *O pai pegouille sen avisar = O pai deu-lhe uma pancada...; O pai pegouno sen avisar = O pai colou-o...; Valeuche o martelo? = Serviu-te...?; Valeute como un verdadeiro amigo = Ajudou-te...; etc.*; cf. Freixeiro Mato 2006, II: 156-159).

VI. Finalmente, na confluência do eixo sintático com o pragmático-discursivo, os CI de dativo podem marcar e envolver a pessoa que age como recetora no ato ilocutório e mesmo assinalarem o tratamento que se tiver com ela (cortês: *lle* e *lles* / não cortês: *che* e *vos*); isto dá-se com o chamado “dativo de solidariedade”, uma singularidade do galego se comparado com outras línguas românicas, quando menos nas suas variedades standardizadas (cf. *O cinema está aí abaixo / O cinema estáchevos* aí abaixo; cf. Álvarez Blanco 1997). Em segundo lugar, às vezes deixam transparecer certa sorte de interesse ou implicação afetivo-emocional no desenvolvimento da predicação linguística por parte do emissor através do conhecido “dativo de interesse” (cf. *Este rapaz non estuda nada / Este rapaz non me estuda nada*). E em terceiro lugar, permitem ser utilizados com

5 Se não se indicar explicitamente a procedência de um corpus, os exemplos galegos são de elaboração própria e estão citados na variedade padrão.

6 Freixeiro Mato (2013: 125), a assinalar alguns traços destes usos do clítico, pondera a sua “grande” rendibilidade expressiva por causa da “sua plasticidade”. Tal utilização, originariamente dialetal, acabou por penetrar na linguagem literária galega, na qual já se deteta em finais do século XVII, como na *Contenda dos labradores de Caldelas*, de 1671 (cf.: *Rapaces, mulleres, vellos, / eilos vén nunha bandada*, SEI: 90) ou nalgún romance das Festas Minervais de 1697 (cf.: *Ora, eilo vai, meus fidalgos, / os prólojos encurtemos*, SEI: 35), etc. E dos textos literários e da oralidade dialetal contemporânea conseguiu projetar-se em textos jornalísticos: numa entrevista aparecida no suplemento “Fóra de serie” do semanário *Sermos Galiza* (21/06/2018, nº 301: 4-5.), pode ler-se: “Quentin Tarantino tampouco estudou audiovisuais e aí o está”.

valores semânticos que exprimem matizes referenciais de posse mediante do “dativo possessivo” (cf. *Morreu a súa avoa / Morreulle a avoa*). Nestes três casos, os dativos não argumentais exemplificam amostras de “atantes exteriores” ao marco predicativo do verbo<sup>7</sup>.

## 2. Objetivos, metodologia e fontes

Vistas as principais responsabilidades dos CI e já agora nos centrando nas esferas sintáticas recolhidas nas alíneas (I) e (II) que se acabam de assinalar, pretendemos fazer no presente trabalho um achegamento contrastivo às estruturas em que aparece a função de OI. Para isso, a comparação será feita entre essas construções na língua medieval e no galego moderno através de seis estruturas detetadas (cf. 3.2), nas quais a presença dos pronomes pessoais átonos e oblíquos tónicos protagoniza um papel fundamental; igualmente, consideraremos nalguns casos particulares o conhecido como Galego Médio, dado que é nesta época que se verificam certas transformações entre a língua medieval e a contemporânea. A nossa finalidade elementar, portanto, consistirá em darmos conta (i) daquelas construções que conseguiram manter-se sem praticamente experimentarem alterações; (ii) das que, com efeito, sofreram mudanças quanto à sua rendibilidade, ora acrescentando-a, ora a diminuindo-na; e (iii) daquelas outras que desapareceram no trânsito da língua antiga à dos nossos dias.

No que diz respeito às fontes, foram analisados, para o caso dos tempos medievais, textos provenientes de diversos géneros e com desiguais finalidades artísticas (lírica, prosa literária e prosa notarial), procedentes, de preferência, da atual Galiza, o que harmoniza a continuidade no espaço relativamente a tais obras. Ao mesmo tempo, tivemos em conta para a atualidade documentos orais disponibilizados na rede que abrangem todo o território. Também se acudiu a textos de origem tradicional, já que, apesar de nem sempre corresponderem com exatidão ao estágio da língua do momento em que foram coligidos, podem ser utilizados para proporcionarem informação sobre o galego dialetal, popular ou rural e em épocas em que não havia registos orais (cf. Mariño Paz 2017: 99); neste sentido, de maneira pontual, manejamos textos provenientes da literatura anónima do norte de Portugal, já que, às vezes, fornecem amostras de construções infrequentes no português comum, mas habituais no galego. Quanto à documentação existente para os séculos do Galego Médio (XVI-XVIII), dado que foi o transcendental período em que se produzem ou em que assentam as mudanças que corroboram as diferenças entre a língua da Idade Média e a moderna, e dada também a escassez de obras escritas ou conservadas desse tempo, operou-se com o maior número de textos possíveis. Em síntese, eis a relação das fontes documentais utilizadas:

---

<sup>7</sup> Cf. Vilela (1999: 335). Estes clíticos têm-se denominado noutros trabalhos “circunstantes” ou “dativos livres” (Vilela 1992: 118, 121-125), “dativos quase-argumentais” (Mateus et al. 2003: 839-40), “dativos não argumentais” (Pita Rubido 2006; Miguel et al. 2011), etc.

### a) Idade Média

CSI = SOUTO CABO, José António (ed.) (2001): Rui Vasques, *Crónica de Santa María de Íria*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.

CT = LORENZO, Ramón (ed.) (1985): *Crónica Troiana*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

DGP = SOUTO CABO, José António (ed.) (2008): *Documentos Galego-Portugueses dos Séculos XII e XIII*. Monografía 5 da *Revista Galega de Filoloxía*. A Coruña: Área de Filoloxía Galega e Portuguesa da Universidade da Coruña.

GE = MARTÍNEZ-LÓPEZ, Ramón (ed.) (1963): *General Estoria*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

HGP = MAIA, C. de Azevedo (ed.) (1997) [1986]: *História do Galego-Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional para a Investigação Científica e Tecnológica.

LP = BREA, Mercedes (coord.) (1996): *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro.

LTM = LORENZO GRANDÍN, Pilar; SOUTO CABO, José António (coords.) (2001): *Livro de Tristan e Livro de Merlin*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro.

MS = PENSADO, José Luís (ed.) (1958): *Miragres de Santiago*. Anejo LXVIII da *Revista de Filología Española*. Madrid: CSIC.

SM = ZAPICO BARBEITO, María Pilar (ed.) (2005): *Colección Diplomática do Mosteiro de Santiago de Mens*. Noia: Toxosoutos.

UC = FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición Crítica da Poesía Medieval Galego-Portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña. Disponível em <http://universocantigas.gal>. [última consulta: 06/02/2019].

### b) Galego Médio

C = MARINHO PAZ, Ramón (ed.) (1996): Fr. Martín Sarmiento, *Coloquio de Vintecatiro Galegos Rústicos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

CDE = FERNÁNDEZ SALGADO, Xosé A. (ed.) (2017): *Cincuenta Décimas contra Don Diego Zernadas*. Santiago de Compostela: Laivento.

DAB = ÁLVAREZ BLANCO, Rosario; RODRÍGUEZ MONTEDERAMO, Xosé Luís (2002): “O Diálogo de Alberte e Bieito. Dramaturxia, elites letradas e escrita do galego en fins do século XVI”, *Boletín da Real Academia Galega*. Vol. 363: 241-311.

HDS = SOUTO CABO, José António (ed.) (2007): *A História de Don Servando*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.

HSI = ARIAS, Bieito; NOIA, Camiño (eds.) (2011): Pedro de Otero Romero y Torres, *Historia da Santa Igrexa de Iria*. Vigo: Universidade de Vigo.

PG = BLANCO, Domingo (ed.) (1992): *A Poesía Popular en Galicia (1745-1885)*. Vol. I, pp. 118-144. Vigo: Xerais.

RU = MARINHO PAZ, Ramón et al. (eds.) (2012): *O Romance da Urca de Santo Antón (1777)*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

SEI = FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (ed.) (1996): *A Nosa Literatura*. Vol. VII. *Os Séculos Escuros e a Ilustración Galega*. Vigo: A Nosa Terra.

Os pronomes pessoais e a expressão do objeto indireto no galego-português medieval e no galego contemporâneo: aproximação contrastiva

### c) **Época contemporânea**

AGO = FERNÁNDEZ REI, Francisco (dir.) (2010-): *Arquivo do Galego Oral*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. Disponível em <http://ilg.usc.es/ago/> [última consulta: 25/04/2019].

ANF = FERNÁNDEZ REI, Francisco; HERMIDA GULÍAS, Carme (eds.) (2003) [1996]: *A Nosa Fala. Bloques e Áreas Lingüísticas do Galego*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. Disponível em <http://consellodacultura.gal/arquivos/asg/anosafala.php> [última consulta: 26/04/2019]<sup>8</sup>.

CPG = PÉREZ BALLESTEROS, José (ed.) (1979) [1885-86]: *Cancionero Popular Gallego*. Madrid: Akal.

LPG = SACO CID, José Luís (ed.) (1987): *Literatura Popular de Galicia*. Ourense: Deputación Provincial.

RT = FONTES, Manuel da Costa (ed.) (1987): *Romanceiro da Provincia de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

## 3. A situação da língua medieval

### 3.1. As formas

Antes de começarmos a assinalar as construções em que os Cl e os pronomes tónicos oblíquos têm protagonismo, pensamos que não está de mais reproduzirmos as formas com que aparecem nos textos, pois, no seu conjunto, não coincidem com os paradigmas atuais, quando menos na variedade standard do galego (c.f. 4.1) e do português europeu (PE) e brasileiro (PB). Seguimos o exposto em Williams (1975: 152-59), Nunes (1989: 236-42), Silva (1989: 212-17) ou Ferreiro (1999: 248-53):

---

<sup>8</sup> Empregámos em AGO as versões transcritas na variedade standardizada e em ANF adaptámos unicamente a ortografia utilizada nesses textos, conservando-lhes todos os traços gramaticais e lexicais. Em ambos os corpora não tivemos em conta os dativos sintática e semanticamente não argumentais.

**Tábua 1.** Formas dos pronomes pessoais clíticos na época medieval

Pessoa	Pronomes não reflexos					Pronomes reflexos	
	Acusativo		Dativo				
	Formas gerais	Alomorfas e/ou alografias	Formas gerais	Alomorfas e/ou alografias	Formas gerais	Alomorfas e/ou alografias	
<b>P1</b>		<i>me</i>	<i>mi</i>	<i>me</i>	<i>mi</i>	<i>me</i>	<i>mi</i>
<b>P2</b>		<i>te</i>	<i>ti</i>	<i>te, che</i> <sup>9</sup>	<i>ti, chi</i>	<i>te</i>	<i>ti</i>
<b>P3</b>	M	<i>o</i>	<i>u, no, lo</i>	<i>lhe, lle</i>	<i>lhi, lli</i>	<i>se, xe</i> <sup>10</sup>	<i>si, xi</i>
	F	<i>a</i>	<i>la, na</i>				
<b>P4</b>		<i>nos</i>	<i>nus</i>	<i>nos</i>	<i>nus</i>	<i>nos</i>	<i>nus</i>
<b>P5</b>		<i>vos</i>	<i>vus</i>	<i>vos</i>	<i>vus</i>	<i>vos</i>	<i>vus</i>
<b>P6</b>	M	<i>os</i>	<i>us, nos, los,</i>	<i>lhes, lles</i>	<i>lhis, llis, lhe, lli</i>	<i>se, xe</i>	<i>si, xi</i>
	F	<i>as</i>	<i>las, nas</i>				

Os elementos recolhidos neste quadro solicitam umas palavras. Em primeiro lugar, ao falarmos em Cl, temos de fazer referência (i) à mudança que supus, no percurso latim > romance, a passagem de um acento musical para um outro baseado na maior força articulatória e (ii) à datação em que as formas pronominais hoje átonas perderam o acento fonológico. Na época literária latina vigorava um acento de caráter melódico consistente numa elevação da voz, que iria evoluindo para um dinâmico ou de intensidade, segundo se ia perdendo a distinção longa/breve no vocalismo (Ē/Ē, ō/ō, etc.) e conforme ia ganhando relevância funcional a oposição fechada/aberta (e/ε, o/ɔ, etc.). Por volta dos séculos III-IV da nossa era, que correspondem linguisticamente ao latim tardio, podemos já pensar num acento de intensidade no sentido em que se desenvolveria nas posteriores línguas e variedades românicas: formas registadas naquela época, como ARTICLUS (<ARTICULUS), SPECLUM (<SPECULUM), etc. no *Appendix Probi* (cf. Coutinho 1976: 37 e ss.; Väänänen 1988: 330), nas quais se produz a síncope da vogal átona, parecem ser indícios desta mudança acentual, pois dificilmente numa sílaba tónica têm lugar essas modificações. Por isso, em se podendo documentar ARTICLUS ou SPECLUM, a sugerirem uma acentuação de intensidade, provavelmente também começassem a existir as formas átonas do pronome pessoal. Naquela altura, pois, pôde ter-se iniciado o desdobramento da classe pronominal em duas séries, a tónica e a átona, a qual conseguiria consolidar-se nos seguintes séculos dando origem aos paradigmas de pronomes átonos (cf. Wanner 1987: 57-66, 67 e ss; Luis / Kaiser 2016; etc.).

Como segunda questão, e dando por assente que na época medieval a diferenciação entre formas tónicas e átonas do pronome corresponderia a uma situação coincidente

9 Ferreiro (1999: 249) explica o aparecimento do pronome *che* a indicar que “parte da palatalización da inicialmente forma única *te*, cando precedida de *-s* (normalmente dunha forma verbal) e seguida de vogal, especialmente as formas de pronome persoal de terceira persoa *o(s)*, *a(s)*: *-s+te+o>s-tjo>s-cho* [...]; a partir de aquí, polo modelo de *me*, *te*, etc., tirouse unha forma pronominal *che* especializada para a función de complemento indirecto”.

10 Para a variante *xe* ou *xi*, com palatalización, o proceso, segundo Ferreiro (1999: 252), obedecería aos pasos que se seguen: “*se+a*, *se+o*, *sjo>xa*, *xo*, de onde se tira unha forma *xe* que despois pode aparecer como *xi* pola vacilación *me/mi*, etc.”

com a atual ou muito próxima dela, devemos notar a existência dos pronomes de P1, P2, P3 e P6 com <e> e <i> possivelmente devida à flutuação da vogal átona; esta oscilação torna-se paralela à dupla atestação de *o* e *u*, *nos* e *nus*, etc., e é justificada com facilidade pela condição inacentuada dos CI (Williams 1975: 154). Por seu turno, a atestação das variantes *no*, *na*, etc. e *lo*, *la*, etc. está explicada por motivos gramaticais, derivados de condições fonético-sintáticas (Ferreiro 1999: 250-51).

Em terceiro lugar, nos CI de P2 achamos *te* e *che*, este último preferencialmente no período pós-trovadoresco e com maior frequência em textos setentrionais. Na maioria das falas galegas modernas, *te* é empregado como acusativo e reflexo (cf. *Saudeite, mais non me viches; Lávaste con auga do pozo ou con auga da torneira?*), ao passo que *che* se utiliza para o dativo (cf. *Vou dar che un consello*), excepto nalgumas zonas ocidentais da atual província da Corunha, em que *che* se usa para acusativo (cf. *Sempre che levei no corazón*) e para dativo (cf. *Empréstoche este libro se mo devolveres en dous días*) (ALGa, II: 174-75; Ferreiro 1999: 248-49). Nos falares portugueses modernos, por seu turno, *te* é utilizado tanto para acusativo e dativo quanto para o reflexo. Porém, há algumas áreas na Galiza, nomeadamente na região do Baixo Minho, em que a única forma empregada é *te* para as funções de dativo e acusativo e para o reflexo (ALGa, II: 174-75; Ferreiro 1999: 248-49); ao mesmo tempo, *che* ainda se acha no PE literário do século XVI, pois foi utilizado por Francisco de Sá de Miranda (1491-1558) (Carvalho 1953: 81) e, no norte de Portugal, Vasconcellos (1928: 322) inclusive pôde atestar esta forma nos primórdios do século XX:

É muito notável o pronome dativo *che* (como em galego): *dei-che, deu-che*, que ouvi em Paços, em C. Laboreiro e em S. Gregório (aquí já tido por antiquado, pôsto-que em uso. Informaram-me que em Melgaço se diz *chibato*, do verbo *bater*: creio se entenderá (em frase) *eu che bato; guiei-ch'o jantar* (preparei-te o jantar), ibidem; *dei-ch'isso*, que ouvi em S. Gregório. O mesmo *che* se ouve também em Viladreque, Chaviães, etc.

E em quarto lugar, relativamente à grafia <lh> para as formas de dativo de P3 e P6, e pela transcendência que depois chegou a ter internacionalmente na identificação da ortografia lusitana face à oficial galega da atualidade, convém lembrarmos que em textos da Galiza a mais utilizada foi <ll>, embora também se tenha constância de outros usos gráficos<sup>11</sup>. Em confronto, a língua escrita nos territórios portugueses já desde finais do século XIII optou por representar esse fonema palatal com o antecitado dígrafo <lh> por causa da vontade do rei Afonso III (1210-1279) de a importar desde tradições ortográficas ultra-pirenaicas<sup>12</sup>, bem como <nh> para o subsequente fonema nasal pa-

11 Minoritariamente, há documentações portuguesas das zonas setentrionais, mesmo do século XV, em que se deteta o dígrafo <ll> (*moller*, HGP: 286, datado em 1401; *valla*, HGP: 287, 1401; *moller*, HGP: 290, 1407; etc.), enquanto também há amostras de textos galegos até de épocas posteriores (s. XVIII) em que se atesta <lh> (*filho*, RU: 24; *milhor*, RU: 25; *lhe*, RU: 27; *velhas* e *velhos*, C: 119; etc.).

12 Tradicionalmente tem-se explicado desde o provençal, ainda que o estudo de Ramos (2013), que proporciona exemplos de zonas periféricas da România (Apúlia, Portugal, Valónia), sugira uma interpretação poligénica para o aparecimento dessas grafias em várias línguas e dialetos românicos.

latal. Questões igualmente gráficas são os casos de variantes como *my*, *ty*, *sy*, etc., que optamos, dada a sua única natureza alográfica sem ulteriores repercussões fonéticas, por as não incluirmos na anterior Tábua 1.

### 3.2. As construções

Relativamente às estruturas, achamos várias possibilidades para o caso de verbos bivalentes (SUJ + OD, SUJ + OI) e trivalentes (SUJ + OD + OI) (tipo *amar*, *arrendar*, *dar*, *dizer*, *enviar*, *escrever*, *guardar*, *mandar*, *matar*, *lançar*, *outorgar*, *peitar*, etc.). Dado que a transitividade é um comportamento sintático variável conforme ficou exposto no clássico trabalho de Blinkenberg (1969: 45), alguns destes verbos apresentavam certas regências de argumentos nem sempre equivalentes à época atual, as quais, quando não coincidentes com a moderna, não foram tidas em conta.

#### 3.2.1. Estrutura 1: V + obl. tónico

A primeira construção é aquela em que aparecem as “formas do oblíquo puras (sem *a*)” (Huber 1986: 174), quer dizer, sem preposição e sem o reforço do Cl. Isto passa-se com muita frequência com o pronome *mim* (Ferreiro 1999: 246), embora também se possam atestar outras formas pronominais. Recentemente, Monteagudo Romero (2019: 102-103), a se basar nos cancioneros trovadorescos, tem sublinhado para estas construções de “dativo livre” uma relativa vigência no período pré-literário, para depois cair “na obsolescencia xa na segunda metade do século XIII”. Em ocasiões, como se observa em (1e-f), o Cl de dativo aparece com verbos de movimento, de forma que não equivale à função de OI; neste sentido, Monteagudo Romero também salienta como o dativo corresponde às vezes prototipicamente não a um OI, mas a um dativo de interesse:

- (1) a. ca destas coitas qual xe quer / m'è **min** mui grave d'endurar (UC, Nuno Fernandez Torneol, 2º quartel do s. XIII)<sup>13</sup>
- b. –Abril Perez, os olhos enganar / van omen das cousas que gran ben quer: / assi fezeron **vós**, a meu cuidar (UC, Bernal de Bonaval & Abril Perez, 1ª metade do s. XIII)
- c. non lle quero ja sofrer ren / nen quer'eu **ela** consentir / quanto mal me faz (UC, Joan Soarez Somesso, 1º quartel do s. XIII)
- d. **Min** fez meter meu coraçõ / en amar tal senhor que non / sei osmar guisa nen rason (UC, Fernan Rodrigues de Calheiros, 1º quartel do s. XIII)
- e. Ledas sejamõ oj[e]-mais / e dancemos, pois **nós** chegou / e o Deus connosco juntou (UC, Anónimo)

13 Quando possível, marcamos o ano de composição do texto para as documentações medievais e as modernas (séculos XVI-XVIII); noutros casos, porém, só pudemos assinalar a datação de maneira aproximativa, sempre nos guiando pelos dados que figuram nas edições consultadas. Os textos orais atuais e as obras contemporâneas não levam essas indicações ao entendermos que a sua localização cronológica não apresenta problemas para se verificar. No caso da edição digital UC, incluímos o nome do poeta, já que responde à forma interna de organização.

f. mais cuid'en quanto mal **min** ven, / cativ', e mal dia naci! (UC, Pero Garcia Buralês meados do s. XIII)

Saindo por un momento do alvo do nossos objetivos, temos de assinalar que esta possibilidade de construção aparece com maior frequência em casos em que o pronome oblíquo desenvolve responsabilidades de OD. No já citado trabalho de Monteagudo Romero (2019), por exemplo, distinguem-se várias hipóteses de construção, para além de um maior número de exemplos com OD relativamente aos casos em que o pronome desempenha funções de OI. Na realidade, a ausência da preposição em tais circunstâncias parece responder à falta de fixação formal do nexos com o OD, também detetável noutras línguas e variedades românicas<sup>14</sup>. Esta situação foi mudando do ponto de vista cronológico, ao passo que também se percebem diferenças quanto ao tipo de textos; as obras medievais que maneamos facilitam-nos uns dados coniventes, no geral, com os expostos por López Martínez (1993: 221-24): em primeiro lugar, durante o século XIII, as poesias trovadorescas (LP, UC) e os documentos notariais (DGP, HGP, etc.) verificam o seu uso assistemático, em que as mais das vezes o OD ocorre sem preposição; em segundo lugar, durante o século XIV a deteção de *a* com os pronomes oblíquos tónicos acrescenta as suas atestações; e em terceiro lugar, na seguinte centúria observamos que a presença da marca prepositiva “tende a consolidarse non só diante dos pronomes de 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> persoa, senón tamén cos de 3<sup>a</sup>” nas palabras de López Martínez (1993: 222). Eis algumas amostras:

- (2) a. deuedes uos **mī** amar bem et fielmente (HGP: 44, 1265)  
b. Mha senhor, quen me vos guarda / guarda **myn** e faz pecado (LP, I: 103, 1<sup>o</sup> quartel do s. XIV)  
c. leixade **min** que vos quero ben (LP, I: 105, 1<sup>o</sup> cuartel do s. XIV)  
d. Que mal matei os meus olhos e **mi** / que non tornei a mia senhor veer (UC, Fernan Rodrigues de Calheiros, 1<sup>o</sup> quartel do s. XIII)  
e. se esta batalha máis durasse matarades vós **min** ou eu **vós** (LTM: 166, 1<sup>a</sup> metade do s. XIV)  
g. os padres e as madres comiã os fillos e os fillos **eles** (MS: 41, 1<sup>o</sup> quartel do s. XV)

### 3.2.2. Estrutura 2: V + *a* + obl. tónico

Voltando já ao âmbito dos dativos, na segunda construção documenta-se o pronome tónico oblíquo introduzido pela preposição *a* e sem o Cl, o que resulta ser uma possibilidade muito registada. Nestes casos, em congruência com o exposto mais acima, achamos que é a FN a que desenvolve a função sintática pertinente de OI<sup>15</sup>:

<sup>14</sup> Cf. Fernández Soriano (2000: 1222-23), que cita o caso do castelhano medieval.

<sup>15</sup> Houve, naquela altura, vários territórios linguísticos que conheceram estruturas equivalentes à da segunda possibilidade (V + *a* + obl. tónico): para o caso de dialetos ibero-romances centrais, é de interesse Ariza (2009: 147), que salienta exemplos como *den a mi* ou *vendiolas a mi*.

- (3) a. Et **a mĩ** semella que este cõssello he leal et dereyto (CT: 525, 1373)  
b. ese cõssello será mellor e mays proueytoso que o que uós cõsellades **a mĩ** (CT: 528, 1373)  
c. outra viña de Janrozo que nos deramos **a uos** Martin Perez (HGP: 48, 1282)  
d. **A min** dan preç', e non é desaguizado (LP, I: 75, c. 1240-1250)  
e. –Amiga, estad[e] ora calada / um pouco, e leixad'**a min** dizer (LP, I: 178, finais do s. XIII-inícios do s. XIV)  
f. Amor faz **a min** amar tal señor / mais fremosa de quantas og'eu sei (LP, I: 126, c. 1284-1289)  
g. o qual uós et [o] conuento do dito moesteir **a mjn** destes (SM: 16, 1344)

Por outro lado, pelas características gramaticais e textuais de determinadas tipologias de documentos, como os tabeliônicos, a adjacência do OI (expressido através do pronome oblíquo tónico) a respeito do OD pode ver-se consideravelmente afetada mercê à intercalação de certos elementos (vocativos, aposições, frases, cláusulas, etc.). Em ocasiões, a complexa estrutura dos textos jurídico-administrativos exige a presença de recapitulações ou de repetições, tal como se aprecia em (4b-c) com a fórmula “Convém a saber” ou em (4c) com o uso desta mesma expressão e com a introdução reiterativa de “que uos damos e aforamos”:

- (4) a. outorgo para senpre **a uos** Loppo Pelaez, canbeador, morador na rua da Moeda Uella et a uossa moller Costança Uaasquez et a uossas uozes todos herdamētos, **casas, casares de herdades, casaes chantados, cõ todas suas pertêças et dereyturas** (HGP: 57, 1351)  
b. damos e aforramos [sic] **a uós**, Gonçaluo Nouo, morrador [sic] en Uardayo, frijisia de San Martino de Cores, et a uosa moller Maria Fernandes et a toda(s) uosa voz por en días de vosas vidas d'anbos et por máys hũa vosa voz, a qual o postremeyro de uós nomear após súa morte, et por máis XXVIII anos; convén a saber: **a nosa leyra d'agro Mayor** (SM: 27, 1417)  
c. aforamos et damos a teer et usar **a vós**, Joán Fernandes, morador en Beo, et a uosa moller Maria Sayoane, que presentes sodes, por en tódoslos días de uosas vidas e do máys postromeiro de uós que ficar após lo outro, vijnte et noue anos a alende depoyos de uosas mortes. Conuén a saber: **que uos damos et aforamos o noso formal de casa que jaz enno dito lugar de Beo** (SM: 49, 1461)

### 3.2.3. Estrutura 3: V + Cl + a + obl. tónico

Com a terceira das possibilidades dá-se a presença das formas clíticas com os pronomes tónicos oblíquos, os quais desenvolvem responsabilidades sintáticas de OI<sup>16</sup>. Nesta

16 Neste tipo de sequências pleonásticas, como se observa nos exemplos de (5a, 5c-d), são especialmente recorrentes as estruturas com interpolação pronominal, uma linearidade morfossintática hoje em dia característica do âmbito galego-português, embora noutras épocas atestada em mais línguas ou variedades românicas, como o ásture-leonês, o castelhano, o francês, o italiano ou o romeno (Sánchez Rei 2016: 152) e tradicionalmente sentida para o galego como positiva marca de estilo (Saco Arce 1868: 162-63; Freixeiro Mato 2013: 382; etc.). No caso do

terceira estruturação, os pronomes podem ocorrer com adjacência (5a, 5c-d) ou sem adjacência (5b, 5e) (cf. Martins 2013: 2238):

- (5) a. ño au[er]emos bon tempo ata que **lle a ela** praza ende (CT: 286, 1373)  
b. Et quando **me** estes estraños andan **a mĩ** tã sen arte, teño que moyto mays o deuedes vós facer (CT: 335, 1373)  
c. Et segundo **me a mĩ** semella, tempo era de folgar (CT: 410, 1373)  
d. A rem que **mh-a mi** mays valer / devya contra mha senhor / essa **mi** faz **a mi** peyor serviç' (LP, I: 115, finais do s. XIII)  
e. e ali **me** lançaron **a min** a falcatrúa (LP, I: 124, c. 1284-1289)

#### 3.2.4. Estrutura 4: V + a + FN

Na quarta modalidade não se deteta pleonasma e aparece uma preposição *a* que preludia a FN realizada lexicalmente sem a ocorrência do CI. Pela sua grande frequência nos textos, podemos considerá-la muito comum, contrariamente ao que acontece no galego atual (cf. 4.2.4):

- (6) a. tomou hũa vaca **a hũa vella** viuba que tiina oito fillos (CSI: 64, c. 1468)  
b. Et escripveu **ao santo padre** [...]. Et o papa escripveu **a el rei** por suas leteras [...]. Et aqui poden veer fermosas leteras et de boa rectorica, que o papa escripvia **a el rei et à clerezia do reino** (CSI: 80-81, c. 1468)  
c. et despois de comer declarou **ao abbade** a causa da sua ida a Roma (CSI: 83, c. 1468)  
d. et sse alguẽ uéer cõtra esta carta per britar pecti áá parte du rei.c. Morabitanos e **ao querelãte**.x. Morabitanos (DGP: 114-15, 1259)  
e. em cujo lugar odeu Deus **a seu padre** Adam (GE: 25, 1ª metade do s. XIV)  
f. Item aforã **a Martin Fernandez**, clerigo de Senorim, et quatro uoses as vinas (HGP: 175, 1473)  
g. E **ao demo** vou encomendar / prez deste mundo e armas de lidar (LP, I: 145, 2ª metade do s. XIII)  
h. Et quando o diserõ **a Calrros**, volueuse a França (MS: 98, 1º quartel do s. XV)  
i. et cõprou **aos outros herdeiros** toda a sua parte (MS: 59, 1º quartel do s. XV)

#### 3.2.5. Estrutura 5: V + CI + a + FN

Já na quinta construção se atesta a presença do CI com FN introduzida por *a* e explicitada lexicalmente. Corresponde a uma estrutura com muita menos documentação do que a anterior, situação que também se podia verificar para outras línguas e variedades românicas<sup>17</sup>:

---

português, a interpolação é hoje em dia percebida geralmente como um traço sintático dialetal, próprio “da sintaxe medieval, mas que deixou de ser” usado no padrão, conforme expõe Segura (2013: 133).

<sup>17</sup> Cf., por exemplo, Gómez Seibane (2013: 80), que assinala um comportamento parecido para as falas castelhanas do século XV.

- (7) a. et o queria tirar a el rei et darllo **aos ingleses e normanos** (CSI: 73, c. 1468)  
b. Deus dalle vida escarnida **ao que sse deserda cõ sua mão** (CT: 249, 1373)  
c. Santiago que se nõ nega aos que o demandã cõ boo coraçõ et que **lles** acorre **aas coytas moy çedo** (MS: 195, 1º quartel do s. XV)

### 3.2.6. Estrutura 6: V + Cl

Na última das possibilidades aparece unicamente o Cl, em cujo caso se encarrega de desempenhar uma verdadeira função sintática. Esta construção apresenta um traço característico a respeito das anteriores, sobretudo se comparada com a terceira (V + Cl + *a* + obl. tónico), já que no caso dos dativos de P3 e P6 não é permitida a desambiguação do género (cf. Martins 2013: 2237):

- (8) a. et **douilles** campanas moito bõas, et libros, et ornamentos (CSI: 87, c. 1468)  
b. Os bastardos partírõsse de aquel lugar hu **lles** Éytor auja mãdado que estouessen (CT: 340, 1373)  
c. Et alý fezeron grãde ardimento et fezéron**lles** muy grã dãno (CT: 351, 1373)  
d. Et leixarõ correr os caualos a ssy, et dérõsse tã grãdes feridas per çima dos escudos que tragã que ja tã fortes nõ poderõ [...] seer que **lles** a fortaleza podesse prestar (CT: 371, 1373)  
e. Pero a vejo, non **lh'**ousdo dizer / a mui gran coita que **me** faz aver (UC, Nuno Rodríguez de Candarei)  
f. pero **davalle** força que o cavaleiro con que se avia conbater que perderá muito do sangue (LTM: 103, 1ª metade do s. XIV)  
g. Et esta estoria que oydes, **vos** cõtamos aquí (MS: 58, 1º quartel do s. XV)

### 3.3. Alguns comentários

As construções recolhidas nas seis epígrafes anteriores aproximam-nos de qual podia ser a situação do galego-português medieval no tocante à expressão do OI numa época que abrange vários séculos (XIII-XV). Com muita dose de verossimilhança, nesse tempo também teriam lugar flutuações e mudanças linguísticas motivadas por diferentes fatores de variação entre os sublinhados por Chambers et Trudgill (1994: 123-35, 138-81): contexto, estrato social, idade, geografia, sexo ou género, localização cronológica, etc., ainda que, na maior parte dos casos, se torne uma tarefa assaz complexa podermos desde a atualidade enveredar com satisfação esses tais fatores. Como dissemos anteriormente, os exemplos com que contamos são provenientes de textos escritos, alguns dotados de vontade artística (os literários ou não utilitários) e outros, contrastivamente, sem a procurarem (os utilitários, aqui representados pelos tabeliônicos). Entendemos, portanto, que um ponto de partida deve servir-nos para pensarmos que muito provavelmente a língua oral, embora coincidente numa boa parte com a escrita, não tinha de equivaler a esta com exatidão e que possuiria características nem sempre atestáveis nos registos gráficos, também no que diz respeito às construções sintáticas vistas em 3.2. Voltamos a acu-

dir às impressões de López Martínez (1993: 223), que não descarta a possibilidade de a oralidade galaica dos séculos XIV e XV favorecer melhor que a escrita a presença de *a* com as formas tónicas *mim*, *ti*, etc., isto é, as correspondentes à segunda estrutura (V + *a* + obl. tónico).

Podemos reparar nalguns desses elementos de variação ponderados por Chambers e Trudgill. Partindo de fatores cronológicos, por exemplo, as construções recolhidas na quinta epígrafe (V + Cl + *a* + FN) correspondem a uma estrutura que só começa a se detetar-se no outono da Idade Média, como os textos CT ou CSI (redigidos respetivamente em finais do século XIV e na segunda metade do s. XV), não se achando na poesia trovadoresca galego-portuguesa. Quanto a questões geolinguísticas, a CSI foi escrita na variedade local de Compostela, segundo o parecem verificar alguns fenómenos gramaticais registados<sup>18</sup>; isto pode explicar que nessa modalidade não houvesse determinados traços relativamente aos pronomes pessoais, que, talvez, se pudessem atestar noutras obras. Note-se, igualmente, como o tipo de composição parece ter inflacionado certas características tipológicas: a primeira das estruturas (V + obl. tónico) aparece de preferência em textos literários e, dentro destes, na poesia (LP, UC), mas é escassa ou quase inexistente noutras obras (CT, LTM, etc.).

Mais um aspeto que temos de salientar é aquele relacionado com a causa de haver várias construções sintáticas para assinalarem o OI. Talvez uma primeira resposta, quicá a mais lógica, assente no facto de se tratar de um sistema não totalmente fixado na altura, sobretudo ao pensarmos na existência da segunda e terceira das estruturas (V + *a* + obl. tónico, V + Cl + *a* + obl. tónico) ou na quarta e na quinta (V + *a* + FN, V + Cl + *a* + FN), com as consequentes oscilações próprias dessa situação. Se até hoje somos capazes de acharmos estruturas que constatarem como esse sistema, mesmo estando num altíssimo grau de fixação, não enforma um modelo fortemente rígido (cf. *Deu un beixo ao amigo* ~ *Deulle un beixo ao amigo*), torna-se lógico imaginarmos que na época medieval a situação era bem mais fluída que na atualidade, o que parece verificar-se com a existência das seis tais possibilidades. Talvez um indício de isto assim ser possa vir pelo facto de atestarmos no mesmo texto, com apenas um pequeno trecho de distância, certas variantes combinatórias (primeira e segunda das estruturas em 9a, quinta e sexta em 9b):

- (9) a. Et prometera **ty** et aos outros moytas boas cousas, et demais prometera **a tí** que a leue da igleia (MS: 65, 1º quartel do s. XV)  
b. el rei Ordonio enviou **ao papa** grandes joias. O qual Genelo morou en corte do papa hũ ano et trouxe para aa dita egleja de Santiago moitos libros et joias que **lle** enviou o papa **ao obispo** (CSI: 62, c. 1468)

18 Cf. a neutralização da VT em <e> na P2 do pretérito do indicativo dos verbos regulares e semirregulares da 3C (*oieu* e *oeu*, CSI: 56, 69, 71; *fogeu*, CSI: 71; *parteuse*, CSI: 67; etc.) ou a P3 *dou* (CSI: 89) do pretérito do indicativo do verbo *dar*. Uma notória parte destas variantes regionais pode ainda hoje ser verificada, como o demonstra o trabalho de Fernández Rei (2003: 84, 93). Para uma aproximação ao estado dialetal da Galiza da altura, veja-se Souto Cabo (1993) e Sánchez Rei (2011: 236-239, 390-395).

Finalmente, no meio das seis estruturas e dessa sua presumível falta de fixação que acabamos de sublinhar, temos de assinalar que não achamos, quando menos nos textos utilizados, quaisquer exemplos de outras possíveis construções, do tipo V + Cl + obl. tónico (sem *a*) ou V + Cl + FN (igualmente sem *a*).

#### 4. A situação da língua atual

##### 4.1. As formas

A deslocarmo-nos da Idade Média para o nosso tempo, começamos esta secção, tal e como se fez mais acima (cf. 3.1), recolhendo o conjunto de pronomes átonos que há na oralidade hodierna. Para este labor, tivemos em conta as descrições das gramáticas mais recentes (cf. Álvarez / Xove 2002: 534-539; Hermida Gulías 2004: 77, 82; Freixeiro Mato 2006, II: 122), secundarizando usos dialetais que não coincidem totalmente com as formas e as funções aqui expostas<sup>19</sup>:

Tábua 2. Os pronomes pessoais átonos na língua atual

Pessoa		Pronomes não reflexos			Pronomes reflexos
		Acusativo		Dativo	
		Formas gerais	Alomorfias		
P1		<i>me</i>	-	<i>me</i>	<i>me</i>
P2		<i>te</i>	-	<i>che</i>	<i>te</i>
P3	M	<i>o</i>	<i>no, lo</i>	<i>lle</i>	<i>se</i>
	F	<i>a</i>	<i>la, na</i>		
P4		<i>nos</i>	-	<i>nos</i>	<i>nos</i>
P5		<i>vos</i>	-	<i>vos</i>	<i>vos</i>
P6	M	<i>os</i>	-	<i>lles</i>	<i>se</i>
	F	<i>as</i>	<i>las, nas</i>		

Da comparação deste quadro com o da língua medieval assinalado com anterioridade, evidenciam-se algumas questões de relevância. Em primeiro lugar, assiste-se a uma notável redução de variantes alomórficas e/ou alográficas, não se atestando na atualidade elementos tipicamente antigos como *chi*, *xe*, *xi*, etc., à exceção de em falares muito minoritários, como é o caso de *chi*, *nus* ou *vus* na comarca dos Ancares, registadas há uns anos por Fernández González (1981: 117), em cujo caso haveria que investigar se com efeito se trata de exemplos de conservadorismo linguístico ou, talvez mais provavelmente, de evoluções modernas. E em segundo lugar, dado que se tratava de simples variantes motivadas por fonética sintática ou combinatória, a tal míngua de formas não afetou no Galego a manutenção e desenvolvimento de funções dos clíticos (sintáticas ou pragmáticas) no passar da língua medieval à moderna.

<sup>19</sup> Algumas já foram afloradas com anterioridade (cf. 3.2), como o uso universal de *che* para dativo e acusativo, próprio de algumas zonas, ou de *te* para ambas as funções, igualmente sujeito a distribuição geográfica.

#### 4.2.1. Estrutura 1: V + obl. tónico

Vamos ver a seguir qual o comportamento atual e se se produziram mudanças sintáticas representativas. Indo à primeira das possibilidades, não achámos em nenhum texto oral qualquer exemplo desta construção, como também não encontrámos nas gramáticas galegas nenhuma referência a ela. Tampouco detetámos amostras no Galego Médio, o que, de um modo ou de outro, vem harmonizar com as impressões de López Martínez (1993: 221-24) e Monteagudo Romero (2019: 102-103) quando ponderavam que tais estruturas iam sendo cada vez mais raras a partir do século XIII.

A falta da partícula prepositiva é hoje possibilidade sentida como agramatical no galego e no PE. Contudo, como é sabido, no PB e ainda nos PALOP são vulgares os pronomes de P3 *elelela* e de P6 *eleslelas* a desenvolverem funções de OD (cf. Neves 2000: 457; Galves 2001; Azeredo 2008: 258; Silva 2013: 152; etc.). Na defesa da unidade linguística entre ambas as variedades de português, Melo (1981: 39), contrário àquelas pessoas que acreditavam na existência de uma “língua brasileira” autónoma a respeito do PE<sup>20</sup>, apelou precisamente às documentações antigas deste tipo de construções para assinalar que a presumível idiosincrasia brasileira bem podia provir, na realidade, do galego-português medieval:

Um exame consciencioso das divergências atuais entre o português do Brasil nos patenteará, em primeiro lugar, que a maior parte dos fatos sintáticos brasileiros são apenas arcaísmos conservados. Assim, o pronome *ele* em função acusativo, a liberdade na colocação dos pronomes, a preposição *em* na regência de complementos dos verbos de movimento, o *lhe* como objeto direto, etc.

Por outro lado, os consabidos exemplos também de PB em que a forma tónica oblíqua de P1, *mim*, desempenha funções de SUJ (cf. *Isso é muito caro para mim comprar*), não podem ser aqui considerados precisamente por obedecerem a responsabilidades sintáticas diferentes (SUJ) com explicações diacrónicas igualmente diferenciadas (possível cruzamento de *Isso é muito caro para eu comprar* com *Isso é muito caro para mim*)<sup>21</sup>.

#### 4.2.2. Estrutura 2: V + a + obl. tónico

Quanto à segunda possibilidade, já nos achamos numa situação não coincidente com exatidão com a anterior. Contrariamente à primeira estrutura, em obras do Galego Médio documenta-se muito ocasionalmente, até em ocasiões combinadas com outras construções (como em 10c):

20 Ainda que este sentimento já achasse alguns defensores em finais do século XIX, é nos tempos do Modernismo Brasileiro (1920-1940) que cobra uma especial força, nomeadamente com autores como Monteiro Lobato, Paulo Filho, etc.

21 A conversão de um pronome complemento em SUJ não se torna exclusiva do PB, mas é comum a outras variedades linguísticas do âmbito galego-português. Assim, na metade ocidental da Galiza conseguiu-se habilitar o oblíquo *ti* como SUJ de P2 (*Ti cantas*, *Ti cantabas*, etc.), o que não foi desconhecido no português popular e dialetal (Coutinho 1976: 67, 161; Nunes 1989: 240): lembremos o citado exemplo do teatro vicentino *Assi, ora vamos e ti l ó longo desta ribeira*, proveniente do *Auto da Feira*, no qual o antigo advérbio *assi* exige a rima com *ti*.

- (10) a. **A min** chaman toda Mira / señora do gran tesouro (SEI: 15, finais do s. XV)  
b. diga si vos debe a Patria / máis do que vós debés **a ela** (SEI: 32, 1697)  
c. si el máis **lle** debe á cidade / ou Fonseca debe **a ela** (SEI: 50, 1697)

No que diz respeito à sua atestação em textos tradicionais da Galiza significativamente populares e dialetais, dispomos de algum exemplo esporádico (11a), embora, lamentavelmente, o oblíquo não desempenhe a função de OI, ficando assim à margem dos nossos interesses. Ao mesmo tempo, no português coloquial contemporâneo tal estrutura também não é totalmente desconhecida, quando menos nalguns textos orais de origem tradicional (11b-d), ainda que é criticada em gramáticas atuais (cf. Gonçalves / Raposo 2013: 1172, n. 27)<sup>22</sup>:

- (11) a. Chora meu pai que se mata; / que non tèn si non **á min** (CPG, III: 291)  
b. –Não t’espantes, meu cavalo, não metas medo **a mim** (RT, I: 158)  
c. –Tua mulher **a mim** chamou perra velha e a ti filho e mau pai (RT, I: 285)  
d. –Não é nada, ó minha filha, **a ti** não importaria (RT, I: 740)

No tocante à oralidade galega atual, os textos disponibilizados em AGO e em ANF apresentavam só três casos<sup>23</sup>, o que dá indício da praticamente nula rendibilidade desta estrutura nos nossos dias. Desses três exemplos, ainda, temos de fazer algum comentário: em primeiro lugar, dois deles vão referidos à mesma pessoa e desenvolvem funções de OD, motivo este último que faz com que não os possamos considerar aqui; e em segundo lugar, nas três amostras percebe-se como sempre aparece P3, nunca se atestando outras formas pronominais:

- (12) a. E despois el chegaba abaixo e apañaba, amarrábamo nunha rede e dicíame el: “Tira!” e eu tiraba para arriba e botábaos arriba os percebes, viráballe e despois amarráballe a rede na mesma corda e ía para abaixo outra vez; pero a rede inda ía ben, pero para subir **a el** para arriba! [...]. Para subir **a el** para arriba ata choraba. Dicía eu: “Papá, non subo [...], eu teño medo” (AGO, 112, Bueu<sup>24</sup>)  
b. porque se ía tiña que lle pedir permiso, se non el non me deixaba ir, tiña que ir pedir permiso **a el** a ver se me deixaba ou non (AGO, 139, Compostela)

22 Note-se também a sua documentação em textos de proveniência tradicional ou popular a desenvolver a responsabilidade de OD: –*Se a ele mandais matare, a mim mandai-me degolare* (RT, I: 131); *Que matasse a ti, mulher, que e p’ra casar co’a sua filha* (RT, I: 241); *Salva a mim, l a ti, l a todos quantos aqui estão* (RT, I: 731); etc. Almeida (1999: 426), a este respeito, não se mostra contrário a tais estruturas: “Não devemos pensar que é errado dizer ‘leveí a ele’, ‘escolheu a nós’ em vez de ‘leveí-o’, ‘escolheu-nos’ [...] –O que não devemos é abusar dessa construção”.

23 Temos constância de casos na linguagem infantil em que se verifica esta estrutura, normalmente em casos em que o pronome é de OD: “Mamá, pon bonita **a min!**”, “Mamá, viste guapa **a min!**”. Agradecemos aqui a observação feita pela Profa. Dra. Maria Aldina Marques (Univ. do Minho), na qual fazia notar a presença de construções equivalentes nas crianças portuguesas.

24 Nos textos orais inclui-se a procedência geográfica, indicando o concelho.

#### 4.2.3. Estrutura 3: V + Cl + a + obl. tónico

A respeito da terceira construção, não se verifica qualquer mudança entre a época medieval e a moderna, à exceção, como é natural, do facto de ser na atualidade praticamente obrigatória a presença de Cl com o oblíquo tónico. Os séculos XVI-XVIII proporcionam amostras desta possibilidade (13a-b), ao passo que os corpora atuais de galego oral também a constataam com facilidade (13c-g). Igual que acontecia na época medieval, pode haver exemplos com adjacência de formas pronominais (13a, 13c-d) ou sem ela (13b, 13e):

- (13) a. Pois agora digo eu, / con perdon, si **a min mo dan** (SEI: 28, c. 1617)
- b. porque / con voces moi desacordes / **me** ladras a **min** e mordés (CDE: 147, c. 1760-1777)
- c. era primo do home e dixeime **a min**: “Non o despaches, nena, ese mozo non o despaches” (AGO, 139, Foz)
- d. Digo**che a ti** que facían rir a xente (AGO, 87, Lourenzá)
- e. Mañá tócame cociñar **a min**, porquea miña nai non está (AGO, 122, Ribadavia)
- f. E dixer**lles a eles**: “Facede a comida [...]”
- g. moito gusto **m’á min** dan / as nenas do pelo roxo (CPG, I: 30)

Um aspeto deve ser ponderado relativamente à anterior possibilidade (V + a + obl. tónico), como é o carácter obrigatório na época atual do aparecimento dos Cl a acompanharem os oblíquos (cf. *Faleiche* / *Faleiche a ti* vs. \**Falei a ti*), o que não acontecia na língua medieval (cf. 3.2.2), mais tolerante em tais circunstâncias. Outrossim, parece pertinente indicarmos aqui que a língua oral, especialmente em registos marcados por uma forte coloquialidade, não é desconhecadora de outros tipos de pleonasmos com os pronomes pessoais como protagonistas. Estamos a referir-nos a reiterações de pronomes pessoais oblíquos, como o caso de (14a), em que figura duas vezes a forma tónica *a nós* (isto é, evidenciando uma amostra tanto de referenciação da pessoa gramatical quanto de estrutura de ênfase), ou segundo aparece em (14b), em que se adiciona um pronome coincidente na pessoa gramatical embora não coincidente no caso (nominativo em vez do oblíquo):

- (14) a. Mira **a nós** que **nos** importan **a nós** os de Moraña nin a nación que os deu (AGO, 155, Teo)
- b. **Nós, a nós** salvounos que despois non fomos á guerra (AGO, 23, Monforte de Lemos)

#### 4.2.4. Estrutura 4: V + a + FN

Os dados de que se dispõe para a quarta possibilidade falam-nos com clareza no seu mais rentável uso na época medieval do que na atualidade. Na passagem dos séculos XVI-XVIII ao Galego Contemporâneo, no entanto, não deixa de se documentar, muito embora tenhamos de necessariamente partir de textos pouco numerosos:

- (15) a. E por esto deouxou esta ara **a seus discípulos** (HDS: 31, c. 1625-1635)  
b. **A essa cabeça do mundo** / moito debeu Julio César (SEI: 29, 1697)  
c. que o fillo **á madre** non debe / e esta **a aquel** debe a soldada (SEI: 49, 1697)  
e. Din que non quixen facer / nada **aos ingleses que entraron** (SEI: 107, 1697)  
f. Botou-hos **à gente**, / rapaces è nenos (C: 216, 1746)  
g. Eu nunca pensein / dar **ao rey** consellos (C: 325, 1746)  
h. se a dás a ler **a outro**, / acabouse a benquería (PG, I: 131, c. 1790)

Por sua vez, regista-se igualmente em vários exemplos contemporâneos tirados de poesias tradicionais, veiculadas em variedades de língua dialetais e populares:

- (16) a. non debo carto **a home / nin á muller d'esta terra** (CPG, I: 50)  
b. entreguéi o corazón / **a quen non m'o merecía** (CPG, I: 207)  
c. non teño **á quen** dar as queixas / para dar **ô meu rapás** (CPG, III: 20-21)  
d. O secreto d'o teu peito / Non contes **ó teu amigo** (LPG: 67)  
e. Vou dicir **a miña nai** / Que andan as vacas n-a chousa (LPG: 99)  
f. Unha vella dixo **a outra** / Polo burato d'a porta (LPG: 195)

Já no referente a casos provenientes da língua oral moderna, podemos encontrar algumas amostras, apesar de, contrariamente às documentações da época medieval, não serem correntes; de facto, excetuando o caso de uma narração tradicional de carácter memorístico-recitativo, em que se repete uma destas estruturas em 8 ocasiões<sup>25</sup>, só achamos 10 exemplos desta quarta possibilidade nos corpora orais:

- (17) a. viñan dous mozos e botaban así a man **á túa man**, e un bailaba con unha e outro bailaba con outra, e acabábase a peza e cada un ía polo seu lado (AGO, 136, Foz)  
b. e era un home que non tiña medo **a nada** (ANF, Mazaricos)  
c. Viñámos de volta; fomos leva-lo, o abrigo á, **á tía Lucinda**, viñamos de volta (ANF, Tomiño)  
d. crean moito peligro **ós barcos que estamos pescando**, ló, que non é o primeiro caso de peligro de investir outro (ANF, Ribeira)  
e. E non ves que chama a atención **á xente?** (ANF, Vilalba)  
f. coidamos o viño, levámolo **ó anólogo** pra que nolo cuide (ANF, Sober)

#### 4.2.5. Estrutura 5: V + Cl + a + FN

Conforme veremos a seguir, a quinta das construcións corresponde à estrutura mais habitual na actualidade se confrontada com a anterior (V + a + FN), o que contrasta com a situación na língua medieval, em que possuía muito poucas atestacións (cf. 3.2.5). Quanto à sua génese, tanto V + Cl + a + FN como V + Cl + a + obl. tónico foram

25 A expressão é “que fas/fai sombra ó sol” (ANF, Salvaterra de Miño).

no âmbito da romanística explicadas por motivos enfáticos<sup>26</sup> e, muito possivelmente, a origem esteja numa inicial vontade de ênfase. Assim, a estrutura começaria por sublinhar a “prominencia de un elemento en relación al grado de topicidad” em contextos pragmaticamente marcados, como assinala Vivanco (2013: 232), situação que mudaria com o passar do tempo; a autora explica o seu progressivo sucesso no espanhol durante os séculos XVIII-XIX pelos seguintes termos:

A medida que se hace más frecuente, es decir, regular, la construcción pierde carga pragmática, de manera que hay un momento en el que el énfasis pragmático deja de ser un factor influyente sobre la duplicación. Es entonces cuando el hecho de que el clítico y el SN pleno comparezcan deja de resultar redundante y se vuelve regular.

Por seu turno, Gómez Seibane (2013: 80) indica que a partir do século XV se produz um importante aumento da duplicação de objetos no castelhano, ao passo que Eberenz (2000: 175, 179-80, n. 7) situa a regularização do redobro do clítico nesta língua já no século XVII, o que constituiu, a seu ver, um dos factos essenciais em que assenta a gramaticalização dos CI como afixos verbais. Os motivos a que acode Eberenz para explicar essa mudança incluem, inicialmente, cinco: (i) as classes de elementos que aparecem no núcleo do complemento (pronome ou substantivo); (ii) o tipo de complementação argumental (OI ou OD); (iii) a situação do complemento relativamente ao verbo (anteposição ou posposição); (iv) a distância existente entre o complemento e o verbo; e (v) as classes de constituintes que se intercalam entre o verbo e o complemento; secundariamente, outros fatores, como a atualização do substantivo com determinante, a estrutura atancial do verbo ou os traços semânticos do complemento ([+/-humano]) também são tidos em consideração por Eberenz.

No tocante às documentações de V + CI + *a* + FN no galego, já é de uso muito vulgar nos textos literários oitocentistas (cf. Freixeiro Mato et al. 2005: 325-26). Mesmo um autor como Saco Arce (1868: 166), sem dúvida o melhor gramático do século XIX e do primeiro quartel da seguinte centúria, já assinalava um uso quase geral. É nos séculos XVI-XVIII, pois, que a quinta das possibilidades foi ganhando terreno, pois em obras desse tempo já se atesta com relativa normalidade: proporcionalmente, tendo em conta a escassa literatura conservada do Galego Médio, este tipo de construções fica verificado por uma enorme quantidade de exemplos, muito maior que a correspondente à etapa medieval, também se achando com o OI antes do verbo (18a, 18d, 18e, 18l) –o que favorece o redobro:

---

26 Note-se o dito por Iordan e Manoliu (1981, I: 285-290), que inclusive chegam a falar da oposição “enfático ~ no enfático”, expondo que as formas enfáticas “proceden habitualmente (salvo en portugués) de las formas conjuntas, a las que se añaden las formas absolutas”.

- (18) a. que se **ó rruyn** non **lle** pon tacha / é mellor cós que alá sen (DAB: 280, c. 1595)  
b. E foi que **lles** deron **aos mestres** un dos navíos (SEI: 100, 1605)  
c. e de aquí **lle** veo muito dano **ó Mariscal** (SEI: 103, 1679)  
d. **à Afonso** llo dixo / hum home já vello (C: 147, 1746)  
e. ouvira que **á hum crego** / llo estaba contando (C: 147, 1746)  
f. Deixa que **lle** den / **ao conde** ó governo (C: 274, 1746)  
g. pedíndolle **ao cabaleiro** / velas e diñeiro (CDE: 152, c. 1760-1777)  
h. o dan dan non tocas / nin **llo** repicas **aos probes** (CDE: 161, c. 1760-1777)  
i. repara as necesidades, / **cúralle aos probes** a tos (CDE: 164, c. 1760-1777)  
h. qu'-ainda-en terra **lhey** de ter / med'-**ó vento que respiro** (RU: 26, 1777)  
i. pidamoslh'**ó Capitan**, / que non dudo consigilo (RU: 32, 1777)  
j. **Ó carballo** caille a folla (PG, I: 138, c. 1790)  
l. O casado casa quer / **ó solteiro** non **lla** dan (PG, I: 144, c. 1794)

Um caso particular na documentação desta época do Galego Médio é o constituído pelos textos HDS e HSI. O responsável do primeiro tencionou, na primeira metade do século XVII, dar à língua um ar arcaizante para verificar a antiguidade da obra e assim legitimar uma linhagem familiar galaica, segundo pondera Souto Cabo (2007: 186); no entanto, no aspeto sintático as suas espetativas parecem ter ficado um pouco afastadas desse propósito, pois, como se verá mais abaixo, atesta-se o reforço com o clítico em construções com FN, um traço escassamente registado na língua medieval. A segunda das obras, redigida entre os anos 1713 e 1737, é cópia de um códice medieval galego; a linguagem refletida nele pode considerar-se híbrida, pois o autor “modificou o texto do códice que manexaba ao introducir variantes fonéticas e morfolóxicas e mesmo algunha palabra, talvez coa intención de aproximar a lingua medieval ao galego do seu tempo” (Arias; Noia 2011: 68-69). Como quer que seja, junto à construção V + a + FN, documentam-se também exemplos de V + Cl + a + FN em ambos estes livros (particularmente em HSI), em ocasiões mesmo a alternarem com a anterior estrutura (19e-f); talvez, as circunstâncias singulares da redação de cada uma destas obras possam explicar a deteção das duas possibilidades, ao passo que também deixam a porta aberta à interpretação dessas documentações como devidas à transição entre os usos antigos e os contemporâneos:

- (19) a. si non mandar algo, / que **lle** quiten o cambio **a seu fillo** (HDS: 89, c. 1625-1635)  
b. onde predicara e se **lle** aparezera **ás partes do occidente** (HSI: 87, c. 1713-1737)  
c. e este dixo **a San Siluestre** que respondeu o ataria (HSI: 94, c. 1713-1737)  
d. mais a proue **a Deus** que viessen a concordia (HSI: 101, c. 1713-1737)  
e. **A Hermerico** sucedeu **lle** seu fillo Riquila (HSI: 102, c. 1713-1737)  
f. **A Rexiario** sucedeu seu fillo Ariamiro (HSI: 107, c. 1713-1737)  
g. Por ende o dito D. Afonso negou **a o Mouro Molet** o dito feudo (HSI: 129, c. 1713-1737)

- h. deron **a sua Ygreja** moitos panos e joyas (HSI: 137, c. 1713-1737)  
i. **a o cal Papa** imbioulle Sisnando vn capellan [...] e o rey Ordonio **lle** mandou por el **a o Papa** grandes joyas, o cal Galeno [...] trouxe para a dita Ygreja de Santiago moitos libros e joyas que **lle** imbiou o Papa **a o Obispo** (HSI: 144, c. 1713-1737)

No tocante ao sucesso da quinta estrutura no galego moderno, a nosso ver, confluem fundamentalmente fatores internos e externos. A respeito daqueles, em primeiro lugar, pensemos que a V + Cl + a + FN tinha relativa facilidade em se estender pelas estruturas transitivas da língua, pois contava com uma outra construção muito parecida (V + Cl + a + obl. tónico), já abundantemente representada desde os primeiros textos medievais, a qual se manteve durante os séculos XVI-XVIII e conseguiu chegar até à atualidade. Em segundo lugar, como uma outra explicação ou característica interna, embora de menor alcance, também podemos acudir a possíveis necessidades de desambiguação das propriedades semânticas do OI, sobretudo em casos de elementos argumentais com o traço [+humano] (cf. Eberenz 2000: 180, n. 7):

- (20) a. Sen o pretender, batin**lle** no pé (*lle* = [+humano] e [-animado])  
b. Sen o pretender, batin**lle** no pé **a ela** (*lle* = [+humano])  
c. Sen o pretender, batin**lle** no pé **á miña colega** (*lle* = [+humano])  
(21) a. Sen o pretender, batin**lle** no pé **á mesa** (*lle* = [-animado])  
b. ?Sen o pretender, batin**lle** no pé **a ela** (*lle* = [-animado])

E em terceiro lugar, a necessidade de desambiguar a adscrição genérica do elemento nominal do OI, possibilidade totalmente clara em V + Cl + a + obl. tónico e ainda nalguma das restantes construções (V + a + obl. tónico, V + a + FN, etc.), atrai a nossa olhada como mais uma hipótese interna para explicarmos o avanço de V + Cl + a + FN; isto pode observar-se nas cláusulas (20b-c, 21a), em que não existe qualquer dúvida nessa identificação do género (*ela, a miña colega, a mesa*).

Vamos agora com os que se podem denominar fatores externos. Já vimos antes que é nos séculos XVII-XIX, segundo Eberenz, Gómez Seibane ou Vivanco, que estruturas como V + Cl + a + FN assentam definitivamente no espanhol e terminam por se fazer regulares nessa língua. Desde este estado de coisas, e com todas as cautelas precisas, não descartamos que a expansão de V + Cl + a + FN, tendo em conta que já existia uma estrutura parecida (V + Cl + a + obl. tónico), pudesse ter-se visto potenciada pela sua correspondente consolidação no castelhano durante os séculos XVII-XIX. Esta provisória hipótese baseia-se noutras coincidências gramaticais que também seguiram parecidos passos na época do Galego Médio, sempre na linha da confluência com a na altura única língua oficial: note-se, assim, a redução da frequência da interpolação pronominal na oralidade (cf. *Nunca che estiven eu ali*, muito frequente, junto a *Nunca che eu ali estiven*, mais rara), o OD acompanhado desnecessariamente da preposição *a* em casos em que não é de regra (cf. \**Algúns cristiáns acomodados louvan a Deus*, mais *maltratan ás clases populares*, em lugar de *Algúns cristiáns acomodados louvan a Deus*,

*mais maltratan as clases populares*), a forte tendência à coincidência nas regências preposicionais (cf. *aproximarse a e aproximarse de, contribuír a e contribuír para, facer que e facer con que...*), etc.

A situação atual do PE para as atestações desta quinta possibilidade não coincide com o galego, pois em Portugal presentemente são muito minoritárias e mesmo as gramáticas costumam salientar a sua marginalidade ou até falta de validade: Cunha e Cintra (1992: 304), por exemplo, interpretam como “emprego enfático” a possibilidade de o dativo “poder reiterar o objecto indirecto colocado no início da frase”<sup>27</sup>, ao passo que uma estrutura como V + Cl + *a* + FN, em confronto, é considerada agramatical no trabalho de Mateus et al. (2003: 832) ou no de Gonçalves e Raposo (2013: 1179), onde se explica que não pode ser válida quando se achar dentro “do mesmo grupo prosódico”, isto é, na mesma cláusula. No entanto, nalgum momento foram consideradas traços positivos de estilo<sup>28</sup> e continuam a se detetar em registos não coincidentes com a variedade standardizada: tal é o caso das seguintes amostras, provenientes da literatura tradicional de Trás-os-Montes, nas quais nem se produz a disposição do OI ao início da cláusula, isto é, estaria dentro do mesmo grupo prosódico conforme Gonçalves e Raposo:

- (22) a. Já **lhe** deixo vinte contos **a essa feliz**, desgraçada (RT, I: 50)
- b. –Deixo-**lho** à besta da tua mãe, que bem mo há-de estimar (RT, I: 260)
- c. –Que **lhe** fizeste **ao teu vinho**, que me fez tanto mal (RT, I: 391)
- d. –A senhora i-Ana, senhora i-Ana, dê-**le** conselhos à filha (RT, I: 434)<sup>29</sup>
- e. vai-**lhe** entregar esta carta **ao meu pai**, escrita pela mina mão (RT, I: 489)
- f. vai-**le** ensinar o caminho **ao ceguinho** (RT, I: 564)
- g. de pedir-**lhe** a filha à condessa, condessa não me quis dar (RT, I: 879)
- h. Madalena **lh**'escreveu uma carta **a Jesus Cristo** (RT, I: 898)

Os fatores internos aludidos para o galego poderiam explicar a sua presença nestas utilizações não coincidentes com os usos mais comuns ou habituais. No português, ao não contar com o teto do castelhano, tais estruturas não progrediram na sintaxe corrente. Como quer que seja, voltando à Galiza, tanto pelos fatores internos quanto pelos externos ou por uma combinação de ambos, V + Cl + *a* + FN possui hoje uma utilização largamente registada. A sua grande documentação no corpus oral verifica com absoluta clareza essa predominância caso comparássemos a quarta estrutura com a quinta: de um total de 207 exemplos, 10 amostras correspondem a V + *a* + FN e 197

27 Ambos os autores incluem como exemplos dois conhecidos provérbios portugueses: *Ao pobre não lhe prometam e ao rico não lhe faltam e Ao médico e ao abade, diga-lhes sempre a verdade*.

28 Tal é o caso da opinião de Francisco José Freire, que, a basear-se em textos do P. António Vieira (1608-1697), afirmava em finais do século XVIII –época em que a estrutura 5 avança no galego– que as tais construções, “longe de serem redundancias, são graças da indole da nossa lingua” (Freire 1842, parte 3<sup>a</sup>: 123) (excerto citado também em Sánchez Rei 2008: 261).

29 *Le*, variante arcaica de *lhe*, foi forma muito comum na linguagem popular de certas regiões de Portugal, conforme verificou Vasconcellos nos primórdios do século XX (1928, 1981): “Pour le datif, nous avons *le* partout, soit au singulier, soit au pluriel” (1981: 107).

Os pronomes pessoais e a expresión do objeto indirecto no galego-português medieval e no galego contemporâneo: aproximação contrastiva

a V + Cl + a + FN (isto é, percentualmente, 4,83% de V + a + FN face a 95,16% de V + Cl + a + FN), das quais incluímos aquí algumas:

- (23) a. había un chiste dun arrieiro que **lles** dicía **ós seus fillos**, cando ía morrer, dici<a>, Que lles dicía “meus filliños, quérovos dicir unha cousa, que o viño tamén se fai de uva...” (AGO, 10, A Estrada)  
b. ti pégas**lle** coa grande **á pequena**, que marche lonxe (AGO, 70, Compostela)  
c. eu oía así falar, que..., oíallo sempre **á defunta de miña avoa** (AGO, 39, Mazaricos)  
d. **Á Luísa** non **lle** dicimos porque..., como non..., é un pouquiño curta de vista, pois ó mellor cáenos por aí (AGO, 67, Xunqueira de Ambía)  
e. E **ós meus fillos** iso pouco **lles** gusta. Ós fillos gústan**lles** os guisos (AGO, 120, Poio)  
f. ós mariñeiros, e **ós mariñeiros** non **lles** dan nada (AGO, 130, Cariño)

#### 4.6. Estrutura 6: V + Cl

Finalmente, a sexta possibilidade não apresenta problemas de continuidade documental entre a época medieval e a moderna, pois atesta-se tanto no galego-português da altura e nos textos do Galego Médio quanto na língua dos nossos días. É nestes casos que o Cl, na linha do já apontado, desenvolve uma verdadeira função sintática argumental, pois nele recaem as responsabilidades que, por causa de processos coesivos de flexibilidade textual, corresponderiam a uma FN lexicalmente realizada:

- (24) a. E viñeron e puxéron**lle** pistolas e cercáron**lle** a casa con metralletas e unha chea de cousas desas, e colléron**lle** os cartos e non os deixaban mover (AGO, 6, Cabana)  
b. hai que miralas e botar**lles** vitaminas e os pos que necesitan, volver**lles** xuntar a cría para que estea máis xunta e poidan criar máis. Despois hai que **lles** ir poñendo alzas (AGO, 131, Taramundi)  
c. se ía tiña que **lle** pedir permiso, se non el non **me** deixaba ir, tiña que ir a pedir permiso a el a ver se **me** deixaba ou non (AGO, 139, Santiago de Compostela)

#### 5. Terminando

Os exemplos que fomos expondo indicam-nos que, se confrontada a situación do Galego Medieval com a contemporânea, a expresión do OI se manteve em termos gerais, o que corrobora um sistema relativamente estável. Porém, uma análise mais pormenorizada revelar-nos-á que houve mudanças tanto nas formas clíticas documentadas na altura quanto nas construções que desenvolvem a função de OI. Assim, temos de deixar constância das seguintes alterações: (i) reduziu-se o número

de variantes alográficas e/ou alomórficas (*mi*, *xe*, *xi*, etc.); (ii) minguou também o número de estruturas, não se atestando hoje em dia no galego oral algumas, como a primeira ou a segunda (V + obl. tónico, V + *a* + obl. tónico), à exceção de variedades linguísticas muito marcadas e minoritárias (linguagem infantil, falares dialetais, etc.); (iii) em contrapartida, constata-se a normal manutenção através do tempo de outras estruturas, qual é o caso da terceira ou da sexta (V + *a* + obl. tónico, V + Cl); (iv) atesta-se a mudança do carácter marginal nos textos medievais para se converter, nos nossos dias, numa construção com uma grande presença, tal como se produziu com a quinta (V + Cl + *a* + FN); e (v) verifica-se uma notabilíssima mudança na frequência de aparecimento, conforme se deu com a quinta das estruturas (V + Cl + *a* + FN), a qual, embora legítima, é dificilmente registável na atualidade. A tábua seguinte sintetiza a situação da língua medieval e a do galego atual no tocante às possibilidades de construção sintática:

**Tábua 3.** As seis possibilidades na língua medieval e na moderna

		Idade Média	Época atual
Estrutura 1	V + obl. tónico	+	-
Estrutura 2	V + <i>a</i> + obl. tónico	+	(-)
Estrutura 3	V + Cl + <i>a</i> + obl. tónico	+	+
Estrutura 4	V + <i>a</i> + FN	+	(+)
Estrutura 5	V + Cl + <i>a</i> + FN	(+)	+
Estrutura 6	V + Cl	+	+

Como foi assinalado com anterioridade, partimos do facto de o Cl ser na verdade um morfema verbal que, em ocasiões, desenvolve funções argumentais centrais, uma delas a de OI. Precisamente, o modo de esta aparecer na língua medieval e na moderna e os seus vínculos com a manifestação da concordância entre o verbo e os seus complementos também experimentaram algumas transformações. Na tábua a seguir mostra-se como a emergência e posterior consolidação de V + Cl + *a* + FN no Galego Médio envolveu uma outra construção em que a manifestação da concordância entre o verbo e o OI se converteu no aspeto gramatical mais relevante, enquanto se vê como a tal concordância é quase inversamente proporcional à expressão da função sintática através dos pronomes átonos:

**Tábua 4.** Expressão da concordância e da função sintática na Idade Média e no Galego Atual

		Concordância do V com os Cl	Função sintática nos Cl
Estrutura 1	V + obl. tónico	-	+
Estrutura 2	V + <i>a</i> + obl. tónico	-	+
Estrutura 3	V + Cl + <i>a</i> + obl. tónico	+	-
Estrutura 4	V + <i>a</i> + FN	-	-
Estrutura 5	V + Cl + <i>a</i> + FN	+	-
Estrutura 6	V + Cl	-	+

A concordância leva-nos a comentar a identificação do género gramatical do elemento que desenvolve a função de OI nas seis estruturas. Em maior ou em menor medida, todas elas facilitam sabermos a que género se pode adscrever o OI, exceto a última delas (V + CI), a qual se torna totalmente opaca: nem uma frase nominal, nem uma estrutura de redobro do CI possibilita, neste último caso, sabermos a que género associarmos o OI, o que não se produz com as cinco restantes:

**Tábua 5.** Identificação do género com P3 e P6

Estrutura 1	V + obl. tónico	+
Estrutura 2	V + a + obl. tónico	+
Estrutura 3	V + CI + a + obl. tónico	+
Estrutura 4	V + a + FN	+
Estrutura 5	V + CI + a + FN	+
Estrutura 6	V + CI	-

A combinarmos os tipos de manifestação do OI no galego atual vistos nas seis estruturas, observamos que existem vários modelos, nos quais convivem sistemas que podemos entender de duas maneiras: (i) não combinados, pois na frase só ocorre categorialmente uma classe de palavras, isto é, pronominais ou lexicais; e (ii) combinados, em que achamos pronomes pessoais vinculados a nomes (cf. *Dállelo aos teus amigos*) ou com outras subclasses de pronomes, como os demonstrativos, quantificadores, etc. (cf. *Dállelo a aqueles amigos*, *Dállelo a aqueles*, etc.). A viagem da língua medieval à moderna, com a transição dos séculos do Galego Médio, deixa ver como os primeiros modelos viram mingüado o seu número e/ou a sua atestação (V + a + FN), ao passo que os segundos conheceram um notório e crescente sucesso:

**Tábua 6.** Modelos de estruturas para a expressão da função sintática

Não combinados		Combinados
Pronominais	Lexicais	
(V + a + obl. tónico) V + a + FN, V + CI	(V + a + FN)	V + CI + a + FN

Por outro lado, um assunto à parte, que terá de ficar para ulteriores pesquisas no galego consistirá em aprofundarmos em temáticas já mais particulares, como, por exemplo, se o tipo de verbos quanto aos seus traços transitivos (bivalentes, trivalentes ou de valência variável) é capaz de verificar com maior facilidade uma estrutura não combinada (V + a + FN) ou combinada (V + CI + a + FN); se a frequência na linguagem normal de alguns verbos com esferas semânticas parcialmente coincidentes (como acontece, por exemplo, com os chamados “verbos de transferência”: *dar*, *doar*, *empresatar*, *oferecer*, *outorgar*, *proporcionar*, *presentear*, *transferir*...; com os “verbos diretivos”: *exigir*, *pedir*, *propor*, *rogar*, *suplicar*...; etc.) constata melhor uma ou outra construção (V + a + FN ou V + CI + a + FN); se as propriedades semânticas do CI (beneficiário, destinatário, origem, etc.) viram determinantes para uma maior constatação do redob-

bro do Cl; se o contexto e o registo linguístico é na realidade importante para favorecer uma possibilidade como V + Cl + a + FN – intuito que, provisoriamente, podemos considerar afirmativo; etc.

E, finalmente, uma questão também à parte, embora relacionada intimamente com o que acabamos de assinalar, será explicarmos com acerto o retrocesso da quarta estrutura e o enorme sucesso da quinta na língua atual, mudanças que tiveram lugar nos séculos do Galego Médio. Os poucos textos conservados deste período aconselham sermos cautelosos para a formulação de quaisquer teorias desses acontecimentos. No entanto, sem querermos abandonar a larga via da prudência, não podemos deixar de enveredar o caminho que nos leva a pensarmos que o triunfo da quinta das possibilidades no galego atual está muito relacionada com a sua regularização no espanhol durante essa época (analogamente ao que sucedeu com outras fenomenologias gramaticais), o que se pôde ver coadjuvado com muito pela normal existência de estruturas parecidas (V + Cl + a + obl. tónico) ou por outras motivações internas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALGa = INSTITUTO DA LINGUA GALEGA (1995): *Atlas Lingüístico Galego*. Vol. II. *Morfoloxía Non Verbal*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- ALMEIDA, Napoleão Mendes de (1999) [s.d.]: *Gramática Metódica da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva.
- ÁLVAREZ BLANCO, Rosario (1997): “O complemento de solidariedade: a complicidade entre os interlocutores”, Benigno Fernández Salgado (ed.), *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos (Universidade de Oxford, 26-28 setembro 1994)*: 37-53. Oxford: Centre for Galician Studies,
- ÁLVAREZ, Rosario (2015): “The accusative clitic in intransitive verb construction: *ai o vai, aquí as están*”, Xulio Sousa et al. (eds.), *Dialectologia. Special Issue V*: 191-217.
- ÁLVAREZ, Rosario; XOVE, Xosé (2002): *Gramática da Língua Galega*. Vigo: Galaxia.
- ARIAS, Bieito; NOIA, Camiño (eds.) (2011): Pedro de Otero Romero y Torres, *Historia da Igrexa de Iria*. Vigo: Universidade de Vigo.
- ARIZA, Manuel (2009): *La Lengua del Siglo XIII (Dialectos Centrales)*. Madrid: Arco/Libros.
- AZEREDO, José Carlos de (2008): *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Fundação Antônio Houaiss / Publifolha.
- BOGARD, Sergio (2015): “Los clíticos pronominales del español: estructura y función”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 63/1: 1-38.
- BLINKENBERG, Andreas (1969) [1960]: *Le Problème de la Transitivité en Français Moderne. Essai Syntactico-Sémantique*, Historisk-filosofiske Meddelelser, udviget af Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab. Vol. 38, 1. København: Munksgaard.

- CARVALHO, C. Almeida de (1953): *Glossário das Poesias de Sá de Miranda*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.
- CHAMBERS, Jack K.; TRUDGILL, Peter (1994): *La Dialectología*. Madrid: Visor.
- CIDRÁS ESCÁNEO, Francisco Antonio (1992): “Sobre a función da concordancia. Consideracións a propósito das concordancias verbais anómalas”, *Verba*. Vol. 19: 41-53.
- COMPANY COMPANY, Concepción (2006): “El objeto indirecto”, Concepción Company Company (dir.), *Sintaxis Histórica de la Lengua Española*. Vol. I. *Primera Parte: La Frase Verbal*: 477-572. México: Universidad Nacional de México / Fondo de Cultura Económica.
- CORDIN, Patricia (1993): “Dative Clitic Doubling in Trentino”, *Syntactic Theory and the Dialects of Italy*: 130-154. Torino: Rosenberg & Sellier.
- COUTINHO, Ismael de Lima (1976) [1938]: *Gramática Histórica*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Filipe Lindley (1992) [1984]: *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Sá da Costa.
- DUARTE, Inês Silva; MATOS, Gabriela Ardisson (1984): “Clíticos e sujeito nulo no português: contribuições para uma teoria de *pro*”, *Boletim de Filologia*. Vol. 29: 479-538.
- EBERENZ, Rolf (2000): *El Español en el Otoño de la Edad Media. Sobre el Artículo y los Pronombres*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, José Ramón (1981): *El Habla de Ancares (León). Estudio Fonético, Morfosintáctico y Léxico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- FERNÁNDEZ REI, Francisco (2003) [1990]: *Dialectología da Lingua Galega*. Vigo: Xerais.
- FERNÁNDEZ SORIANO, Olga (2000) [1999]: “El pronombre personal. Formas y distribuciones. Pronombres átonos y tónicos”, Ignacio Bosque; Violeta Demonte (dirs.), *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Vol. I: 1209-73. Madrid: Espasa.
- FERREIRO, Manuel (1999) [1995]: *Gramática Histórica Galega*. Vol. I. *Fonética e Morfosintaxe*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- FREIRE, Francisco José (1842) [obra redigida no século XVIII]: *Reflexões sobre a Lingua Portuguesa*. Lisboa: Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis.
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (2006) [2000]: *Gramática da Lingua Galega*. Vol. II. *Morfosintaxe*. Vigo: A Nosa Terra.  
(2013): *Estilística da Lingua Galega*. Vigo: Xerais.
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón et al. (2005): *A Lingua Literaria Galega no Século XIX*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- GALVES, Charlotte (2001): *Ensaio sobre as Gramáticas do Português*. Campinas: Universidade de Campinas.
- GARCÍA-MIGUEL, José M. (1991): “La duplicación de complemento directo e indirecto como concordancia”. *Verba*. Vol. 18: 375-410.

- GÓMEZ SEIBANE, S. (2013). *Los Pronombres Átonos (le, la, lo) en el Español: Aproximación Histórica*. Madrid: Arco/Libros.
- GONÇALVES, Anabela; RAPOSO, Eduardo Buzaglo Paiva (2013): “Verbo e sintagma verbal”, Eduardo Buzaglo Paiva Raposo et al. (orgs.): *Gramática do Português*. Vol. II: 1155-1218. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GONÇALVES, Rita (2015): “Romance languages do not have double objects: evidence from European Portuguese and Spanish”. *Estudos de Lingüística Galega*. Vol. 7: 33-67.
- HEGER, Klaus (1967): “La conjugación objetiva en castellano y en francés”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Vol. 22/2: 153-175.
- HERMIDA GULÍAS, Carme (2004): *Gramática Práctica da Lingua Galega (Morfosintaxe)*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- HUBER, Joseph (1986): *Gramática do Português Antigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- IORDAN, Iorgu; MANOLIU, Maria (1989) [1972]: *Manual de Lingüística Románica*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Sol (1993): *O Complemento Directo con Preposición a en Galego*. Anexo 36 de *Verba*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- LUIS, Ana R; KAISER, Georg A. (2016): “Clitic pronouns”, W. Leo Wetzels et al. (eds.), *The Handbook of Portuguese Linguistics*: 210-233. Hoboken-New Jersey: John Wiley & Sons.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna (2000) [s.d.]: *Introdução à Estilística*. São Paulo: Queroz.
- MARTINS, Ana Maria (2013): “Posição dos pronomes pessoais clíticos”, Eduardo Buzaglo Paiva Raposo et al. (orgs.), *Gramática do Português*. Vol. II: 2229-2302. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARIÑO PAZ, Ramón (2017): *Fonética e Fonoloxía Históricas da Lingua Galega*. Vigo: Xerais.
- MATEUS, Maria Helena Mira et al. (2003): *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- MELO, Gladstone Chaves de (1981) [1945]: *A Língua do Brasil*. Rio de Janeiro: Padrão.
- MIGUEL, Matilde et al. (2011): “Dativos não argumentais em português”, Armanda Costa et al. (orgs.), *Textos Seleccionados. XXVI Encontro da Associação Portuguesa de Lingüística*: 388-400. Lisboa: Associação Portuguesa de Lingüística.
- MONTEAGUDO ROMERO, Henrique (2019): “Os pronomes ónicos oblicuos libres *min* e *mí* nos cancioneros trobadorescos”, *Revista Galega de Filoloxía*. Vol. 20: 91-118.
- MORENO CABRERA, Juan Carlos (1987): *Fundamentos de Sintaxis General*. Madrid: Síntesis.
- NEVES, Maria Helena de Moura (2000): *Gramática de Usos do Português*. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo.

- NEVIS, Joel Ashmore et al. (1994): *Clitics. A Comprehensive Bibliography (1892-1991)*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- NUNES, José Joaquim (1989) [1919]: *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- OLIVEIRA, Fernão de (2000) [1536]: *Gramática da Linguagem Portuguesa*. Edição crítica, semidiplomática e anástica por Amaeu Torres e Carlos Assunção com um estudo introdutório do Prof. Eugenio Coseriu. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.
- PINEDA, Anna (2013): “Double object constructions in Spanish (and Catalan) revisited”, Sergio Baauw et al. (eds.), *Romance Languages and Linguistic Theory 2011*: 193-216. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- PITA RUBIDO, Elsa (2006): “Algunhas consideracións sobre os dativos non argumentais”, *Revista Galega de Filoloxía*. Vol. 7: 143-165.
- POSNER, Rebecca (1998): *Las Lenguas Romances*. Madrid: Cátedra.
- RAMOS, Maria Ana (2013): “Processos de reverência cultural? A adopção de <lh> e <nh> na escrita portuguesa”, Rosario Álvarez et al. (eds.), *Ao Sabor do Texto. Estudos Dedicados a Ivo Castro*: 481-514. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- RAPOSO, Eduardo Buzaglo Paiva (2013): “Pronomes”, Eduardo Buzaglo Paiva Raposo et al. (orgs.), *Gramática do Português*. Vol. I: 883-916. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SACO ARCE, Juan Antonio (1868): *Gramática Gallega*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
- SÁNCHEZ REI, Xosé Manuel (2008): “O português popular dos séculos XVI-XIX e a sua importância para o estudo do Galego Médio”, *Revue Romane*. Vol. 43/2: 248-272.
- (2011): *Lingua Galega e Variación Dialectal*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- (2016): “A interpolación pronominal no tránsito do galego medieval ao galego contemporâneo”, Ramón Mariño Paz; Xavier Varela Barreiro (eds.), *A Lingua Galega no Solpor Medieval*: 147-178. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- SEGURA, Luísa (2013): “Variedades dialetais do português europeu”, Eduardo Buzaglo Paiva Raposo et al. (orgs.), *Gramática do Português*. Vol. I: 83-142. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SPENCER, Andrew; LUÍS, Ana R. (2012): *Clitics. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA, Rosa Virgínia Mattos e (1989): *Estruturas Trecentistas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2013): “O português do Brasil”, Eduardo Buzaglo Paiva Raposo et al. (orgs.), *Gramática do Português*. Vol. I: 45-154. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- SOUSA, Xulio (2012): “Esquemas causativos en galego, portugués europeo e portugués brasileiro”, Xoán Lagares, Henrique Monteagudo (orgs.), *Galego e Português Brasileiro: história, variação e mudança*: 175-190. Niterói / Santiago de Compostela: Editora da Universidade Federal Fluminense / Universidade de Santiago de Compostela.
- SOUTO CABO, José António (1993): “Caracterização dialectal da Galiza da Idade Média”, Gerold Hilty (ed.), *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*. Vol. II: 531-545. Tübingen / Bassel: Francke.
- (2007): “Estudo lingüístico”, José António Souto Cabo (ed.), *A História de Don Servando*: 177-247. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- VÄÄNÄNEN, Veikko (1988) [1968]: *Introducción al Latín Vulgar*. Madrid: Gredos.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1928): *Opúsculos*. Vol. II. *Dialectologia (Parte I)*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- (1981) [1901]: *Esquisse d'une Dialectologie Portugaise*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- VILELA, Mário (1992): *Gramática de Valências. Teoria e Aplicação*. Coimbra: Livraria Almedina.
- (1999) [1995]: *Gramática da Língua Portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina.
- VIVANCO, Margot (2013): “La noción de tópico en la evolución de la duplicación clítica”, *Dicenda*. Vol. 31: 229-249.
- WANNER, Dieter (1987): *The Development of Romanic Clitic Pronouns. From Latin to old Romance*. Berlin / New York / Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- WILLIAMS, Edwing B. (1975) [1961]: *Do Latim ao Português*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

## PERFIL ACADÉMICO E PROFISSIONAL

Xosé Manuel Sánchez Rei é professor titular na Área de Filologia Galega e Portuguesa da Universidade da Corunha. O seu ámbito de investigación abrange a gramática do galego actual, a variação lingüística e a linguagem literária, temas sobre os quais tem dado a lume diversos traballos en publicacións especializadas (*Cadernos de Lingua, Diacrítica-Ciencias da Linguagem, Estudos Galego-Brasileiros, LaborHistórico, MadryGal, Revista de Letras, Revista Galega de Filoloxía, Revue Romane, Rostocker Romanitische Arbeiten, Verba*, etc.). Entre os seus libros salientam *Se o vós por ben teverdes. A Interpolación Pronominal en Galego* (1999, premio Carvalho Calero 1998 de Investigación Lingüística), *O Fidalgo e o Teatro. Tres Textos Dramáticos de Ramón Otero Pedrayo* (1999), *Os Pronomes Demostrativos: do Latín ao Galego Contemporáneo* (2002), *A Lingua Literaria Galega no Século XIX* (2005, em parceria com X. R. Freixeiro e G. Sanmartín), *A Lingua Galega no Cancioneiro de Pérez Ballesteros* (2006, finalista nos Prémios da Crítica da Galiza), *O Complemento Preposicional en Galego* (2010), *Lingua Galega e Variación Dialectal* (2011), *O Falar das Fadas. Lingua, Música e Toponimia da Galiza* (2016), *Cantar na Coruña. Cancioneiro Coruñés dos Séculos XVIII*

e XIX (2017), etc. Também se tem ocupado da edición de monográficos de temática filológica galego-portuguesa, como *Aspectos da Toponimia Menor Coruñesa* (2014, com E. Mosquera), *Modelos de Lingua e Compromiso* (2014), *Novas Perspetivas Linguísticas no Espaço Galego-Português* (2015, junto a M. A. Marques), *As Ciências da Linguagem no Espaço Galego-Português. Diversidade e Convergência* (2016, com M. A. Marques) ou *Estudos Atuais de Linguística Galego-Portuguesa* (2019, com M. A. Marques), etc. É, igualmente, o tradutor para o galego do *Curso de Lingüística Xeral* (2005) de Ferdinand de Saussure.

Fecha de recepción: 17/01/2020

Fecha de aceptación: 05/05/2020



D'« UNE FEMME SANS PATRIE » À  
*LA POLONAISE*. SUR UN CAS DE RÉÉCRITURE  
D'UN PERSONNAGE ROMANESQUE  
(From “a woman without a homeland” to *La Polonoise*.  
On a case of rewriting a novelistic character)

Przemysław Szczur\*  
Université Pédagogique de Cracovie

**Abstract:** The paper discusses the hypertextual relations between Stanislas Dotremont's *La Polonoise* and Benjamin Constant's *Adolphe*, focusing on the rewriting of the main feminine character: Ellénore/Ellen. The adopted perspective is inspired by narratology, gender studies and imagology. It makes it possible to note some changes, the main ones consisting of a transvocalization and transfocalization of the narration and a transvalorization and transmotivation of the character. Rewriting also leads to an accentuation of the axiological, ideological and historical dimensions of the narrative. However, the impact of these modifications is, after all, relatively limited, which is why the Dotremontian rewriting enterprise can be described as neo-classical.

**Keywords:** Stanislas Dotremont ; Benjamin Constant ; Rewriting ; Novelistic character ; Belgian literature in French ; Poland.

**Résumé :** L'article constitue une analyse des relations hypertextuelles entre *La Polonoise* de Stanislas Dotremont et *Adolphe* de Benjamin Constant, focalisée sur la réécriture du principal personnage féminin : Ellénore/Ellen. La perspective adoptée s'inspire de la narratologie classique, des études de genre et de l'imagologie. Elle permet de relever quelques changements dont les principaux consistent en une transvocalisation et transfocalisation de la narration et une transvalorisation et transmotivation de l'héroïne. La réécriture mène aussi à une accentuation des dimensions axiologique, idéologique et historique du récit. L'impact de ces modifications est cependant, somme toute,

---

\***Adresse pour la correspondance:** Przemysław Szczur, Katedra Literatur Francuskiego Obszaru Językowego. Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie. Ul. Podchorążych 2. 30-084 Kraków. Pologne [przemyslaw.szczur@up.krakow.pl]. L'auteur bénéficie d'un financement octroyé par le Centre national de la recherche scientifique polonais (National Science Centre, Poland, research project 2018/30/M/HS3/00153).

relativement limité, c'est pourquoi l'entreprise de réécriture dotremontienne peut être qualifiée de néo-classique.

**Mots-clefs :** Stanislas Dotremont ; Benjamin Constant ; Réécriture ; Personnage romanesque ; Littérature belge francophone ; Pologne.

Dans « La Préface de la troisième édition » d'*Adolphe*, Benjamin Constant motive l'accord donné à la réimpression de son ouvrage par « la presque certitude qu'on voulait en faire une contrefaçon en Belgique, et que cette contrefaçon, comme la plupart de celles que répandent en Allemagne et qu'introduisent en France les contrefacteurs belges, serait grossie d'additions et d'interpolations auxquelles [il] n'aurai[t] point eu de part » (Constant 2010 : 12). Si l'on en croit la liste des éditions du roman établie par Paul Delbouille, lui-même Belge, ces craintes se sont avérées injustifiées (Delbouille 1971 : 593-598). En revanche, il existe bel et bien une réécriture belge de l'œuvre de Constant, parue en 1957, chez Julliard. C'est *La Polonaise* de Stanislas Dotremont, écrivain aujourd'hui presque entièrement oublié, rappelé parfois seulement en tant que père du célèbre surréaliste Christian Dotremont. Dans les deux analyses qui ont été jusqu'à présent consacrées à ce roman, les critiques ont émis à son propos des jugements esthétiques contradictoires : Delbouille y voit « un exercice de style [...] haut et brillant » (Delbouille 1971 : 592), François Rosset la considère comme « une réinterprétation [...] d'une indigence et d'une inadéquation difficiles à égaler » (Rosset 2016 : 93). Dans le débat sur la valeur littéraire du texte, notre position serait plus proche de celle de Delbouille, mais nous souhaiterions surtout ici étudier *La Polonaise* plus en détail sous l'aspect de la transformation hypertextuelle du principal personnage féminin, Ellénore chez Constant, Ellen chez Dotremont, et dans une perspective croisant les outils de la narratologie classique, des études de genre et de l'imagologie. En revanche, nous ne ferons pas appel à l'approche transfictionnelle (Saint-Gelais 2011) car les outils analytiques forgés par Gérard Genette nous semblent plus à même de rendre compte des mécanismes de réécriture d'un personnage romanesque.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de relever que cette réécriture a en l'occurrence un caractère implicite (Jenny 1976 : 257). Le livre de Constant n'est pas mentionné dans le texte du roman de Dotremont et les prénoms des personnages y changent, le lien hypertextuel entre les deux ouvrages n'est donc pas revendiqué. Il apparaîtra pourtant clairement à tout lecteur de *La Polonaise* quelque peu familier du texte de Constant par le biais d'une identité quasi complète entre les deux intrigues. Pour ne pas trop anticiper sur notre analyse, disons que les rares divergences entre ces dernières se ramènent essentiellement à des précisions apportées par Dotremont au canevas imaginé par Constant. En ce qui concerne l'identité onomastique entre les personnages, le prénom de l'héroïne de Dotremont, Ellen, peut être interprété comme un diminutif d'Ellénore, et quant au prénom de son partenaire, Rodolphe, il nous est expliqué que l'héroïne-narratrice l'a modifié « pour le rendre moins facilement reconnaissable » (Dotremont 1957 : 43). La convention de la « fiction du non-fictif » (Rousset 1962 : 75), présente dans le texte constantien, est donc maintenue par l'écrivain belge, afin de

motiver la dissemblance onomastique entre les deux héros qui peuvent ainsi aisément se fondre en un seul être, tout comme les deux héroïnes. C'est justement à l'identité de leurs destins que tient la relation hypertextuelle, d'où l'importance de l'analyse des personnages, et surtout des transformations que subit la protagoniste, pour toute interprétation du rapport entre *La Polonaise* et *Adolphe*. Cette importance vient également du fait que les acteurs de l'histoire sont un élément clé de la poétique des deux textes dans la mesure où l'on pourrait appliquer aux deux la remarque de Constant concernant le projet d'*Adolphe*, celui d'« un roman dont les personnages se réduiraient à deux, et dont la situation serait toujours la même » (Constant 2010 : 12). Aussi bien l'hypo- que l'hypertexte sont des romans psychologiques, centrés sur l'exploration de la vie intérieure du couple central.

### 1. De l'héroïne à la narratrice

Dans *Adolphe*, Ellénore est avant tout objet et non sujet du discours car c'est au héros masculin qu'est confiée la narration. Certes, il arrive que des propos de sa partenaire soient cités, mais, d'après les calculs de Paul Delbouille, ils occupent seulement 162 lignes sur les 3333 que compte le texte dans l'édition qu'il a consultée (Delbouille 1971 : 187-188). Ellénore prend notamment la parole dans la lettre qui termine la narration proprement dite mais, malgré cette position stratégique, ne change pas l'équilibre global des forces énonciatives dans un texte où le premier rôle revient incontestablement à Adolphe. Bien que celui-ci soit un narrateur homodiégétique, au savoir limité, il n'hésite pas à faire des incursions dans le psychisme de sa maîtresse et de lui attribuer des sentiments et motivations. Il le fait parfois en interprétant ses mimiques, comme dans ces fragments : « [...] je démêlais dans ce sourire une sorte de mépris pour moi » ; « [...] j'apercevais dans les regards d'Ellénore une expression de plaisir » ; « Je démêlai dans les traits d'Ellénore une impression de mécontentement et de tristesse » (Constant 2010 : 35 ; 40 ; 41). Le héros-narrateur effectue ici une interprétation psychologisante de la physionomie ; celle-ci est basée sur le postulat de l'existence d'une connexion entre le physique et le moral, conviction largement partagée au XIX<sup>e</sup> siècle (pensons à ces doctrines pseudo-scientifiques que furent la « physiognomonie » ou la « phrénologie »). Le recours à de telles suppositions met encore davantage en évidence le caractère éminemment subjectif du portrait d'Ellénore dans *Adolphe*, par ailleurs évident dans une narration homodiégétique. Si cette narration rend surtout compte du point de vue du héros, il y a aussi des fragments où c'est Ellénore qui devient le personnage focalisateur, comme celui-ci : « La réponse d'Ellénore fut impétueuse ; elle était indignée de mon désir de ne pas la voir. Que me demandait-elle ? De vivre inconnue auprès de moi. Que pouvais-je redouter de sa présence [...] ? » (Constant 2010 : 61). Nous ne citons que les premières phrases d'une série où Adolphe adopte clairement le point de vue d'Ellénore, en transposant dans sa narration le contenu d'une lettre qu'elle lui a adressée. Il s'agit toutefois d'une exception, à l'échelle de tout le roman, car aussi bien la parole que le point de vue y appartiennent habituellement au héros-narrateur. Dans certains passages, ce dernier semble même doté d'« une forme d'omniscience » (Delbouille 1971 :

183), dans la mesure où il a l'air de pénétrer dans la conscience de sa partenaire. Si l'on peut toujours interpréter ses affirmations comme de simples hypothèses, reste qu'elles sont parfois énoncées sur le ton du constat. Mais ce n'est pas dans cette omniscience momentanée et discutable que se manifeste de la manière la plus visible la position dominante d'Adolphe en tant que narrateur et focalisateur dont la parole et le point de vue sont systématiquement privilégiés. Elle est la plus apparente lorsqu'il exerce l'une des fonctions de base de tout narrateur : la fonction idéologique, se traduisant notamment par des jugements axiologiques à l'égard de sa compagne. Celle-ci a, selon lui, « un caractère distingué », « un esprit ordinaire », « beaucoup de préjugés », (Constant 2010 : 28-29) ; elle est « violente » (Constant 2010 : 48), mais « il n'existe pas sur la terre une âme plus élevée, un caractère plus noble, un cœur plus pur et plus généreux » (Constant 2010 : 75). Comme on le voit, les axiologiques abondent dans cette caractérisation, et ils dessinent un portrait ambigu, tour à tour élogieux et désapprouvateur. Tout en étant d'une coloration ambivalente, ils font de l'héroïne l'objet d'une série de jugements, surtout intellectuels et moraux. En même temps qu'ils sont énoncés, ses traits sont pourvus d'une appréciation. Le protagoniste s'érige systématiquement en juge de sa partenaire.

En revanche, le texte de Constant contient aussi des procédés qui relativisent la domination énonciative d'Adolphe. Même si, à première vue, dans sa « lettre testamentaire » finale (Denès 2004 : 48), la protagoniste semble intérioriser le point de vue de son partenaire, se qualifiant elle-même de « pauvre créature » et d'« importune » (Constant 2010 : 106), elle le juge aussi impitoyablement, attribuant sa propre mort à sa dureté. Dans la « Lettre à l'éditeur » qui suit celle de l'héroïne, un Allemand anonyme (à qui l'éditeur fictif prétend avoir adressé le manuscrit d'Adolphe et qui déclare en avoir connu les protagonistes) juge aussi le héros sans pitié, le qualifiant d'« être malfaisant » et « misérable », et présentant Ellénore comme « charmante » et « digne d'un sort plus doux et d'un cœur plus fidèle » (Constant 2010 : 107). Dans sa « Réponse », qui referme le livre, l'éditeur fictif prend une dernière fois la parole pour déclarer notamment qu'« Adolphe a été puni de son caractère par son caractère même » (Constant 2010 : 110). Les paratextes fictifs qui encadrent le récit d'Adolphe remettent donc en question, dans une certaine mesure, la domination énonciative du héros-narrateur qui y change de statut, pour devenir objet de discours et de jugements axiologiques. Il faut souligner que lui-même est aussi doté d'une « lucidité sans complaisance » (Denès 2004 : 43), et qu'il ne s'épargne pas non plus dans son propre récit. L'on pourrait néanmoins se demander dans quelle mesure le caractère implacable de ses auto-jugements et de ceux que les autres portent sur lui, atténue la sévérité de ceux portés sur sa compagne. Il semble que les jugements qui touchent les deux protagonistes se relativisent, à un certain point, mutuellement, sans toutefois s'annuler.

Dans *La Polonaise*, Dotremont radicalise la remise en cause de la domination énonciative du protagoniste masculin car c'est Ellen qui se trouve en position de narratrice. La réécriture passe donc ici par un « changement de voix narrative », c'est-à-dire une « transvocalisation » (Genette 2000 : 411) qui est en même temps une « transfocalisation », le point de vue sur les événements étant celui d'Ellen. Si, dans *Adolphe*, nous

avons surtout affaire à un allo-portrait d'Ellénore, autrement dit à une caractérisation par autrui, dans *La Polonaise*, Ellen nous livre son autoportrait, elle s'auto-caractérise. Un discours d'escorte, sous les espèces d'un « Avant-propos » en italiques, accompagne toutefois son auto-narration, introduisant la fiction du manuscrit trouvé dont était particulièrement coutumière la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle (Angelet 1990). Cet « Avant-propos » contrebalance en partie la portée de la décision de confier la narration à l'héroïne. Il contient un allo-portrait liminaire de la narratrice, susceptible d'orienter la lecture de son autoportrait ultérieur. L'allo-portrait en question est dû à l'éditeur fictif de sa confession qui prétend l'avoir « retrouvé[e] dans les ruines d'un château allemand » (Dotremont 1957 : 13). Cet éditeur fait une allusion assez obscure à l'hypotexte, c'est-à-dire à *Adolphe*, sans citer ce titre, mais en mentionnant l'allo-portrait lacunaire de l'héroïne qui y est dressé par son partenaire, à travers la formule suivante : « le peu de chose qu'en publia son amant » (Dotremont 1957 : 13). Un tel résumé rapide d'*Adolphe* suggère que le projet de Dotremont consistait aussi en une « transvalorisation », selon la terminologie genettienne, c'est-à-dire une « opération d'ordre axiologique », et plus précisément, une « valorisation secondaire », comme Genette appelle « toute promotion d'un personnage jusque-là maintenu au second plan » (Genette 2000 : 483-484). Certes, Ellénore, dans *Adolphe*, est l'un des deux personnages centraux, mais le récit y reste dominé par le héros éponyme, qui relègue bien sa partenaire au second plan. Dans ce sens, la position d'Ellen, dans *La Polonaise*, est bel et bien le résultat d'une « promotion ».

Si Ellen est sans aucun doute narrativement valorisée par rapport à Ellénore, elle est aussi soumise à une opération axiologique d'un autre ordre. L'« Avant-propos » de *La Polonaise* a un caractère surtout moralisateur, renvoyant d'une part au sous-titre du roman : « Avertissement aux filles trop passionnées », qui transforme le récit en leçon de morale, et renouant, d'autre part, avec la tonalité des préfaces d'*Adolphe*, surtout celle de la seconde édition, sous-titrée « Essai sur le caractère et le résultat moral de l'ouvrage ». Cependant, l'auteur de l'« Avant-propos » moralise bien davantage que ne le fait Constant dans ses préfaces. Ce dernier dénonce plutôt le moralisme et « la malveillance de cette société implacable, qui semble avoir trouvé du plaisir à placer les femmes sur un abîme pour les condamner, si elles y tombent » (Constant 2010 : 9-10). L'adjectif « moral » dans le sous-titre de la « Préface de la seconde édition » d'*Adolphe*, n'a pas le sens de « moralisateur », mais plutôt son sens ancien de « Qui a pour objet les mœurs d'une société, d'une époque, sans intention moralisatrice particulière » (*Tre-sor de la langue française informatisé*, entrée « Moral »). Il en va tout autrement dans l'« Avant-propos » de *La Polonaise*. Le vocabulaire du jugement moral y est omniprésent. Certes, l'éditeur fictif de sa confession prête à l'héroïne « la bonté et la générosité et l'ardeur d'aimer que nous lui savions » mais il s'écrie aussi : « cette malice ! cette conscience, un peu cynique, un peu perverse, de ses propres ressorts, ce regard de moraliste tourné vers elle-même ! » (Dotremont, 1957 : 14). Dans l'avant-dernier chapitre du roman, Ellen présente en effet elle-même son récit comme une confession publique, une forme d'expiation et un avertissement : « Et le mieux n'est-il pas, pour mériter le pardon, de faire ce qui coûte le plus, c'est-à-dire de confesser publiquement ses péchés ? Par

là, j'espérais vous avertir, filles trop ardentes qui, vous trompant d'amour, chercheriez le bonheur où il n'est pas » (Dotremont 1957 : 191). L'héroïne attribue clairement à son texte une visée à la fois morale et pédagogique.

Si l'on se rappelle les réflexions de Michel Foucault sur la confession religieuse comme mécanisme d'as(su)jetissement, c'est-à-dire à la fois de formation de sujets et de leur soumission aux normes, l'on comprendra plus aisément que la transformation de l'héroïne d'objet en sujet du discours dans le cadre d'une confession littéraire puisse avoir une dimension fortement normative. Commentant l'évolution littéraire, Foucault parle d'« une métamorphose dans la littérature » où « d'un plaisir de raconter et d'entendre, qui était centré sur le récit héroïque ou merveilleux des 'épreuves' de bravoure ou de sainteté, on est passé à une littérature ordonnée à la tâche infinie de faire lever du fond de soi-même [...] une vérité » ; et il précise : « la vérité n'est pas libre par nature, [...] sa production est tout entière traversée des rapports de pouvoir. L'aveu en est un exemple » (Foucault 1976 : 80-81). L'on voit ainsi Ellen conceptualiser les événements de sa vie en des termes empruntés à un code moral externe : celui de l'éthique sexuelle chrétienne où ses liaisons avec le comte de P\*\*\* et avec Rodolphe, non sanctionnées par les liens du mariage, sont autant de « péchés ». La subjectivation narrative de l'héroïne ne va donc pas de pair avec l'affirmation d'une quelconque indépendance par rapport à la morale courante.

Au contraire : tout en la jugeant malicieuse, passablement cynique et perverse, l'éditeur fictif fait d'elle une porte-parole de l'éthique chrétienne. En se demandant : « Son triste amant l'aurait-il trahie par ses propos comme il la trahissait par l'inconstance de son cœur ? » (Dotremont, 1957 : 14), il suggère que le portrait d'Ellénoire fourni par Adolphe était biaisé. Dotremont lui donne donc la parole, mais en lui attribuant une conscience de soi qui accentue encore la dimension normative du texte. Quant à l'éditeur fictif, en pourvoyant sa conduite d'une valeur morale, il fait d'elle une figure exemplaire ; il dit explicitement : « Elle n'est pas un modèle mais elle est un exemple » (Dotremont, 1957 : 14). Dans son regard, Ellen devient une sorte d'archétype dans lequel se combinent « l'Amoureuse » et « la Pécheresse », les majuscules soulignant ici l'aspect allégorique du personnage. Dotremont, écrivain que l'on peut classer, du point de vue idéologique, comme catholique réactionnaire (Defoort 1977 : 85), prête à l'éditeur fictif une perspective de moraliste chrétien que l'on peut supposer proche de la sienne. Cependant, cette perspective n'est pas simplement projetée sur l'univers représenté et l'héroïne du roman. En construisant le personnage d'Ellen, l'auteur exploite de façon systématique un trait attribué à Ellénoire par Adolphe qui dit à son propos : « Elle était très religieuse » (Constant 2010 : 29). Chez Dotremont, la conscience morale propre à Ellen est aussi enracinée dans sa foi. Celle-ci devient l'une des sources de son drame intérieur : la transgression du code moral propre à sa religion la condamne à un déchirement perpétuel. Mais le trait prêté à l'héroïne fait aussi l'objet d'une généralisation nationale : « à Varsovie, on pêche en le sachant » (Dotremont, 1957 : 15). Dans la mesure où sa capitale semble ici valoir comme métonymie du pays tout entier, au-delà d'un personnage individuel, se trouve ainsi exploité le stéréotype de la religiosité polonaise. L'on est pourtant loin du cliché de la Polonaise dévote à la Marie

Leszczyńska, à qui une foi inconditionnelle et naïve dicterait tous ses actes. Ellen nous fait état de sa « peine à sentir en chrétienne » ; même mourante, elle nous confesse : « [...] je tiens encore au péché [...] Je commettrais encore bien des fautes si ma santé venait à reflleurir » (Dotremont 1957 : 39 ; 196). De la difficulté à rester fidèle au code religieux et moral dont elle est adepte résulte une conscience malheureuse.

Cette question de la religiosité de l'héroïne-narratrice de *La Polonaise* rend palpable un autre procédé hypertextuel auquel Dotremont soumet la protagoniste d'*Adolphe* : la « transmotivation » ou « substitution de motif » (Genette 2000 : 457), c'est-à-dire l'attribution à la conduite de la protagoniste d'une motivation légèrement différente par rapport à celle mise en avant dans l'hypotexte. Dans sa réécriture du personnage, l'auteur belge semble tenir compte dans une moindre mesure de la seconde partie de la phrase déjà citée, qui caractérise Ellénore chez Constant : « Elle était très religieuse, parce que la religion condamnait rigoureusement son genre de vie » (Constant 2010 : 29). Dans *Adolphe*, la religiosité de l'héroïne est censée résulter de son penchant pour la contradiction, qui s'inscrit dans cette anthropologie non unitaire que prône le héros-narrateur : « il n'y a point d'unité complète dans l'homme » (Constant 2010 : 32). Dans *La Polonaise*, la religiosité d'Ellen est une donnée déterminante en soi, elle ne procède pas d'une tendance psychique plus générale. Dans l'univers constantien, dans lequel règne un psychologisme plus abstrait, comme on le lit dans la « Réponse » qui termine le roman : « Les circonstances sont bien peu de chose, le caractère est tout » (Constant 2010 : 110). Dans celui de Dotremont, des motifs relevant d'une anthropologie chrétienne dualiste sont attribués à l'héroïne, déchirée entre le corps et l'esprit (ou plutôt l'âme, dans le vocabulaire chrétien). Ellen est à la fois profondément croyante et en proie à une sensualité exacerbée, et ces deux penchants sont clairement présentés dans le texte comme antithétiques. Sa sensualité transparait par exemple dans cette réflexion sur les charmes de son partenaire : « J'offenserais ma lectrice la moins prude en détaillant les séductions que je trouvais en Rodolphe. C'étaient toutes celles que j'espérais et d'autres que je n'attendais pas » (Dotremont 1957 : 87). En faisant appel à un langage châtié, la narratrice suggère plus qu'elle ne dit. Certains de ses propos, si atténués soient-ils, sont porteurs d'une morale, et relèvent d'une poésie, qui font penser au roman libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, dans cet extrait :

[...] j'ai toujours repoussé l'idée qu'un homme pût me donner un bonheur complet et que, rassasiée de lui, je demeurasse sans désir. [...] je connus des journées entières d'ivresse [...] Eh ! la peinture en est malaisée. Mais, en tenant bien sa plume, on peut confier quelques émois et si je rougis, c'est plutôt de ce que je ne dirai point (Dotremont 1957 : 87-88).

La narratrice s'auto-caractérise ici par l'insatiabilité de son désir. Pour suggérer la force de ses sensations, elle se sert de la prétérition. Même s'il s'agit d'une audace toute relative, sa narration semble plus osée que celle d'Adolphe qui se caractérise par une pudeur extrême. Chez Constant, l'amour reste plus « cérébral », abstrait, ou du moins s'exprime en des termes abstraits ; chez Dotremont, il est doté d'une dimension plus

sensuelle. La figure de la protagoniste y reste tributaire de l'imaginaire chrétien classique, dans lequel l'être humain est déchiré entre le charnel et le spirituel. Tout en étant pétrie de christianisme, l'anthropologie qu'Ellen expose n'en est pas moins désabusée, ce dont témoigne, entre autres, cette réflexion de l'héroïne-narratrice : « Par nature, nous ne songeons qu'à mal faire, c'est-à-dire à vivre sans aucune règle » (Dotremont 1957 : 82). C'est une vision de l'Homme qui semble marquée du sceau du péché originel.

## 2. D'un livre « mâle » à un livre « femelle » ? Sur une féminisation problématique

Dans *La Muse du département* de Balzac, qui peut être interprétée comme réécriture, ou plus précisément, « réplique d'*Adolphe* » (Delbouille 1971 : 565), et où la lecture du roman de Constant par la protagoniste, Dinah, joue un rôle important, son amant, Lousteau, parle de cette lecture en ces termes :

Vous avez beaucoup lu le livre de Benjamin Constant [...] ; mais vous ne l'avez lu qu'avec des yeux de femme. [...] vous n'avez pas osé vous mettre du point de vue des hommes. Ce livre, ma chère, a les deux sexes. [...] Nous avons établi qu'il y a des livres mâles ou femelles [...] Dans *Adolphe*, les femmes ne voient qu'Ellénore, les jeunes gens y voient Adolphe... » (Balzac 1970 : 329).

Cette théorie attribue un sexe aux livres en fonction des possibilités de lecture « genrée » qu'ils offrent. *Adolphe* y est classé comme œuvre bi-genre dans la mesure où elle permet aux lectrices de s'identifier avec l'héroïne, aux lecteurs, de prendre le parti du héros. Si, selon Lousteau, dans sa lecture, Dinah n'a pas pris en compte le point de vue masculin, Stanislas Dotremont s'est bien essayé à une réécriture « féminisante » de l'histoire. Comme nous l'avons déjà dit, cette réécriture équivaut à une « translocalisation » dans la mesure où les mêmes événements que dans *Adolphe* nous sont présentés du point de vue de l'héroïne. La question de l'éditeur fictif déjà citée : « Son triste amant l'aurait-il trahie par ses propos [...] ? » (Dotremont, 1957 : 14) pourrait suggérer que le changement de voix et de perspective apportera des correctifs au récit d'*Adolphe* et peut-être même une réhabilitation du personnage féminin précédemment dénigré par un narrateur masculin. Pour autant, s'agit-il véritablement d'une entreprise de réhabilitation ? Pour répondre à cette question, l'on peut commencer par examiner les nombreuses vérités générales sur les femmes énoncées par la narratrice et constitutives d'une idéologie du genre loin de leur être favorable. En voici un échantillon : « Je crois en Dieu, en ses commandements, et en ceux de l'Église. Mais je ne crois pas à la moralité de la femme, si elle n'est pas soutenue par les mœurs, par l'entourage et par la peur » (p. 27) ; « [...] l'honnêteté est difficile aux femmes » (p. 133), « La force d'une femme [...] semble toujours méchante... » (p. 136), « Rodolphe mentit fort adroitement durant de longues heures, aussi bien que l'eût fait une femme » (p. 140), « Une femme rejetée, triste à en mourir, à trois pas d'un jeune homme rêvant d'autres conquêtes. Je regardai bien cette scène, ce tableau de l'inégalité, ce tableau ordinaire de l'amour » (149), « [...] une femme qui aime se laisse jusqu'à la fin assaillir par l'espérance » (p.

176). L'idéologie du genre qui se dégage de ces généralisations a une coloration idéologique misogyne ; la femme y est immorale, faible, malhonnête, menteuse, naïve... Mais l'homme n'y a pas non plus le beau rôle, étant accusé d'inconstance et clairement présenté comme dominant sa partenaire. Bref, c'est surtout une idéologie différentialiste des genres qui ressort de ces réflexions de l'héroïne : les hommes et les femmes seraient foncièrement différents, et cette différence serait « naturellement » créatrice d'inégalité.

La narratrice dotremontienne perpétue ainsi une conception de la différence sexuelle qui, selon Thomas Laqueur, date de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et consiste en un « dimorphisme radical » (Laqueur 2006 : 19). Dans ce modèle, « deux sexes incommensurables » (Laqueur 2006 : 205) définissent deux genres tout aussi éloignés l'un de l'autre. L'inégalité de genre s'y trouve naturalisée par une ontologie sexuelle différentialiste qui consacre la domination masculine. Dans la mesure où la féminité y est définie en partie par des stéréotypes misogynes, il est difficile de qualifier le point de vue de la narratrice de « féminin », à moins qu'on n'y voie une intériorisation de ces stéréotypes, une sorte d'aliénation. Lorsqu'Ellen parle d'elle-même, sans étendre la portée de ses remarques à toutes les femmes, son autocaractérisation se rapproche également parfois d'un certain mythe du féminin, comme dans cet aveu : « [...] j'étais faite pour aimer et cela suffisait à ma vie » (Dotremont 1957 : 159). Ce réductionnisme existentiel que pratique ici l'héroïne renvoie à la mythologie de la féminité dans sa version moderne. En effet, selon Pascale Noizet, à l'époque moderne, « l'amour s'est imposé comme un élément structural de la féminité » (Noizet 1996 : 10). Dans ce sens, il est une idéologie qui contribue à construire un système des genres dualiste. Celui-ci fut un élément clé de la pensée catholique réactionnaire de l'entre-deux-guerres que propageait l'auteur de *La Polonaise* et que l'on pourrait résumer par la formule suivante : « [...] tandis que la femme vit et agit selon son intuition et son cœur, l'homme pense et raisonne » (Vanderpelen 1998 : 46). À elle, le cœur, à lui, l'esprit. Quand Ellen prétend « être faite pour aimer », son point de vue est « féminin » seulement au sens où il s'inscrit dans la représentation dominante de la féminité à l'âge moderne, et surtout dans le courant catholique conservateur. Ces paroles de l'héroïne font d'ailleurs écho à celles prononcées par Ellénore, chez Constant : « L'amour était toute ma vie : il ne pouvait être la vôtre » (Constant 2010 : 100). Dans cette formule, l'on retrouve, à un siècle et demi d'intervalle, le même rôle définitoire de l'amour pour l'identité féminine. Les points de vue des héroïnes de Constant et de Dotremont semblent donc relever d'une même idéologie différentialiste et binaire des genres dans laquelle la femme est définie par les sentiments, l'homme, par la raison. Faisant de l'amour la principale assise de son identité, Ellen divinise en même temps son partenaire : « Je mettais encore Dieu au-dessus de tout dans les très grandes occasions. Mais pour le courant de la vie, Rodolphe avait pris sa place » (Dotremont 1957 : 126). L'homme aimé remplace ainsi la divinité et la relation amoureuse apparaît comme profondément inégalitaire, devenant une sorte de transposition sentimentale des relations hiérarchiques entre les genres dans le système patriarcal.

Le point de vue « féminin », au sens de celui attribué à une narratrice, n'apporte donc pas en l'occurrence de changement substantiel dans l'idéologie du texte, et même charge ce dernier d'accents réactionnaires. Si, en 1982, Ève Gonin a proposé, dans *Le*

*point de vue d'Ellénore*, une réécriture d'*Adolphe* inspirée du féminisme (Balayé 1982 : 160), l'on ne saurait prêter à Dotremont des intentions semblables. Pour reconstituer sa vision de la féminité, l'on peut se reporter à son *Pamphlet contre les femmes*, ouvrage devenu aujourd'hui pratiquement illisible, tant il est rempli de considérations non seulement antiféministes mais aussi antiféminines, d'une grossièreté révoltante et d'une misogynie qui en devient particulièrement caricaturale d'être portée à son degré le plus extrême. En comparaison, la portée idéologique de *La Polonaise* paraît bien plus nuancée, mais sans que la position féminine y soit véritablement « revalorisée ». La « transvocalisation » et la « transfocalisation » qu'effectue Dotremont ne mènent donc pas à une vraie révolution du point de vue. La féminisation de la perspective semble surtout déclarative et assez superficielle. Dans une large mesure, l'écrivain fait de son héroïne-narratrice une porte-parole de sa propre idéologie des genres conservatrice. Le projet esthétique de « féminisation narrative » se heurte aux limitations propres à la formation idéologique de l'auteur dans laquelle, selon la formule de Cécile Vanderpelen, la femme peut être « objet ou projet, jamais sujet » (Vanderpelen 1998). Il ne s'agit donc pas, dans *La Polonaise*, d'une véritable subjectivation narrative féminine où la narratrice proposerait une version alternative de l'histoire racontée par le narrateur d'*Adolphe*. Cependant, il est intéressant de remarquer que le fait de confier la parole à une narratrice amène quand même Dotremont à livrer une version sensiblement atténuée de l'idéologie réactionnaire du féminin exposée dans son *Pamphlet contre les femmes*.

### 3. La nationalité d'Ellénore et d'Ellen et la question de l'historicité

Un autre aspect important de la réécriture dotremontienne d'*Adolphe* peut être examiné à partir de la question de la nationalité des héroïnes. Comme le soulignent Paul Delbouille et François Rosset, cette dernière a fait couler beaucoup d'encre (Delbouille 1971 : 143-145 ; Rosset 1996 : 211). Le passage de la caractérisation d'Ellénore comme « femme sans patrie » dans *Adolphe* à la désignation d'Ellen comme *Polonaise* dès le titre du roman de Dotremont pourrait suggérer que la nationalité de l'héroïne gagne en importance en cours de réécriture. Pourtant, elle n'est pas du tout moins clairement indiquée dans *Adolphe* que dans *La Polonaise*. La formule « femme sans patrie » qui y apparaît ne signifie pas que cette dernière ne soit pas spécifiée dans le texte ; employée par le père d'Adolphe qui est hostile à la maîtresse de son fils, suivie de « et sans aveu » (Constant 2010 : 65), elle renvoie plutôt à la marginalité du personnage, à son statut d'exilée ou encore à la disparition de la Pologne des cartes de l'Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, bien que celle-ci ne soit pas explicitement évoquée dans le texte. Ce dernier, dans un souci d'abstraction lié à la posture de moraliste atemporel adoptée par le narrateur, évite toute précision historique. Dans *Adolphe*, la « nationalisation » d'Ellénore a un caractère assez superficiel, ne conduisant pas à l'introduction d'un « pittoresque » polonais. Son prénom lui-même n'a rien de polonais : seule la forme « Eleonora » existe dans la langue polonaise et c'est bel et bien elle qu'a adoptée le traducteur polonais du roman, Tadeusz Żeleński (Constant 1988)

car « Ellénore » paraîtrait invraisemblable à un lecteur polonophone. La forme « Ellen », qui apparaît chez Dotremont, n'a pas non plus une consonance polonaise, mais plutôt anglo-saxonne. Aucun des deux auteurs ne polonise donc onomastiquement son personnage, les formes « Ellénore » et « Ellen » étant toutes les deux tout aussi invraisemblables comme prénoms d'une Polonaise.

Si ces personnages renvoient à un quelconque modèle, ce n'est pas à celui d'une Polonaise extralittéraire, mais à un stéréotype littéraire. C'est dans ce sens que leur nationalité, comme l'a constaté François Rosset à propos d'Ellénore, a un caractère « métaphorique » (Rosset 1996 : 218) et non littéral. Les héroïnes sont dotées d'un certain nombre d'attributs stéréotypés dont est habituellement pourvue la Polonaise littéraire, comme la beauté, mais aussi la fierté, le courage ou la religiosité susmentionnée... Le caractère convenu de la beauté d'Ellénore est notamment confirmé par son indétermination : nous n'apprenons rien de précis sur son physique, comme si le syntagme « une Polonaise, célèbre par sa beauté » (Constant 2010 : 28) suffisait amplement à la caractériser. Depuis les analyses de Claire Nicolas, l'on sait que le personnage d'Ellénore a vraisemblablement été inspiré à Constant par celui d'Eléonore de Lignolle, héroïne des *Amours du chevalier de Faublas* de Jean-Baptiste Louvet de Couvray. Dans ce même roman apparaît aussi un autre personnage féminin, Lodoïska, qui, bien que portant également un prénom invraisemblable pour une Polonaise, allait contribuer, notamment grâce aux opéras de Luigi Cherubini et Rodolphe Kreutzer, à la diffusion du mythe culturel de la « belle Polonaise ». Dans *La Polonaise*, l'on a une cousine d'Ellen qui porte un prénom semblable et guère plus vraisemblable, Léodiska, et qui recueille l'héroïne et sa mère quand elles arrivent en France. L'anthroponyme de ce personnage épisodique, chargé de connotations culturelles mythiques, constitue un autre signal d'une « polonité » toute littéraire. Mais cette dernière est également construite à l'aide d'un trait attribué aussi bien à Ellénore qu'à Ellen : les contradictions dont elles sont pétries, que ce soit en termes sociaux (femmes d'extraction noble, mais ruinées et déclassées par leur position équivoque auprès du comte de P\*\*\*) ou psychologiques (à la fois croyantes et pécheresses, aimantes et possessives, dévouées et infidèles...). Adolphe caractérise ainsi Ellénore comme étant d'« humeur fort inégale » (Constant 2010 : 30). Dans un certain sens, cette caractéristique des Polonaises romanesques découle de leur nationalité, mais seulement dans la mesure où elle est conforme au cliché de la Pologne comme pays plein de contradictions et placé sous le « régime du contraste » et de l'ambivalence (voir Rosset 1996 : 91 ; 220 ; 223 ). L'image du pays et celle de ses habitant(e)s se complètent et s'harmonisent.

Si l'on aborde la nationalité des héroïnes du point de vue de son influence sur leur destin, dans les deux cas, leurs origines nationales déterminent largement ce dernier. Dans *Adolphe*, la famille d'Ellénore se trouve « ruinée dans les troubles de cette contrée », son père est « proscrit » (Constant 2010 : 28), sa mère l'emmène avec elle en France. Selon François Rosset, les « troubles » en question renverraient à l'insurrection de Kościuszko de 1794 (Rosset 1996 : 217), mais rien dans le texte ne permet vraiment de l'affirmer. En tout cas, selon Claire Nicolas, qui s'appuie notamment sur l'analyse de sa correspon-

dance, « dès 1794, Constant accordait un vif intérêt aux événements se déroulant sur les bords de la Vistule et semblait fort bien renseigné sur l'histoire et la géographie de ce pays » (Nicolas 1966 : 87). Le choix de la nationalité de son héroïne n'est donc pas vraisemblablement le fruit du hasard, même si le contexte historique lui sert seulement d'une toile de fond dessinée à larges traits, et sa présentation ne constitue pas l'objectif du romancier. Comme on le sait, Constant n'avait pas pour but de peindre une fresque historique, mais un drame intimiste. Les événements historiques déterminent globalement le destin des personnages, Ellénore cherchant refuge en France à cause de la situation politique instable dans son pays d'origine, et y retournant quand son père récupère sa fortune, mais l'intrigue reste de nature psychologique, elle est fortement intériorisée. La façon dont le retour en grâce de son père est présenté par le narrateur illustre bien l'attitude de ce dernier devant l'Histoire : « Une de ces vicissitudes communes dans les républiques que des factions agitent rappela son père en Pologne, et le rétablit dans ses biens » (Constant 2010 : 69). Une généralisation concernant toutes les républiques est tout de suite formulée à partir de la situation particulière de la Pologne. Aucune analyse historique circonstanciée de cette situation ne nous est livrée. Dans les références aux « troubles » et « factions », l'on retrouve pourtant un écho du « lieu commun de l'anarchie polonaise » (Rosset 1996 : 216). Cette dernière joue le rôle d'une sorte de fatum politique vague, déterminant le sort des Polonais(es), sans être analysée en profondeur.

Quant à Ellen, en raison de la situation politique dans sa patrie, « cette malheureuse Pologne » (Dotremont 1957 : 19), selon sa formule, elle se retrouve également privée de père (emprisonné) et exilée. Dans les deux premiers chapitres du roman, elle raconte sa vie avant sa rencontre avec Rodolphe. Son père ayant été jeté en prison, elle a pris le chemin de l'exil avec sa mère, et s'est retrouvée à Paris. Le contexte politique de cette émigration n'est pas décrit avec précision, nous apprenons seulement qu'il s'agit des « remous politiques qui ont changé l'Europe » (Dotremont 1957 : 19). L'on peut supposer que c'est une référence aux partages de la Pologne, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sans que cela soit dit expressément. Le contexte historique est à nouveau laissé dans le vague. La remarque de Delbouille, selon qui, chez Constant, « Les faits et les personnages [...] sont [...] dépourvus de vie extérieure » (Delbouille 1971 : 130), s'applique aussi à Dotremont. Cependant, chez ce dernier, le contexte historique tient un peu plus de place, notamment à travers les informations sur la mère d'Ellen. C'est donc la réécriture d'un personnage secondaire qui fournit l'occasion d'accentuer l'historicité du roman. Dans *Adolphe*, la mère d'Ellénore, est à peine mentionnée : son rôle se limite pratiquement à emmener sa fille de trois ans en France et à la laisser, « à sa mort, dans un isolement complet » (Constant 2010 : 28). Dans *La Polonaise*, la mère d'Ellen apparaît comme un personnage plus actif : elle sillonne la France, pour accomplir des missions secrètes parmi les autres exilés polonais. Selon l'héroïne-narratrice, « en d'autres temps, elle eût levé une armée » (Dotremont 1957 : 20). Sa fille attribue sa mort, entre autres, à l'épuisement dû à ses activités politiques. À cette occasion, elle évoque le manque d'appui de la part de sa mère, continuellement absente et occupée, comme l'un des motifs expliquant pourquoi elle s'est laissé séduire par son premier amant. Encore une

fois, la situation historique dans laquelle se trouvent les personnages vaut surtout par ses retombées sur leur vie intime. Si un certain déterminisme historique touche les protagonistes de l'hypo- et de l'hypertexte, il est relégué au second plan dans des intrigues psychologiques. Ni *Adolphe* ni *La Polonaise* ne pourrait être qualifié de roman « historique ».

En réécrivant *Adolphe*, Stanislas Dotremont n'en livre pas une version radicalement différente. Les nombreuses transformations, que nous avons analysées à l'aide des notions genettiennes de transvocalisation, transfocalisation, transvalorisation et transmotation, ne modifient pas en profondeur le portrait d'Ellénore-Ellen. Certes, le statut narratif de la protagoniste change – d'objet, elle devient sujet du discours. Même si, dans l'« Avant-propos » de *La Polonaise*, nous prenons toujours connaissance de l'héroïne à travers un allo-portrait, la narration proprement dite nous fournit surtout son autoportrait. Mais les deux ne diffèrent pas fondamentalement, la féminisation de la voix et de la perspective narratives n'apportant pas de modifications sémantiques majeures. Ellen et Ellénore ne se confondent pourtant pas. Stanislas Dotremont réécrit le personnage en se livrant à quelques variations à partir de motifs posés par Constant : à titre d'exemple, il accentue à la fois la religiosité et la sensualité de la protagoniste ainsi que la dimension morale, sinon moralisante, de l'histoire, et la composante historique de l'intrigue. Il effectue donc surtout une « amplification », c'est-à-dire une « transformation d'un texte original par développement de ses virtualités sémantiques » (Jenny 1976 : 276). Si, malgré certaines différences qui les séparent, l'on lit *Adolphe* et *La Polonaise* ensemble, en faisant d'Ellénore et Ellen un seul personnage, on en obtient un portrait plus complexe. L'art de la réécriture dotremontien semble tenir davantage dans la complexification et le comblement des « vides » sémantiques d'un personnage laissé par Constant dans une certaine indétermination que dans un changement complet de sa signification. C'est un art où le réécrivain marche dans les pas de son illustre prédécesseur non sans marquer la figure qu'il a inventée d'une coloration idéologique légèrement différente. Cette fidélité relative à l'hypotexte ainsi que la facture classique du récit de Dotremont permettent de qualifier sa réécriture d'*Adolphe* de « néo-classique » et de l'inscrire dans l'un des courants majeurs de la littérature belge francophone du XX<sup>e</sup> siècle, représenté par des auteur(e)s tel(le)s que Madeleine Bourdouxhe, Alexis Curvers, Françoise Mallet-Joris, Francis Walder, Marguerite Yourcenar ou Jacqueline Harpman. Se distanciant des avant-gardes, ces auteur(e)s se sont livré(e)s à une réécriture féconde de la tradition. Malgré sa portée idéologique discutable, *La Polonaise* peut, à notre sens, être considérée comme l'une des réussites esthétiques de ce néo-classicisme littéraire belge.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANGELET, Christian (1990) : « La topique du manuscrit trouvé ». *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*. Vol. 42 : 165-176.
- BALAYÉ, Simone (1982) : « Ève Gonin. Le Point de vue d'Ellénore, une réécriture d'*Adolphe* [compte-rendu] ». *Romantisme*. Vol. 38 : 160-161.

- BALZAC, Honoré (1970 [1843]) : *L'Illustre Gaudissart. La Muse du département*. Paris : Garnier Frères.
- CONSTANT, Benjamin (2010 [1816]) : *Adolphe*. [Paris :] Gallimard.  
(1988): *Adolf*. Trad. T. Żeleński (Boy). Warszawa: Stowarzyszenie Księgarzy Polskich.
- DEFOORT, Éric (1977) : « Le courant réactionnaire dans le catholicisme francophone belge, 1918- 1926. Première approche ». *Revue belge d'histoire contemporaine*. 1-2 : 81-153.
- DELBOUILLE, Paul (1971) : *Genèse, structure et destin d'Adolphe*. Paris : Les Belles Lettres.
- DENÈS, Dominique (2004). *Étude sur Benjamin Constant. Adolphe*. Paris : Ellipses.
- DOTREMONT, Stanislas (s. d.) : *Pamphlet contre les femmes*. S. 1. : L'Alliance.  
(1957) : *La Polonaise*. Paris : René Julliard.
- FOUCAULT, Michel (1976) : *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- GENETTE, Gérard (2000 [1982]) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- JENNY, Laurent (1976) : « La stratégie de la forme ». *Poétique*. 27 : 257-281.
- LAQUEUR, Thomas (2006 [1990]) : *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*. Trad. M. Gautier. Paris : Gallimard.  
« Moral », *Trésor de la langue française informatisé* [<http://stella.atilf.fr/> ; 8/10/2019].
- NICOLAS, Claire (1966) : « Pourquoi Ellénore est-elle Polonaise ? ». *Revue d'histoire littéraire de la France*. 66/1 : 85-93.
- NOIZET Pascale (1996) : *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*. Paris : Kimé.
- ROSSET, François (1996) : *L'arbre de Cracovie. Le mythe polonais dans la littérature française*. Paris : Imago.  
(2016) : « Rodolphe de C\*\*\*, un grand blond tirant sur le roux ». BURNAND Léonard ; POISSON Guillaume (éd.), *Adolphe de Benjamin Constant. Postérité d'un roman (1816-2016)*. Genève : Éditions Slatkine, 92-95.
- ROUSSET, Jean (1962) : *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : Librairie José Corti.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011) : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.
- VANDERPELEN, Cécile (1998) : « Objet ou projet, jamais sujet. La femme et la littérature catholique d'expression française ». *CHTP-BEG*. 4 : 43-63.

## PROFIL ACADÉMIQUE ET PROFESSIONNEL

Przemysław Szczur est docteur ès lettres de l'Université Jagellonne de Cracovie ; maître de conférences à l'Université Pédagogique de Cracovie ; auteur d'un livre (*Produire une identité. Le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié*

D'« Une femme sans patrie » à *La Polonaise*. Sur un cas de réécriture d'un personnage romanesque

*du XIX siècle (1859-1899)*, L'Harmattan, 2014) et d'une quinzaine d'articles publiés dans des volumes collectifs et des revues scientifiques franco- et polonophones (*Acta Philologica*, *@analyses*, *Annales de lettres et sciences humaines*, *Écho des études romanes*, *Excavatio*, *InterAlia*, *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, *Studia Literaria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, *Textyles*) ; il s'intéresse aux littératures française et belge, à la poétique du roman, aux écritures migrantes dans l'espace francophone, à la philosophie de Michel Foucault ainsi qu'aux études de genre et *queer*.

Date de réception : 06/01/2020

Date d'admission : 19/04/2020



## LA VOCE DEL SATIRO. EROS E THANATOS NELL'AMINTA DI TASSO

(The Satiro's Voice. Eros and Thanatos in Tasso's *Aminta*)\*

Paolo Tabacchini\*\*  
UP Olomouc (CZ)

**Abstract:** The objective of this article is to highlight the peculiar aspects of the character of the Satyr in *Aminta*, the pastoral play by Torquato Tasso. The study – that will take into account both traditional use of this mask in the pastoral genre (ancient and modern) and the particular poetic conception of the author – is conducted through the systematic commentary of the Satyr's monologue (*Aminta* II, 1), the only time when his voice can be heard and his real and deep intentions can be understood. Beyond the pastoral allegory, the singular theory about love and violence, brought by the words of this contradictory character into the peaceful scene of the drama, appears like a strong invective against the hypocrisies hidden in civil society.

**Keywords:** Torquato Tasso; *Aminta*; Satyr; Pastoral poetry; Love; Violence.

**Riassunto:** L'obiettivo di quest'articolo è mettere in luce gli aspetti peculiari del personaggio del Satiro nella favola pastorale di Torquato Tasso *Aminta*. Lo studio è condotto attraverso il commento sistematico del monologo del Satiro (*Aminta* II, 1), l'unico momento in cui la sua voce può essere ascoltata e le sue reali e profonde intenzioni possono essere comprese. Al di là dell'allegoria pastorale, la singolare teoria sull'amore e la violenza che le parole di questo contraddittorio personaggio portano sulla pacifica scena del dramma si mostra come una forte invettiva contro le ipocrisie nascoste nella società civile.

**Parole chiave:** Torquato Tasso; *Aminta*; Satiro; Poesia pastorale; Amore; Violenza.

L'indissolubile legame fra amore e morte ha certamente un posto d'eccezione nella storia letteraria mondiale. In Italia, la lezione dei classici sull'argomento verrà riscoper-

---

\* Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA\_FF\_2020\_023).

\*\* **Dirección para correspondencia:** Paolo Tabacchini, via G. Rossini 8, Porano (Italy), 05010 (tabacchini.p@hotmail.it)

ta e riattualizzata da Francesco Petrarca, che ne rinnova ed amplia gli esiti psicologici con una cura introspettiva maggiore. Il *topos*, mediato dagli autori di maniera (più o meno originali), facenti parte della tendenza (mai sopita) del petrarchismo, confluirà nella mirabile declinazione del più brillante tra i membri di tale movimento: Torquato Tasso.

Questo elemento anima la sostanza, non solo dei contenuti lirici, ma anche la stessa dinamica del dramma nel suo impegno pastorale. Se ne trovano esempi già nella stessa apertura della favola scenica, dove un «Amore in abito pastorale» (Tasso 1999: 51)<sup>1</sup> è in fuga dalla opprimente madre Venere, la quale lo vorrebbe impegnato a dardeggiare nobili e cortigiani in principeschi palazzi. Ancora, poco dopo, nella II scena (dopo una diatriba tra Dafne e Silvia, sempre riguardante l'amore), l'infelice protagonista, il pastore Aminta, lasciandosi prendere dall'ebbrezza d'amore, si scioglie in canti (tali sembrano i suoi madrigali), che hanno come costante presenza (una specie di "ospite inatteso") l'ombra tragica della morte<sup>2</sup>. Un ulteriore esempio ne è l'edonistica filosofia delle partiture corali, incardinata sul «famoso o famigerato» (Fubini 1999: 25) verso: «S'ei piace, ei lice»<sup>3</sup>. Al di là di questi minimi esempi particolari (che riguardano in fondo solamente il I atto del dramma), si può facilmente dedurre, anche ad una prima lettura, che la morte (l'immagine di lei, il fingersi di lei) sia il motore primo e ultimo dell'intera vicenda narrata. Il dramma della presunta morte di Silvia porterà al tentativo di realizzazione di quello che in molti versi è presentato come il solo ed unico desiderio di Aminta, vale a dire il suicidio; all'apprendere tale triste notizia, la ninfa si «ammollisce»<sup>4</sup> stretta dalla pietà e, cedendo all'amore, invocherà la morte in un vertiginoso precipitare del suo sentimento.

La mescolanza di tali affetti si manifesterà in una figura a torto un po' trascurata dalla critica, ovvero il Satiro che, nella parte iniziale del dramma, porterà un'aura di tragica brutalità nella dominante leggerezza e vaghezza del testo.

Il personaggio gode di uno statuto particolare nel codice pastorale già nelle opere precedenti<sup>5</sup>. Riscoperto da Giraldo Cinzio (vero e proprio fondatore del genere), utilizzato nei suoi drammi (es. l'*Egle*, 1545) e studiato nelle sue fatiche teoretiche (*Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena*, 1553), verrà prima proposto come emblema della riscoperta del "terzo genere" teatrale<sup>6</sup>, vale a dire il dramma satiresco; e poi, quando il genere pastorale si emanciperà dall'illustre modello classico configu-

---

1 I riferimenti al testo dell'*Aminta* presenti in questo scritto rimandano tutti all'edizione BUR appena citata.

2 Sul tema della morte nella favola pastorale di Tasso si veda Bàrberi Squarotti 1978: 39-73; Colussi, 2013: 119-134; Fenzi 2018: 251-272.

3 V. 681.

4 V. 171.

5 Per uno studio ampio e puntuale si veda Andrisano 1997: 357-371. Approfito per ringraziare la prof. ssa Andrisano per l'aiuto offertomi per reperire la sua pubblicazione.

6 Insieme alla tragedia e alla commedia costituisce il sistema drammaturgico greco. Negli agoni, il dramma satiresco concludeva ogni trilogia tragica. È tramandato un solo esempio completo, il *Ciclope* di Euripide: Altre fonti che ne parlano sono Orazio (*De arte poetica liber*, 220-250) e Vitruvio (*De architectura* V, VIII, 1). Sul rapporto tra favola pastorale e dramma satiresco si veda Szegedi 2012: 249-257.

randosi come genere “moderno” e “nuovo” (vale a dire la tragicommedia)<sup>7</sup>, permarrà come portatore dell'elemento comico nelle opere successive. È proprio sui connotati stereotipici e sulle finalità di quella che già si presentava all'epoca come una maschera riconoscibile al pubblico che la raffinata originalità della declinazione tassiana si mostrerà rilevante per il futuro di questa figura nella rosa dei personaggi del dramma pastorale.

Sulla scena, il personaggio comparirà una sola volta, nell'apertura del II atto, dove, in sostanza, con il suo monologo, dichiarerà il suo amore per Silvia e pianificherà il tentativo, successivamente sventato da Aminta (narrato da Tirsi nella I scena del III atto), di far violenza ai danni della ninfa che si sta bagnando a una fonte. Il brano, che conta 96 endecasillabi (stesso metro e quasi lo stesso numero di versi che compongono il Prologo di Amore), è assai notevole dal punto di vista contenutistico. L'argomento, pur essendo sempre l'amore, in questi versi appare radicalmente rovesciato rispetto alla tesi presentata, come detto, già nel Prologo, la quale è animata da un ideale astrattamente utopico, desunto dalla filosofia platonica. La materialità del sentimento, non scevro della componente violenta, delinea una immagine tutt'altro che idilliaca e pacificante, come invece accade soventemente negli amori in Arcadia. Ma vediamo più da vicino il brano.

Picciola è l'Ape, e fa col picciol morso  
 pur gravi e pur moleste le ferite; 725  
 ma qual cosa è più picciola d'Amore,  
 se in ogni breve spazio entra, e s'asconde  
 in ogni breve spazio? or sotto a l'ombra  
 de le palpebre, or tra' minuti rivi  
 d'un biondo crine, or dentro le pozzette, 730  
 che forma un dolce riso in bella guancia;  
 e pur fa tanto grandi e sì mortali,  
 e così immedicabili le piaghe.

L'immagine dell'apertura, oltre a ricorrere assai nella tradizione lirica<sup>8</sup>, richiama i versi della scena immediatamente precedente, dove Aminta racconta a Tirsi un aneddoto riguardante l'inizio della sua passione: Fillide, compagna di Silvia, essendo stata punta da un'ape e lamentandosi per il fastidio viene curata da Silvia con alcune parole magiche a lei insegnate dalla saggia Aresia in cambio del suo «corno d'avorio ornato d'oro» (Atto I, scena III, vv. 441-467); il pastore stesso, imitando quanto accaduto, fingerà anch'egli d'esser stato punto da un'ape per poter avvicinarsi alla dura Silvia con l'intenzione di rubarle un bacio. Tale «inganno gentile»<sup>9</sup>, ispiratogli da Amore<sup>10</sup>, si

7 Su questo argomento è nota la polemica sulla favola pastorale di Battista Guarini *Pastor fido* tra l'autore e altri letterati, primo tra tutti Gaston Denores (si veda Selmi 2002).

8 L'ape, in poesia, riveste un significato simbolico assai marcato. Sul motivo dell'ape e il riutilizzo tassiano si veda: Andrisano 1997: 368-369 e Residori 2003: 1-9.

9 V. 479.

10 Vv. 477-478: «[...] (guarda quanto Amore / aguzza l'intelletto!)».

rivolgerà ai danni dello stesso Aminta che subirà una «più cupa e più mortale» ferita, vale a dire la passione sconvolgente che da lì in poi lo assillerà (vv. 468-493).

Dalla realtà alla metafora, dunque: l'immagine della minuta ape (metafora d'amore) che infligge, paradossalmente, enormi ferite, viene ripresa anche nei versi del Satiro, richiamando per giunta anche la guancia (v. 730), come appunto nel racconto precedente (il bersaglio dell'ape). Ma i richiami interni, veri e propri *leitmotiv*, sono assai numerosi in questo testo.

Ohimè, che tutta è piaga, e tutto sangue son le viscere mie; e mille spiedi	735
ha negli occhi di Silvia il crudo Amore. Crudel Amor, Silvia crudele ed empia più che le selve! Oh come a te confassi tal nome, e quanto vide chi te 'l pose!	
Celan le selve angui, leoni ed orsi	740
dentro il lor verde; e tu dentro al bel petto nascondi odio, disdegno, ed impietate, fere peggior, ch'angui, leoni ed orsi: ché si placano quei, questi placarsi non possono per prego né per dono.	745
Ohimè, quando ti porto i fior novelli, tu li ricusi, ritrosetta, forse, perché fior via più belli hai nel bel volto. Ohimè, quando io ti porgo i vaghi pomi, tu li rifiuti, disdegnosa, forse,	750
perché pomi più vaghi hai nel bel seno. Lasso, quand'io t'offrisco il dolce mele, tu lo disprezzi, dispettosa, forse, perché mel via più dolce hai ne le labra.	

Al verso 736 si scopre che il Satiro, come Aminta, si strugge d'amore per la dura Silvia. Il brano (vv. 734-753) rientra a pieno titolo nel *topos*, ormai riconoscibile, del lamento dell'innamorato non ricambiato, che solitamente è riservato, nei drammi pastorali precedenti, al pastore protagonista. Aminta ha sì esordito, nella scena precedente, con un accorato canto (vv. 338-350), che ha pur del lamento, ma essendo un breve assolo (un perfetto madrigale di 12 versi, per la maggior parte di settenari), non si amplia in una organica enunciazione, come accade invece nel monologo del semidio, e si fa invece subito duetto drammatico con Tirsi.

Il Satiro prosegue tracciando un ritratto di Silvia, per nulla dissimile da quello già fatto da Aminta nella scena II e di come la stessa ninfa si è presentata al pubblico durante sua diatriba con la saggia compagna Dafne, insistendo dunque sulla sua caratteristica ferinità con la spiegazione della pertinenza del suo nome (Silvia quasi come

epiteto di “la selvaggia”)<sup>11</sup> e efficacemente espressa dalla retorica comparazione tra le fere reali nelle selve e quelle metaforiche («odio, disdegno, ed impietate») che ha in petto (vv. 740-745). Quest’ultima perifrasi induce il personaggio a raccontare dei numerosi doni da lui offerti alla ninfa che valgono innanzitutto come *exempla* tesi a sottolineare ancora una volta la proverbiale asprezza dell’amata.

Dai versi 746 a 754 si apre un passaggio notevole dal punto di vista stilistico. La partitura si fa serrata di richiami interni e ripetizioni ritmiche e sintattiche che valgono da corollario melico alla struttura monocorde dominante nei versi precedenti. Introdotta da un’interiezione anaforica, si ripetono tre terzine (vv. 746-748; vv. 749-751; vv. 752-754) con identico schema formale e con minime variazioni contenutistiche riguardanti la tipologia di dono («fiori», «pomi» e «miele» nei primi versi delle terzine, l’effetto di essi sulla ninfa («ricusi, ritrossetta»; «rifiuti, dispettosa»; «disprezzi, disdegnosa» nei secondi versi delle terzine) e del secondo termine della similitudine («volto», «seno», «labbra» negli ultimi versi delle terzine).

Ma se mia povertà non può donarti cosa ch’in te non sia più bella e dolce, me medesimo ti dono, or perché iniqua scherni ed abborri il dono? non son io da disprezzar, se ben me stesso vidi	755
nel liquido del mar, quando l’altr’ ieri taceano i venti ed ei giacea senz’onda. Questa mia faccia di color sanguigno, queste mie spalle larghe, e queste braccia torose e nerborute, e questo petto setoso, e queste mie velate coscie	760
son di virilità, di robustezza indicio; e se no ’l credi, fanne prova. Che vuoi tu far di questi tenerelli, che di molle lanugine fiorite hanno a pena le guancie? e che con arte dispongono i capelli in ordinanza?	765
Femine nel sembiante e ne le forze sono costoro. Or di’ ch’alcun ti segua per le selve e pe i monti, e ’ncontra gli orsi ed incontra i cinghiai per te combatta.	770
	775

Viene a profilarsi in questi versi la dura critica del satiro contro la “società” dei pastori. Sulla scorta di un sentimentale “dono di sé” (vv. 755-758), il Satiro intraprende una lunga e precisa descrizione di sé, in un vero e proprio ritratto che ha come obiettivo quello di mostrare la differenza sostanziale tra lui e i pastori; egli si svela al lettore enumerando e aggettivando le parti del suo corpo («braccia / torose

11 Cfr. vv. 737-739.

e nerborute»; «petto / setoso», ecc.), connettendole a valenze simboliche («son di virilità, di robustezza / indicio»), in opposizione alla «molle lanugine» sulle guance, la cura con la quale «dispongono i capelli in ordinanza», indizi invece della fragilità («questi tenerelli», v. 768) propria dei pastori. Insomma, la posizione del Satiro è chiara: egli vuole dimostrare che la sua bellezza virile sia preferibile alla femminilità dei suoi avversari in amore; e appare chiaro inoltre che il Satiro ha timore che la ninfa li preferisca.

Ora, dalla descrizione che il personaggio dà dei detestati pastori, sembra che essi siano da assimilarsi a degli uomini civili, o comunque non più selvaggi, come lui invece appare; per giunta i numerosi riferimenti che già nelle poche scene precedenti si possono cogliere con facilità portano talvolta a confondere-identificare i pastori con dei veri e propri cortigiani. Tradizionalmente, la scena arcadica viene utilizzata come velata raffigurazione della società umana, in questo caso della corte principesca: la pertinenza ed eleganza del loro dettato, la sublimità degli amori che all'interno di essa vengono rappresentati, la stessa perfezione utopica, confortante e pacifica, solitamente si rivela una chiara analogia del corteggio del principe. L'*Aminta* di Tasso non si sottrae all'uso, anzi si dimostra un testo in cui tali allusioni non si limitano ad essere collaterali istanze, ma vengono a delinearci come motori profondi della situazione drammatica e della sua essenza lirica. La costante presenza della corte ferrarese all'interno dell'opera (come già detto, al di là della maschera pastorale) è un elemento strutturale di essa che è stato sottolineato e analizzato da numerosi ed autorevoli critici (si veda Fubini, 1999).

Alla luce di questo è opinabile credere che l'obiettivo dell'invettiva del semidio sia la stessa corte di Alfonso II d'Este (come già aveva espresso il personaggio solo accennato di Mopso, di cui si parla nella II scena del I atto). La forte polemica, che ha implicazioni etico-politiche, appare ancor più chiara nei versi immediatamente successivi:

Non sono io brutto, no, né tu mi sprezzi  
perché si fatto io sia, ma solamente,  
perché povero sono: ahi, ché le ville  
seguon l'esempio de le gran cittadi;  
e veramente il secol d'oro è questo, 780  
poiché sol vince l'oro e regna l'oro.

Non è dunque solo la sembianza, ma anche e principalmente una questione economica. La materialità del pensiero del Satiro si fa ancor più palese proseguendo nel suo monologo, che è ora definibile come una amara presa di coscienza dei tempi presenti. Viene rovesciato per giunta il *topos* del "secolo d'oro", assimilandolo all'attualità del mondo del denaro, dove «sol vince l'oro e regna l'oro»; ed è presente anche il rovesciamento di quanto lo stesso Amore ha espresso nel prologo, vale a dire la democratizzazione del sentimento amoroso che non conosce ostacoli di nessuna sorta (vv. 82-87).

O chiunque tu fosti, che insegnasti  
primo a vender l'amor, sia maledetto  
il tuo cener sepolto e l'ossa fredde,  
e non si trovi mai Pastore o Ninfa, 785  
che lor dica passando: "Abbiate pace";  
ma le bagni la pioggia e mova il vento,  
e con piè immondo la greggia il calpestri,  
e 'l peregrin. Tu prima svergognasti  
la nobiltà d'amor; tu le sue liete 790  
dolcezze inamaristi. Amor venale,  
amor servo de l'oro è il maggior mostro,  
ed il più abominabile e il più sozzo,  
che produca la terra o 'l mar fra l'onde.

La vittima principale del denaro è l'amore. Viene retoricamente maledetto colui che insegnò per «primo a vender l'amore» (vv. 782-790), denigrandolo e rendendolo «il maggiore mostro» che ci sia al mondo (vv. 790-794).

Ma perché in van mi lagno? Usa ciascuno 795  
quell'armi che gli ha date la natura  
per sua salute: il cervo adopra il corso,  
il leone gli artigli, ed il bavoso  
cinghiale il dente; e son potenza ed armi  
de la donna bellezza e leggiadria; 800  
io perché non per mia salute adopro  
la violenza, se mi fé natura  
atto a far violenza ed a rapire?

Sotto l'egida dell'iniziale enunciato che ha della sentenza (vv. 795-797), si apre una riflessione teorica sulla natura dispensatrice di talenti e di inclinazioni che il mortale deve assecondare per difendersi dai propri simili e ottenere finalmente quanto desidera. Le sue sono la violenza e la rapina e con ciò incomincia anche il tentativo di giustificazione di quanto va programmando e tenterà di realizzare nei riguardi della bramata Silvia. L'appello alla natura che costringe alla violenza chi non ha altre armi in suo possesso, insieme alla condizione di disuguaglianza economico-sociale, ricorda la difesa del Machiavelli circa il tumulto dei Ciompi, espressa nel suo discorso sull'argomento<sup>12</sup>.

Sforzerò, rapirò quel che costei  
mi niega, ingrata, in merto de l'amore: 805  
che per quanto un caprar testé mi ha detto,  
ch'osservato ha suo stile, ella ha per uso  
d'andar sovente a rinfrescarsi a un fonte;

---

12 Cfr. *Istorie fiorentine* III, X-XVIII.

e mostrato m'ha il loco. Ivi io disegno tra i cespugli appiattarmi e tra gli arbusti, ed aspettar fin che vi venga; e, come veggia l'occasion, correr gli addosso. Qual contrasto col corso o con le braccia potrà fare una tenera fanciulla contra me sì veloce e sì possente?	810      815
Pianga e sospiri pure, usi ogni sforzo di pietà, di bellezza: che, s'io posso questa mano ravgoglierle nel crine, indi non partirà, ch'io pria non tinga l'armi mie per vendetta nel suo sangue.	     820

La conclusione del monologo è principalmente la dichiarazione dei criminosi intenti del Satiro, che ha l'intenzione di prendere con la forza «quel che costei / *gli* nega». Lo stupro della ninfa (topica occupazione dei Satiri nella tradizione pastorale), verrà tentato mentre lei si sta bagnando a una fonte, uso del quale un capraio lo ha informato (vv. 804-812). La presumibile lotta che avverrà tra il «veloce» e «possente» semidio e la «tenera fanciulla» è la prima delle esplicite allusioni all'amplesso che culminano con l'intensa immagine evocata dall'ultimo verso del monologo, che ha chiaramente un'analogia con l'attuazione di quanto è bramato dal Satiro.

Avviandoci alle nostre conclusioni, possiamo dire, a fronte dei dati ricavati da questa analisi, che questo personaggio, che pure compare sulla scena una sola volta, ha una rilevanza concettuale per nulla trascurabile. Egli è l'incarnazione della critica alla perfezione idilliaca dominante; la voce di quanto ostinatamente viene taciuto e occultato; l'immagine della liberazione dionisiaca all'interno dell'abbacinante fulgore apollineo; è lo specchio incrinato dove si riflette la corte ferrarese, con la quale il Tasso entrerà in crisi negli anni seguenti. La sua insistenza sugli elementi del corpo, della violenza, della materialità del sentimento, si fanno degli espliciti tentativi di porsi sul versante opposto di una ipotetica dialettica con il pastore Aminta, concorrente in amore e portatore di una idea totalmente diversa dell'amore: una sublimazione lirica di quanto, a chiare lettere, il suo contendente ha saputo esprimere nella sua realistica confessione<sup>13</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRISANO, Angela (1997): "Il satiro dell'Aminta e la sua tradizione classica". Walter Moretti; Luigi Pepe (ed.), *Torquato Tasso e l'Università*. Firenze: Leo S. Olschki: 357-371.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio (1978): "La tragicità dell'Aminta". Giorgio Bàrberi Squarotti, *Fine dell'idillio. Da Dante a Marino*. Genova: Il melangolo: 39-73.

<sup>13</sup> Il presente articolo è stato realizzato con il sostegno del ministero ceco MŠMT ČR concesso dall'Università Palacký di Olomouc (IGA\_FF\_2020\_023).

- COLUSSI, Davide (2013): “L’odio seguace d’amore (Aminta, I 1)”, *Stilistica e metrica italiana*. Vol. 13: 119-134.
- FENZI, Enrico (2018): “Il potere dell’amore e l’amore come potere. Note per una riletture dell’Aminta”, *Italique: Poésie italienne de la Renaissance*. Vol, 21: 251-272.
- FUBINI, Mario (1999): “Introduzione”, Torquato Tasso, *Aminta*. Milano: BUR: 13-27.
- MACHIAVELLI, Niccolò (2011): “Istorie fiorentine”, Alessandro Montevercchi; Carlo Varotti; Gian Mario Anselmi (ed.), *Edizione nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli*. II. *Opere storiche*. Roma: Salerno. Vol. 1-2: 77-785.
- RESIDORI, Matteo (2003): “L’ape ingegnosa’. Sull’uso di alcune fonti greche nell’Aminta”, *Chroniques italiennes*. Vol. 3/1: 1-9;
- SZEGEDI, Eszter (2012): “Un precedente trascurato della favola pastorale: il dramma satiresco”, *Italogramma*. Vol. 4: 249-257.
- TASSO, Torquato (1999): *Aminta*. Milano: BUR.

## PROFILO ACCADEMICO E PROFESSIONALE

Sono un dottorando in Filologia italiana presso l’Università di Olomouc (Rep. Ceca), in cotutela con l’Università di Parma. Per la mia ricerca di dottorato sto elaborando l’edizione commentata del poema *La coltivazione* di Luigi Alamanni. Ho scritto tre articoli su questo autore, due sulla sua formazione e attività presso l’Accademia degli Orti Oricellari (*Il poeta nel giardino: Luigi Alamanni e l’Accademia degli Orti Oricellari*, in «Letteratura italiana antica», XX, 1-2019, pp. 495-500; e *Per imitare gli antichi*, in «Studi sulla formazione», XXII, 1-2019, pp. 301-307), uno sulla sua produzione sua bucolica (*L’impegno bucolico di Luigi Alamanni: amore, politica e filologia*, in «Verbum. Analecta Neolatina», XX, 1-2 (2019), pp. 87-96). Ho compiuto una ricerca biografica sul letterato Roberto Titi per il Dizionario Biografico degli Italiani Treccani (la voce è in corso di pubblicazione nel prossimo volume).

Fecha de recepción: 19/04/2020

Fecha de aceptación: 26/05/2020



## DES RÉCITS DE BATAILLE AUX IMAGES CINÉMATOGRAPHIQUES : LA DIMENSION LITTÉRAIRE DU FILM *GEORGES BATAILLE*, *À PERTE DE VUE* DE LABARTHE

(From Bataille tales to cinematic images: the literary dimension  
of the film *Georges Bataille, à perte de vue* by Labarthe)

Mathilde Tremblais\*

Université de Tours

**Abstract** : This article looks at the literary dimension that emerges from *Georges Bataille, à perte de vue*, a film made by Labarthe in 1997 for the collection “Un siècle d’écrivains”. It will analyze the resolutely literary narrative device put in place by Labarthe in his film. The narrative structure presented in the film will be studied and the elements that contribute to the emergence of the literary will be evoked. Labarthe proposes an approach to the fundamental concepts inherent in the fictions of Bataille, which will be the subject of reflection in order to highlight the director’s work of re-creating the literary universe of Bataille. The objective of this article is to show that the narrativization strategies that Labarthe deploys in his filmic narrative contribute to restoring Bataille’s literality.

**Keywords**: Analysis of the narrative; Portrait; Narrativization; Eroticism; Fantastic; Literarity.

**Résumé** : Cet article s’intéresse à la dimension littéraire qui se dégage de *Georges Bataille, à perte de vue*, un film réalisé par Labarthe en 1997 pour la collection “Un siècle d’écrivains”. Il sera question d’analyser le dispositif narratif résolument littéraire mis en place par Labarthe dans son film. La structure narrative que présente le film sera ainsi étudiée et les éléments qui contribuent à l’émergence du littéraire seront évoqués. Labarthe propose une approche des concepts

---

\* Adresse pour la correspondance : Mathilde Tremblais, Zarandia kalea 13, 31770 Lesaka (mathilde.tremblais@hotmail.com).

fondamentaux inhérents aux fictions de Bataille qui fera l'objet d'une réflexion afin de mettre en lumière le travail de re-création de l'univers littéraire bataillien mené par le réalisateur. L'objectif de cet article est de montrer que les stratégies de narrativisation que Labarthe déploie dans son récit filmique contribuent à redonner à Bataille sa littérarité.

**Mots-clés** : Analyse du récit ; Portrait ; Narrativisation ; Littérarité ; Érotisme ; Fantastique.

## 1. Introduction

Le critique de cinéma, scénariste et réalisateur français André S. Labarthe (1931-2018) a manifesté son engagement envers la littérature de langue française à travers plusieurs de ses films, notamment *Georges Bataille, à perte de vue*, qu'il a réalisé en 1997 pour la collection "Un siècle d'écrivains", dirigée par Bernard Rapp. Pour cette collection, qui s'intéresse à des écrivains qui ont marqué le XX<sup>e</sup> siècle, Labarthe a orienté son regard critique vers trois auteurs qu'il affectionne tout particulièrement : Georges Bataille, Philippe Sollers et Antonin Artaud. Il consacre un film à chacun d'entre eux, le premier étant *Georges Bataille, à perte de vue*, où ce sont l'écrivain Georges Bataille, sa vie et ses récits qui font l'objet du portrait cinématographique. Le réalisateur s'efforce de recréer la figure de l'écrivain en s'attachant aux romans de Bataille plus qu'à ses essais, d'où la profonde littérarité qui caractérise ce film et qui motive la présente analyse.

Afin de cerner la dimension littéraire qui définit *Georges Bataille, à perte de vue*, il conviendra d'abord de se pencher sur la structure narrative mise en œuvre par Labarthe dans son film. La présence du littéraire sera ensuite traitée, notamment à travers l'étude du système intertextuel auquel a recours le réalisateur pour suggérer la force littéraire propre aux récits de l'écrivain. Les thèmes qui configurent l'univers de Bataille et que Labarthe choisit de mettre en scène dans son film seront évoqués, une analyse sera ainsi consacrée à l'érotisme, thème bataillien par excellence auquel le réalisateur accorde une place de premier choix. Enfin, seront interrogés les éléments qui relèvent du fantastique et qui traversent le récit de Labarthe. Les réflexions menées viseront à montrer que les dispositifs utilisés par le réalisateur pour narrativiser *Georges Bataille, à perte de vue* servent à mettre en valeur la puissante littérarité dont sont empreintes les œuvres de Bataille abordées dans le film.

## 2. La structure narrative

Deux voix dominent le récit de *Georges Bataille, à perte de vue*. Elles correspondent aux deux personnages centraux qui doivent être mentionnés d'emblée : d'une part Bataille, qui est le sujet du film et, d'autre part, un autre personnage, très discret, qui est désigné comme 'le voyageur'. Ce dernier traverse le récit, il apparaît vêtu de noir, coiffé d'un chapeau. Sa silhouette est toujours filmée de dos et, le plus souvent, en plan

éloigné. Il donne l'impression d'être une sorte d'enquêteur ou de témoin qui revient sur les lieux où a vécu Bataille en quête d'une vérité sur l'auteur. Ce personnage du voyageur est incarné par le réalisateur lui-même, Labarthe. En revanche, la voix off du film qui mène la narration n'est pas celle du réalisateur mais celle du comédien Jean-Claude Dauphin.

Les deux voix masculines qui dominent le récit de *Georges Bataille, à perte de vue* font ressortir la structure narrative complexe du film, une structure où sont mêlés différents temps. Le temps de l'énonciation correspond à 1996, année depuis laquelle s'exprime la voix off qui démarre le récit par ces mots : « Maison de Radio France, mai 1996... ». La situation de l'énonciation est mise en images par Labarthe qui filme les couloirs de la radio et un disque qui tourne, introduisant ainsi un enregistrement de Bataille daté du 10 décembre 1954. À cet instant, la voix de l'auteur surgit et le spectateur découvre la voix de Bataille, avant même de découvrir son visage ou son corps. Puis suit un flash-back, un saut en arrière de plus de vingt ans qui conduit à une photographie de Bataille, un plan serré sur son visage ; il est alors âgé de trente-trois ans et vient d'écrire *Histoire de l'œil* (1928), il s'agit de la première allusion à l'une de ses œuvres.

Labarthe structure son récit à partir de sept enregistrements de Bataille, tous extraits de trois émissions différentes, l'une datée du 20 mai 1951, une autre du 10 décembre 1954 et la troisième de février 1961. Ces sept enregistrements sont désignés comme « trace numéro un », « trace numéro deux », « trace numéro trois », etc., et ils sont toujours accompagnés de leur date. Ces traces des enregistrements fonctionnent comme autant de marques de l'énonciation, elles sont des signes qui renvoient le spectateur à la situation d'énonciation, c'est-à-dire au studio de Radio France. Le récit de Labarthe est ainsi construit en va-et-vient entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation, 1996, l'année qui refait surface chaque fois que le réalisateur introduit un nouvel enregistrement de Bataille.

Par ailleurs, lorsque l'énigmatique voyageur fait irruption dans le récit, l'année 1996 est à nouveau citée, la voix off indique que « le 26 avril 1996, un voyageur et son ombre arrivent à Vézelay », le lieu symbolique où s'installa Bataille en 1943, ou encore la voix off informe que « mardi 23 avril 1996, le voyageur se rend à Orléans ». Les indications temporelles très précises des enregistrements radiophoniques de Bataille ou des déplacements du voyageur sur les lieux où a vécu l'auteur servent à ancrer le film dans le réel ; de même les événements historiques attestés sont autant de procédés que le réalisateur met en œuvre pour montrer la véracité discursive de son film.

Dans *Georges Bataille, à perte de vue* la voix off et la voix de Bataille se complètent et se répondent, elles créent une sorte de dialogisme, de polyphonie narrative. En outre, les enregistrements de Bataille opèrent comme un lieu de témoignage qui permet au spectateur de découvrir l'intimité de la parole de l'écrivain. Ainsi, dans sa narration, Labarthe met-il en place un espace scénique où la voix de Bataille surgit, retentit et résonne. Le cinéaste libère la parole de l'écrivain, il parvient à donner vie à la voix fascinante et à l'élocution si particulière de Bataille, des traits qui ont frappé tous ceux qui l'ont connu :

Lente a toujours été, par exemple, son élocution, lente et circonspecte, soucieuse de la minutie du détail. Tout au plus, avec les années, a-t-elle pu devenir plus lente ; la voix est belle et tous le disent : le timbre de la voix – légèrement tremblé – ajouté à une élocution si particulière sont pour beaucoup dans son évidente séduction (Surya 1992 : 473).

Pour ce qui est des principaux événements de la vie de Bataille, Labarthe y fait référence en suivant une ligne chronologique, en respectant l'ordre des passages obligés de toute biographie. Le réalisateur commence ainsi par l'enfance et utilise un deuxième enregistrement de Bataille, celui-ci daté du 20 mai 1951, dans lequel l'auteur évoque l'histoire de son père, de ce père aveugle et paralytique qui l'a profondément marqué. Quand cet enregistrement s'achève, Labarthe prolonge l'histoire du père en choisissant de raconter les conditions dans lesquelles celui-ci trouva la mort, abandonné des siens, durant la première guerre mondiale. Labarthe illustre cet épisode avec des images d'archives de la guerre et ponctue ce récit par une citation de Bataille : « j'ai abandonné seul, mon père, l'aveugle, le paralytique, le fou, criant et gesticulant de douleur, cloué dans un fauteuil crevé » (Bataille 1973 : 504). Le réalisateur retrace les principaux événements de la vie de Bataille en insistant sur la mort de ses êtres chers : après la mort du père, le réalisateur fait référence à la mort de la mère de Bataille, le 15 janvier 1930, et à la mort de sa compagne, Laure, en novembre 1938, alors qu'elle n'était âgée que de trente-cinq ans. Enfin, au sujet de la structure narrative il convient d'ajouter que Labarthe dégage aussi les jalons de la carrière de Bataille de manière chronologique, en commençant par 1928 et *Histoire de l'œil*, suit l'année 1929 avec la création de la revue *Documents*, puis la création d'*Acéphale* en 1936 et le réalisateur s'étend jusqu'à 1957, date où paraît *Le Bleu du ciel*. Labarthe confère ainsi au littéraire un espace qui s'avère primordial, aussi bien en dévoilant le pouvoir de suggestion des récits qu'en racontant l'engagement de Bataille en tant qu'homme de lettres et la place marginale qu'il occupait dans le paysage littéraire et intellectuel de son époque.

### 3. La présence du littéraire

Le film *Georges Bataille, à perte de vue* est traversé de citations de l'œuvre de Bataille, comme celle précédemment mentionnée. Précisons que cette citation qui évoque la mort du père est extraite du texte *Le Coupable* (1944) mais Labarthe choisit de ne pas donner le titre de ce récit. Quand le réalisateur cite le titre d'une œuvre, il en montre les pages à l'écran, mais dans d'autres cas, comme dans celui auquel nous venons de faire référence, le réalisateur préfère ne pas donner le titre du texte auquel appartient la citation, peut-être pour inviter le lecteur averti de l'œuvre bataillienne à deviner de quel récit la citation est extraite. Par ces procédés, l'explicite du citationnel ou l'implicite de l'allusif, Labarthe met en place un système intertextuel particulièrement intéressant, un espace où les fictions de Bataille dialoguent entre elles pour permettre au littéraire et au poétique d'émerger du texte qui sous-tend *Georges Bataille, à perte de vue*.

Par ailleurs, Labarthe parvient à rendre le littéraire présent en faisant très souvent apparaître les écrits à l'écran, tout d'abord la première œuvre que Bataille composa en 1918, *Notre-Dame de Reims*, un texte que Michel Surya, dans la présentation de *Discussion sur le péché*, caractérise de « livre au plus haut point chrétien » (Surya 2010 : 13). Vient ensuite *Histoire de l'œil*, la voix off en lit un passage et les lignes des pages du livre sont filmées, ainsi que l'un des dessins de Masson illustrant l'histoire. Le fait de filmer les caractères des pages et de lire l'extrait à voix haute renforce l'intérêt que suscite le contenu du texte et accentue sa portée littéraire.

Quand il arrive à Vézelay le 26 avril 1996, le voyageur feuillette les cahiers de Bataille. Labarthe permet au spectateur de pénétrer dans l'intimité de l'auteur en filmant son écriture, ainsi que les ratures, les modifications ou les ajouts propres à une œuvre en élaboration ou en construction. Le réalisateur montre les manuscrits, les pages du journal intime de Bataille, des fragments qui deviendront ses futures œuvres. Il fait référence à l'autobiographie dont Bataille avait eu le projet mais qu'il ne mena pas à terme, l'inachèvement<sup>1</sup> étant un trait distinctif de nombreux textes de l'écrivain.

La présence du littéraire est aussi palpable à travers certaines querelles entre écrivains auxquelles Labarthe choisit de faire allusion. Le réalisateur évoque ainsi les animosités qu'a suscitées Bataille chez ses contemporains, notamment chez Breton qui voyait en l'auteur d'*Histoire de l'œil* un obsédé qui ne considère au monde que « ce qu'il y a de plus vil, de plus décourageant et de plus corrompu » (Breton 1929 : 144). Breton n'était pourtant pas le plus féroce des ennemis de Bataille, Boris Souvarine traitait celui-ci de « détraqué sexuel » et le faisait passer pour un homme hautement pervers, au « comportement pathologique » (Souvarine 1983 : 19-22).

Labarthe aborde la revue *Critique*, créée par Bataille en 1946 et pour laquelle il rédigea de nombreux articles<sup>2</sup> de critique littéraire jusqu'en 1961, soit un an avant sa mort. Quand Labarthe fait référence à cette revue grâce à laquelle Bataille souhaitait représenter l'essentiel de la pensée humaine, le cinéaste souligne l'isolement auquel était contraint l'écrivain et aussi le fait que ses contemporains n'étaient pas sensibles à l'approfondissement de sa pensée. Dans ce sens, à la fin du film, la voix off éclaire : « comme toujours, la douloureuse liberté de sa pensée s'accompagne d'un effort de conceptualisation qui sera longtemps incompris : je ne suis pas un philosophe précise-t-il

---

1 Dans ce sens, Michel Surya fait remarquer à propos de l'œuvre de Georges Bataille : « Rien en elle de stable ni de statique ; rien qui ait le caractère de l'achèvement » (Surya 1997, XIV). À ce sujet, Denis Hollier apporte la précision suivante : « l'inachèvement doit toujours être pensé, à propos des textes de Bataille, comme l'un des gestes constitutifs de son écriture, jamais comme un simple accident » (Hollier 1974 : 287). Labarthe, à la fin de son film, évoque, lui aussi, l'inachèvement propre aux projets littéraires de Bataille quand la voix off souligne que « l'ironie noire qui a baptisé *Œuvres complètes* un ensemble de textes dont chaque page célèbre le triomphe de l'inachevé ».

2 En effet, pour *Critique* qu'il créa et dirigea de 1946 à 1962, Bataille écrivit de nombreux articles sur de prestigieux auteurs tels que Miller, Proust, Baudelaire ou Sade. De même, il s'intéressa à ses contemporains : Prévert, Camus, Char ou Genet. Tous les articles que Bataille rédigea pour *Critique* figurent dans les tomes XI et XII des *Œuvres Complètes*, nous avons compté quatre-vingt-trois articles, qui représentent en tout sept cent quatre-vingt-treize pages, une somme qui reflète l'engagement que manifestait Bataille pour la littérature.

pourtant, je suis un saint, peut-être un fou<sup>3</sup> ». Labarthe insiste sur l'isolement dans lequel était plongé Bataille, lui qui, rappelons-le, s'était refusé à intégrer deux des principaux mouvements qui marquèrent son temps : il s'était montré clairement hostile au surréalisme depuis ses débuts et il n'avait pas non plus voulu adhérer à l'existentialisme de Sartre. Les spécialistes de Bataille n'ont pas manqué de faire remarquer le mépris que Bataille éveillait chez ses contemporains, par exemple Gilles Mayné déclare dans son essai *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture* : « l'écrivain était souvent dénigré comme pornographe ou comme indigne du rang de philosophe par des figures aussi reconnues que Breton et Sartre » (Mayné 2003 : 328). Le manque d'académisme de Bataille ou le fait qu'il ne soit pas un penseur très systématiste ont pu contribuer au rejet dont il était l'objet. Peut-être la position d'isolement dans laquelle se trouvait Bataille était-elle due au fait que, comme le dit Michel Surya : « Cet homme était fait pour dire des choses qu'en principe on fuit, toute son œuvre dit des choses que tous fuient » (Surya 1997 : XI).

En plus des textes de Bataille qui sont cités et lus et des personnes qui interviennent dans le film pour parler de l'écrivain, comme Pierre Klossowski, et en plus des controverses littéraires évoquées, le littéraire est présent à travers l'importance qu'accorde Labarthe à la bibliothèque d'Orléans, dont Bataille a été le conservateur à partir de 1951. Dans son livre *Bataille conservateur. Emprunts intimes d'un bibliothécaire*, Jean-Louis Cornille écrit que Bataille a été « un gestionnaire officiel de la mémoire collective, un professionnel assermenté du livre » (Cornille 2004 : 7). Dans le film de Labarthe, le voyageur se rend sur les lieux de la Bibliothèque d'Orléans et y découvre la salle de lecture. Le réalisateur accompagne les images du lieu de l'enregistrement d'un entretien qu'accorde l'écrivain à Madeleine Chapsal, qui était à l'époque une jeune journaliste. Cet entretien a eu lieu au printemps 1961, quelques mois seulement avant la mort de Bataille ; il est publié dans le livre de Madeleine Chapsal, *Les écrivains en personne* (1973). Dans cette séquence, comme dans l'ensemble du film, l'écoute de la parole enregistrée de Bataille et la présence de photographies de l'écrivain reflètent le travail mené par Labarthe afin de mettre en lumière la singularité de son personnage, un travail propre au portrait dont l'entreprise est ici pertinemment décrite :

En tant que mode d'exposition de la singularité d'un individu, le portrait est l'aboutissement d'un travail d'appropriation de cette singularité par un auteur. Il se veut expression personnelle tout en se gardant de l'écueil du subjectif. Il ne se cherche pas seulement de l'intérieur de l'expérience racontée mais de l'intérieur des paroles enregistrées, des gestes retenus, des comportements observés. Autrement dit, le portrait comporte toujours quelque chose qui appartient à son auteur/chercheur. Il est plein du regard que le chercheur porte sur son *personnage* et qu'il partage avec le lecteur (l'idée de personnage plutôt que de personne ou d'individu nous permet de le rapprocher davantage de la démarche du cinéaste). Au-delà de la description de la situation de communication et de la reproduction des témoignages selon un certain agencement, le portrait est d'abord un texte porté par un auteur (Rueda 2014 : 180).

---

3 Dans *Méthode de méditation* (1947b), Bataille déclare avec une certaine ironie ou provocation : « Je ne suis pas un philosophe mais un *saint*, peut-être un fou » (Bataille 1973 : 218).

Labarthe se fait le garant de la parole de Bataille et la réinvestit, en élaborant un portrait qui laisse aisément deviner le regard qu'il porte sur son personnage, l'admiration illimitée et la complicité intellectuelle qu'il éprouve envers l'écrivain Bataille. En offrant un portrait qui dépasse les limites du registre purement biographique, le cinéaste parvient à recréer la figure de l'auteur et à mettre en images les principaux thèmes qui hantent la pensée de Bataille et qui peuplent ses œuvres fictionnelles.

#### 4. La re-création de l'univers littéraire bataillien

Dans son film, Labarthe fait référence aux principaux concepts qui structurent le système de pensée de Bataille, ainsi qu'aux sujets qui configurent son univers littéraire. Il le fait parfois au moyen d'une citation de l'écrivain, par exemple celle-ci : « Le monde n'est habitable qu'à la condition que rien n'y soit respecté ». À travers cette citation de Bataille, Labarthe introduit le thème de l'irrespect, un thème fondamental de la pensée bataillienne et sur lequel plusieurs spécialistes ont réfléchi, comme Jean-Michel Besnier dans *Éloge de l'irrespect* (1998). En rapport avec l'irrespect, dans le film de Labarthe le verbe 'renverser' apparaît à maintes reprises pour décrire l'élan propre à Bataille : « renverser le sens du malheur », « renverser le ciel ou l'assignation d'un but au monde ». Ces mots font écho aux nombreux renversements qui traversent les textes de Bataille, comme dans la préface de *Madame Edwarda* (1941) où l'auteur prône « un entier renversement » (Bataille 2010a : 13). L'idée de renverser est au cœur de la philosophie de Bataille qui vise à bousculer le système et l'ordre établi. N'oublions pas que Bataille était à son époque celui qui ébranlait l'ensemble des discours, lui qui très jeune voulait « s'opposer comme une brute à tout système » (Bataille 1970a : 183).

D'autres thèmes batailliens sont cités comme l'angoisse, l'impossible ou encore la chance. Labarthe s'attarde davantage sur le rire qui, rappelons-le, a été pour Bataille une découverte décisive quand il rencontra Bergson, à Londres, en 1930. L'écrivain ressentit tout au long de sa vie la signification tragique du rire. Labarthe montre une photo de Bataille où il rit, d'un rire qui laisse généreusement voir sa dentition. D'ailleurs l'auteur devait avoir un rire assez surprenant et même une dentition particulière, si l'on en croit son ami Michel Leiris qui écrit au sujet de Bataille : « À ses yeux assez rapprochés et enfoncés, riches de tout *Le bleu du ciel*, s'alliait sa curieuse dentition de bête des bois » (Leiris 1963 : 685).

Labarthe accorde dans son film une place déterminante à la religion, il ne faut pas oublier que Bataille, pendant plusieurs années, a caressé le projet de se consacrer à Dieu. Il évoque la foi de Bataille, le séminaire de Saint Flour, puis la perte radicale de la foi. La mort est omniprésente dans le film de Labarthe, non seulement à travers l'allusion aux êtres que l'écrivain a perdus mais aussi à travers sa propre mort que Bataille ne cesse d'envisager. Dans sa biographie, Michel Surya soutient à ce propos : « Bataille mâche et remâche sa mort ; il vit comme il est rare qu'on vive : *avec* » (Surya 1992 : 191). Bataille lui-même écrivait : « ma propre mort m'obsède encore comme une cochonnerie obscène, et par conséquent horriblement désirable » (Bataille 1970b : 87).

Le mal est un thème bataillien qui, comme tel, n'est pas cité par Labarthe, mais est suggéré à travers d'autres éléments présents dans le film. Michel Surya, dans sa biographie, affirme que « Bataille aurait été, et de longtemps, doublement et contradictoirement attiré par le bien et le mal » (Surya 1992 : 521). Soulignons que le mot 'contradictions', ou bien un terme proche, est celui qui revient le plus sous la plume de tous les portraitistes de Bataille. Dans ce sens, Jean Piel dit de l'écrivain qu'il est « l'homme où s'affrontent les contraires » (Piel 1982 : 145) et Michel Surya rappelle, comme s'il s'agissait d'une prédestination, que « Bataille est né dans un petit village roman, entre l'église et la porte des Boucheries » (1992 : 420). De même, le biographe de Bataille soutient que « le bordel et le cloître semblent avoir fait l'oscillation de Bataille toute sa vie » (1992 : 538) ou encore que Bataille était « dévot en 1922, débauché en 1924 » (1992 : 72). Un plan, à la douzième minute de *Georges Bataille, à perte de vue*, a peut-être le pouvoir de suggérer ce choc des contraires qui déchire l'écrivain au plus profond de son être. En effet, Labarthe réunit dans un même plan, filmé en contre-plongée, le clocher d'une église et la façade d'un café dont les lumières scintillent, deux lieux très opposés qui évoquent l'esprit religieux et la débauche qui ont caractérisé la vie de l'auteur.

Concernant la débauche, la voix off du film explique : « Dans la vie de débauche que mène Bataille et où il puise ses interrogations les plus fortes... ». Elle rejoint ainsi les mots du narrateur d'*Histoire de l'œil* : « La débauche que je connais souille non seulement mon corps et mes pensées mais tout ce que j'imagine devant elle et surtout l'univers étoilé » (Bataille 2001a : 63). La débauche chez Bataille est souvent signifiée à travers le bordel, un lieu qui était cher à l'écrivain, selon les dires de ses amis Michel Leiris et Jean Piel. Michel Leiris désigne ainsi Bataille comme « ce mystique de la débauche » (Leiris 1988 : 12) et comme un « habitué des tripots et de la compagnie des prostituées comme tant de héros de la littérature russe » (1988 : 23). Dans son ouvrage *Pour Bataille. Être, chance, souveraineté*, Bernard Sichère écrit que « Bataille fut un homme aimé des femmes, un homme à femmes, un homme de la vie intense et des bordels » (Sichère 2006 : 104).

Dans *Le Coupable*, Bataille écrit : « Une maison close est ma véritable église, la seule assez inapaisante » (Bataille 1973 : 247). Labarthe filme quelques pages de l'œuvre et il accompagne les images des pages griffonnées par la plume de Bataille de la voix de l'écrivain qui avoue, dans l'enregistrement trace numéro cinq, que *Le Coupable* est : « le livre dans lequel je suis le plus moi-même, celui qui me ressemble le plus ». Cette confession de Bataille intervient juste avant la séquence dont *Madame Edwarda* fait l'objet dans le film et qui a pour décor un bordel, le lieu par excellence de l'érotisme bataillien.

## 5. La notion de l'érotisme

Au sujet de l'érotisme, il faut rappeler que Bataille était, dans les années cinquante, l'un des grands maîtres à penser de l'érotisme, une autorité indiscutable en la matière. Le premier texte érotique que Labarthe cite est extrait d'*Histoire de l'œil*, il s'agit de

l'épisode au cours duquel Simone introduit dans l'antre de sa féminité l'œil du prêtre Don Aminado. Le film s'achève symboliquement en évoquant la scène érotique qui a lieu à la fin du roman *Le Bleu du ciel*, l'acte sexuel que consomment les deux protagonistes, sur la terre fraîche « d'un cimetière étoilé » (Bataille 2009: 175).

Une séquence de *Georges Bataille, à perte de vue* résume à notre sens la conception de l'érotisme bataillien et plus particulièrement les éléments qui entrent en jeu dans l'érotisme tel que Bataille le définit. Il s'agit d'un épisode de *Madame Edwarda*, dont l'incipit met en scène un narrateur qui déambule seul, la nuit, dans les rues de Paris et qui se décide à entrer dans un bordel où il fait la découverte d'une prostituée, Edwarda, avec qui il a une relation charnelle. Dans la séquence de Labarthe, deux extraits de l'œuvre *Madame Edwarda* sont lus par la voix off et les pages sont montrées à l'écran, le premier extrait débute par ces mots :

Madame Edwarda me fascinait, je n'avais jamais vu de fille plus jolie – ni plus nue. Sans me quitter des yeux, elle prit dans un tiroir des bas de soie blanche : elle s'assit sur le lit et les passa. Le délire d'être nue la possédait : cette fois encore, elle écarta les jambes et ouvrit la fente (Bataille 2010a : 38-39).

Ce premier extrait de *Madame Edwarda* que Labarthe met en images intervient après le rapport sexuel entre le narrateur et Edwarda. Le deuxième extrait de *Madame Edwarda* que Labarthe montre est antérieur, il correspond à la rencontre entre le narrateur et la prostituée qui se présente à lui : « De mon hébétude, une voix, trop humaine, me tira. La voix de Madame Edwarda, comme son corps gracieux, était obscène. Tu veux voir mes guenilles ? disait-elle » (Bataille 2010a : 33-34). Dans le texte initial, Bataille a recours à une écriture elliptique pour signifier que le rapport sexuel entre les deux protagonistes s'est produit. Labarthe reprend le texte de Bataille mais choisit au sein de sa séquence de permuter l'ordre des deux scènes de *Madame Edwarda*, peut-être pour désorienter le spectateur. Cette séquence reflète assez bien le traitement temporel que le réalisateur impose à son film, fait de va-et-vient incessants.

Dans la séquence de *Madame Edwarda* que Labarthe évoque, l'atmosphère du bordel est rendue par le verre brisé qui laisse deviner les conduites désordonnées des clients. L'érotisme est présent à travers le jeu ambigu entre ce qui est montré et ce qui est caché, entre la dignité affichée des visages des hommes et l'inconvenance dissimulée du sexe féminin qui est suggéré hors du champ. La dialectique entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas est essentielle à l'érotisme de Bataille et Labarthe parvient à la recréer dans cette séquence même si celle-ci s'achève finalement sur le plan d'un sexe féminin, l'œil du sexe d'Edwarda, qui fait écho à d'autres yeux, à ceux du père aveugle de l'auteur et, dans *Histoire de l'œil*, à l'œil de Granero, ce torero mort énucléé, ainsi qu'à l'œil du chat du premier chapitre.

Mais l'œil est aussi, et surtout, la trame d'*Histoire de l'œil* de Bataille et celle du récit de Labarthe au titre très évocateur, *Georges Bataille, à perte de vue*. Quant à l'image finale, celle du supplice chinois appelé Cent Morceaux, il s'agit du supplice de Fou Tchou Li, qui eut lieu le 10 avril 1905 et dont Georges Bataille eut connaissance grâce à

son analyste Adrien Borel, qui donna à l'écrivain les photographies que Louis Carpeaux fit de ce supplice. Cette image hantait Bataille, lui qui était obsédé par la mutilation. Le supplice des Cent Morceaux incarne l'érotisme bataillien car, pour l'écrivain, l'érotisme se mêle à l'horreur et l'attraction et la répulsion sont au cœur du phénomène érotique, à l'image d'Edwarda qui fascine et répugne en même temps.

## 6. Les éléments fantastiques

Comme le laisse entrevoir la séquence de *Madame Edwarda*, l'ensemble du film de Labarthe est imprégné d'une atmosphère fantastique. Dès la deuxième minute, le réalisateur introduit un plan-séquence sur une nature déchaînée où l'orage, les éclairs, la nuit et la lune rappellent certaines scènes d'*Histoire de l'œil* ou certains passages de l'œuvre à laquelle Labarthe ne fait pas directement référence, *Le Mort* (1967). Le soleil, le plus souvent aveuglant, est un autre élément récurrent essentiel de l'imaginaire bataillien que Labarthe n'omet pas de citer dans *Georges Bataille, à perte de vue*.

Par ailleurs, le fantastique est suggéré grâce au mystère qui entoure la société secrète Acéphale et l'allusion faite par Labarthe au sacrifice humain qui aurait été envisagé par les membres de cette société dans la forêt de Saint-Nom-la-Bretèche. En effet, le nom 'Acéphale' n'évoque pas seulement la revue mais aussi la société ésotérique secrète que fonda Georges Bataille en 1937. L'écrivain orchestre des cérémonies nocturnes en pleine forêt pour susciter des pratiques rituelles ; selon Michel Camus les activités d'Acéphale se basaient sur des « méditations mortifères ou rites orgiaques » (Camus 1980 : i). En faisant référence à la célébration d'un sacrifice rituel, dont les membres de la société secrète Acéphale auraient été les seuls témoins, Labarthe dote son film de mystère.

En outre, Labarthe renforce le caractère fantastique de *Georges Bataille, à perte de vue* grâce au personnage féminin nu, qui fait irruption dans le récit en menaçant la vraisemblance de celui-ci. La jeune femme apparaît pour la première fois au milieu d'une forêt, attachée au tronc d'un arbre, peut-être pour signifier le sacrifice humain que nous venons d'évoquer. Puis elle apparaît et disparaît entre les étagères vides de la salle de lecture de la Bibliothèque d'Orléans, pour être ensuite filmée dans la réserve où étaient entreposés les ouvrages, assise sur le sol, à côté de rats qui se promènent autour d'elle, peut-être s'agit-il là d'un clin d'œil à l'œuvre de Bataille, *Histoire des rats* (1947a). En ayant recours à ce personnage féminin, Labarthe introduit le spectateur au cœur du fantastique tel que le conçoit Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* : « Dans ce monde qui est le nôtre, celui que nous connaissons [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier » (Todorov 1970 : 29). L'apparition répétée de la femme nue peut être considérée comme un événement surnaturel qui a trait au fantastique.

Les éléments d'ordre fantastique qui interviennent dans *Georges Bataille, à perte de vue* sont nombreux, ainsi en est-il de la folie, de l'horreur ou de la nécrophilie. La figure du double, dont Tzvetan Todorov déclare qu'« il en est question dans maint texte fantastique » (Todorov 1970 : 151), est omniprésente dans le film, le personnage

du voyageur incarnant le double de Labarthe lui-même. De plus, le voyageur, qui suit les traces de Bataille à la recherche d'une vérité secrète sur l'auteur, et l'enquête qu'il semble mener confèrent au film son suspense, le suspense étant lui aussi un ingrédient propre au fantastique. Enfin, *Georges Bataille, à perte de vue* n'est pas exempt d'humour, un élément d'essence fantastique, notamment sous-jacent dans la séquence de *Madame Edwarda* que Labarthe met en scène en s'attardant à l'expression des visages des hommes qui fixent le sexe de la prostituée.

Dans *Georges Bataille, à perte de vue*, Labarthe oppose l'œil, considéré habituellement comme un organe noble, à des éléments qu'il désigne comme « la merde, la pourriture ou la puanteur », autant d'éléments caractéristiques de l'hétérologie définie par Bataille, même si ce concept n'est pas cité par le réalisateur. L'atmosphère fantastique qui se dégage de *Georges Bataille, à perte de vue* repose aussi sur les tensions entre l'omniprésence de l'œil, organe de la conscience, et les nombreuses allusions à la matière basse qui traduisent la passion anti-idéaliste qui animait Bataille.

## 7. Conclusion

Bataille a longtemps été considéré comme inclassable dans le paysage intellectuel ou culturel. Poète, philosophe, essayiste, économiste ou mystique, l'auteur de *L'Érotisme* semble avoir échappé aux catégorisations et aux cloisonnements entre les genres. Lui qui déclarait peu avant sa mort : « Je dirais volontiers que ce dont je suis le plus fier, c'est d'avoir brouillé les cartes... » (Chapsal 1973 : 29), n'a cessé de déconcerter la critique littéraire qui lui a souvent été hostile. Bataille est rangé, la plupart du temps, dans la catégorie des penseurs mais est rarement considéré comme un romancier. Dans *Georges Bataille, à perte de vue*, Labarthe privilégie le Bataille romancier et poète en se penchant sur ses œuvres littéraires. En s'intéressant de près au texte littéraire bataillien, qui est souvent mythifié, Labarthe parvient à redonner à Bataille sa littérarité.

En effet, dans son film *Georges Bataille, à perte de vue* Labarthe rend hommage à un auteur souvent mal lu et caricaturé et il prône une réhabilitation du Bataille auteur d'œuvres littéraires, de textes auxquels le film donne vie. En mettant en images les récits les plus emblématiques de Bataille, Labarthe confère à son film une intensité dramatique et une force émotionnelle étonnantes. Par ailleurs, le portrait que Labarthe dresse de Bataille opère un glissement de la monstration à la narration poétique, un cheminement a ainsi lieu entre les premières images du film, les couloirs de Radio France, et la forêt auréolée de mystère, le décor de la fin ouverte que propose le film.

Dans le but de revendiquer la littérarité propre à l'œuvre bataillienne, Labarthe déploie dans son film maints dispositifs narratifs qui ne visent pas à enrichir le récit par la fictionnalité mais à recréer la singularité de l'écrivain en soulignant la puissance, souvent subversive, de récits inédits dans le paysage de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. En ayant recours à un dispositif narratif résolument littéraire et en multipliant les stratégies de narrativisation, Labarthe devient écrivain de Bataille et livre une vérité sur l'auteur, sur ce poète de l'extrême, une vérité qui se situe au-delà des mots et des images, à perte de vue.

## BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE, Georges (1944): *Le Coupable*. Paris: Gallimard.  
(1947a): *Histoire des rats*. Paris: Édition de Minuit.  
(1947b) : *Méthode de méditation*. Paris: Éditions Fontaine.  
(1970a): *Œuvres complètes, Tome I*. Paris: Gallimard.  
(1970b): *Œuvres complètes, Tome II*. Paris: Gallimard.  
(1973): *Œuvres complètes, Tome V*. Paris: Gallimard.  
(2001a): *Histoire de l'œil* (1928). Paris: Gallimard.  
(2001b): *L'Érotisme* (1957). Paris: Éditions de Minuit.  
(2009): *Le bleu du ciel* (1957). Paris: Éditions 10/18.  
(2010a): *Madame Edwarda* (1941). Paris: Éditions 10/18.  
(2010b): *Le Mort* (1967). Paris: Éditions 10/18.
- BESNIER, Jean-Michel (1998): *Éloge de l'irrespect et autres écrits sur Georges Bataille*. Paris: Descartes & Cie.
- BRETON, André (1929): *Second manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard.
- CAMUS, Michel (1980): "L'acéphalité ou la religion de la mort". *Acéphale*, religion – sociologie – philosophie, 1936-1939. Paris: Jean-Michel Place.
- CHAPSAL, Madeleine (1973): "Georges Bataille", *Les écrivains en personne*. Paris: René Julliard, Union Générale d'Éditions: 21-33.
- CORNILLE, Jean-Louis (2004): *Bataille conservateur. Emprunts intimes d'un bibliothécaire*. Paris: L'Harmattan.
- HOLLIER, Denis (1974): *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard.
- LABARTHE, André S. (1997): *Georges Bataille à perte de vue*. France 3: Un siècle d'écrivains.
- LEIRIS, Michel (1963): "De Bataille l'impossible à l'impossible Documents", *Critique*. N° 195-196: 685-693.  
(1988): *À propos de Georges Bataille*. Paris: Fourbis.
- MAYNÉ, Gilles (2003): *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture*. Paris: Descartes & Cie.
- PIEL, Jean (1982): "L'homme Bataille", *La Rencontre et la Différence*. Paris: Fayard: 123-147.
- RUEDA, Amanda (2014): "Du portrait cinématographique documentaire au portrait en sciences de l'information et de la communication", *Sciences de la société*. Vol. 92: 177-191.
- SICHÈRE, Bernard (2006): *Pour Bataille. Être, chance, souveraineté*. Paris: Gallimard.
- SOUVARINE, Boris (1983): "Prologue", *La Critique sociale*. Paris: Éditions de la Différence.
- SURYA, Michel (1992): *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris: Gallimard.  
(1997): "Prologue", dans Bataille, Georges: *Choix de lettres (1917-1962)*. Paris: Gallimard.

Des récits de Bataille aux images cinématographiques : la dimension littéraire  
du film *Georges Bataille, à perte de vue* de Labarthe

(2010): “Présentation”, dans Bataille, Georges: *Discussion sur le péché*. Paris: Nouvelles éditions lignes.

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Édition du Seuil.

## **PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL**

Après des études à l'Université François Rabelais de Tours, Mathilde Tremblais a obtenu un Doctorat à l'Université du Pays basque (UPV-EHU). Sa thèse internationale, soutenue en 2016 au sein du Département de Philologie Française de cette université, porte sur les expressions du moi féminin dans la littérature intime contemporaine de langue française. Mathilde Tremblais a participé à de nombreux colloques internationaux et elle est l'auteure d'une vingtaine de textes qui traitent de questions touchant aux études de genre, aux représentations du corps androgyne, aux voix féminines dissidentes ou à la littérature érotique contemporaine, autant de domaines dans lesquels elle poursuit actuellement ses recherches.

Fecha de recepción: 30/04/2020

Fecha de aceptación: 28/06/2020



## *MNEMOSINE*

Dionisia García

Madrid, Tigres de Papel Editores, 2019, 93 pp.  
(ISBN: 978-84949815-3-1)

Idoia Arbillaga\*

I.E.S. Poeta Julián Andúgar

Cuando el panorama cultural, literario, poético –y en todos los órdenes debo decir– estaba protagonizado únicamente por hombres, surgieron unas escasísimas voces de mujer que, a fuerza de talento y calidad literaria, se hicieron un hueco, un hueco que derivaría en una trayectoria sólida, de prestigio y alcance global como es el caso de Dionisia García, autora a quien he prologado en esta nueva edición de *MNEMOSINE*, que de la mano de Tigres de Papel, presenta *Genialogías*. A continuación recojo algunas de las observaciones críticas que allí realicé y que dan cuerpo a la presente recensión de la obra.

*Mnemosine* fue editado en 1981, se trataba del tercer libro de poemas de Dionisia García, quien tras *El vaho en los espejos* (1976) y *Antífonas* (1978), se instituye como una poeta de voz y centro lírico ya claramente definidos. Si bien hasta la fecha, ningún membrete de agrupamiento crítico había contemplado la obra poética de la autora, ciertamente, Dionisia pertenece generacionalmente al grupo poético de los 50. Entendemos a Dionisia García como escritora total que se desenvuelve en *Mnemosine* –como en otras de sus obras líricas– mediante el más elevado nivel estilístico, es éste uno de sus libros más representativos y destacados por críticos e historiadores de la literatura como Díez de Revenga o Prieto de Paula. La obra de Dionisia se ve definida por la impecabilidad, la depuración, la afinación métrica, léxica y estilística, sus poemas poseen un sentido de la exhaustiva revisión del texto que, me temo, se ha perdido y de la que debieran aprender muchos autores jóvenes, o coetáneos, que no entienden el valor de lo que en crítica denominamos informalmente el sentido de “la calidad de página”. Algo excepcional en la autora.

En lo que se refiere a la Estética, de un lado el libro posee estilísticamente concomitancias claras con el grupo de los Novísimos, mientras que, temáticamente, incluye tratamientos tópicos y de la realidad más que cercanos a la mal denominada poesía

---

\* Dirección para correspondencia: [iarbillaga@gmail.com](mailto:iarbillaga@gmail.com)

de la experiencia. Puede decirse que la falta de adscripción o pertenencia a grupos por parte de la autora guarda estrecha relación con el período histórico-literario en el que empieza a alcanzar su reconocimiento. Hallamos, pues, que Dionisia García se asienta en la madurez literaria con un estilo lírico culto en un momento en el que el Culturalismo más exacerbado queda ya muy lejos; la nueva sentimentalidad aún no se ha definido como una nueva corriente lírica de grupo establecido; por otra parte, los clamores del socialrealismo y del grupo del 68 han sido igualmente relegados. Así pues, las Estéticas que durante varias décadas gobernarán lo esencial del panorama poético se encuentran en un momento de desaparición, unas, en transición otras, o en un inicio estilístico todavía muy difuso.

Sin embargo, encontramos, entonces, que lo que llevaban años haciendo los culturalistas como gran revelación, ya lo domina en extremo Dionisia, y lo que luego harán durante treinta incansables años los de la experiencia, ya lo hacía con total dominio en el año 76 nuestra autora. No pretendo realizar ningún alegato feminista, pero si esta poeta ha tardado más en obtener el prestigio que le debió corresponder desde su primera obra seguramente no es por otra razón que por la de ser mujer. Otro caso de flagrante injusticia histórica en lo que se refiere a una mujer de excepcional talento. Afortunadamente, hace ya muchos lustros que la autora tiene el reconocimiento crítico-literario que merece su trabajo. Nuevamente, el grupo Genialogías, junto a Tigres de Papel, se ha ocupado –nos hemos ocupado– de reeditar a una poeta española de incuestionable calidad, lo que igualmente hizo con Juana Castro, María Victoria Atencia, Francisca Aguirre, Julia Uceda o Ana Rossetti.

*Mnemosine* reúne treinta y ocho poemas de temática muy diversa, pero cuyo tratamiento y *topos* vertebrador girarán siempre en torno al tiempo, al pasado y su memoria, esto es, al *tempus fugit*. Aparte de esas isotopías que se dibujan como definitorio trazo de fondo que gobierna la semántica y el léxico del texto, otros muchos motivos temáticos tienen cabida, muchos de ellos en estrecha relación con una preferencia por lo anecdótico y lo cotidiano que será determinante en *esa nueva sentimentalidad* de la poesía española de ulteriores años. Logra no obstante la autora la universalidad de lo particular mediante la mención directa del objeto y cierta sacralidad en la descripción lírica de los elementos de lo cotidiano: así la *palmatoria*, el *búcaro* o el *portarretratos* adquieren un cierto halo místico que suscita en el receptor una interesante extrañeza. Más allá del objeto cotidiano, incluye tanto poemas dedicados a un viaje en autobús o a la espera del tren, como a una jornada en la playa, o al mar; igual poetiza elementos agrarios, una encina o parcela de tierra, que poco después se ocupa líricamente de una diosa griega, o de Harlem, o Londres o de Manhattan, este último es uno de los mejores poemas del libro, una hermosa recreación del Nueva York lorquiano.

La *dispositio* de *Mnemosine* presupone una gran elaboración métrica y formal en cuanto a la disposición estrófica y versal, con particular predominancia del alejandrino y el endecasílabo; si bien carece de estructura o partición formal interna en tanto que presenta un *continuum* con los referidos treinta y ocho poemas medianos cuya unidad solo viene predeterminada semánticamente, según se ha visto. La *elocutio* presenta un ornato desigual, resulta interesante esta rica alternancia, en ocasiones deja la autora

que el poema se defiende mediante un léxico sencillo y austero, carente de metáfora, mediante un discurso más explicativo y descriptivo que lírico; no obstante, el dominio formal del lenguaje se refleja aquí en la elección de un léxico en desuso de resonancias muy sugestivas, a veces de origen mozárabe, se mezclan aquí términos del ámbito agrario con otros arcaísmos de gran sabor (aliaga, zahón, legones, brial, fuchina, aljama, redoma, halda, roturado, pleita, recincho, enjalbegar, greda, parvo...). En otros poemas el ornato es excelso, de muy escogida adjetivación, mediante un registro altamente formal y con sobreabundancia de cultismos y léxico especializado, también con referencias mitológicas y al mundo grecolatino (Homero, Numen, Júpiter, Mnemosine, hidras...).

La figuración desempeña probablemente la función más determinante a la hora de recrear esas interesantes atmósferas de *Mnemosine*, esos ambientes de resonancias tan efectivas; de un lado brinda juegos sinestésicos o sensoriales, y también claroscuras, que recrean atmósferas de reminiscencias muchas veces góticas: *oler a despacio, color neblino, luciente arrinconado, remedio de luz, mover oscuros, quietud negra, miedo de las sombras, maderas crujían, el gotear del agua...* De otro lado, sobresalen muchas y muy efectivas personalizaciones: *campanadas tercas, besos del viento, bocados de la noche, cielo cansado...* Igual de interesantes resultan ciertos juegos antitéticos o de oximorón: *palabras-silencio; soles-niebla; hélices-viento; destrucción-orden...* Hasta aquí el estilo de mayor sublimidad estética.

En otro orden de cosas, sobresaldrá a la percepción del lector cierta acuciante tendencia a la emotividad sensorial muy del gusto de la autora, y que aquí recrea mediante la reiteración de verbos y sustantivos como *estremecer, transpuesto, sollozos, tembloroso, turbadores, estremecidos...* Se trata este de un campo semántico de lo sensitivo muy definitorio del estilo de la poeta («*en los áulicos templos del asombro*», «*se quebrarán los sollozos*», «*tempestades de júbilo encendido*»).

En cuanto al *tempus fugit*, coincidimos con la apreciación de Díez de Revenga a este respecto, cuando asegura que la autora recrea un mundo poético de inquietud, de temor ante el mundo y las cosas, lo que entonces adelantaba una autenticidad lírica que resultó verdaderamente innovadora. La riqueza espiritual y la calidad estética de estos tratamientos del objeto estético-literario se ven reforzados además por la honda reflexión acerca de esos dos grandes temas que lo configuran: tiempo y memoria. En la recreación del pasado hay desolación, pero también alivio: “la memoria es un bien que nos consuela”; aunque son más numerosos los versos de aflicción en los que la pérdida lo enmarca todo, y junto a ésta, la muerte, siempre indirectamente referida: *la nada oscura, el umbral de lo yerto, el lance final*.

Hemos de insistir en la poderosa fuerza de la recreación y ensoñación de la memoria como salvación serena, el pasado evocado y vivamente representado como realidad circundante y permanente, como halo constante que enciende las vigilias de la autora, antes como un bien que como doliente reminiscencia. La peculiaridad y sutileza de estos tratamientos reportan, en conclusión, los más elevados instantes de lirismo, de altura poética, a *Mnemosine*. Es en estos versos cuando el lector siente que los objetos adquieren dimensiones sacras, cuando la materia representada parece transmitirnos mensajes cifrados, cuando la verdad asoma.

Es aquí cuando más acusadamente reparamos en la valía de esta autora, quien a pesar de la gran elaboración formal y el sesgo cultural de su estética, no fue tenida por heredera del Culturalismo; aunque repare temáticamente en lo cotidiano, en el motivo menor y objetual, y tan tempranamente, tampoco será contemplada como poeta de *la nueva sentimentalidad*; sin embargo de su pertenencia cronológica generacional, tampoco fue adscrita al grupo de los 50 hasta muy recientemente. Es una poeta de excepción, al margen de tendencias, pero cuya calidad y lucidez lírica finalmente le han reportado el lugar que le corresponde en la historia de la literatura.

## *DANS LES COULISSES DES AVENTURES DE TINTIN*

Benoît Peeters

Bayard (collection « Les petites conférences »), 2019, 97 p.  
(ISBN 978-2-2274-9673-6)

Samuel Bidaud\*

Université Palacký d'Olomouc

On lira avec plaisir ce petit livre de Benoît Peeters, dont on sait l'intérêt qu'il porte depuis des années à l'œuvre d'Hergé. Si les travaux que Benoît Peeters a consacrés à *Tintin* ont pris jusqu'à maintenant la forme de livres très fouillés (on peut rappeler ses trois ouvrages « classiques » : *Le Monde d'Hergé*, *Les Bijoux ravis* et *Hergé, fils de Tintin*), il réussit ici, selon le principe de la collection « Les petites conférences », à s'adresser à un public d'enfants (et plus largement à un public *a priori* non tintinophile) pour les introduire à l'œuvre d'Hergé et la leur faire aimer. Le livre est composé de deux parties : la conférence proprement dite de Benoît Peeters d'une part (p. 9-58), et les questions et réponses qui l'ont suivie d'autre part (p. 59-97).

*Dans les coulisses des aventures de Tintin* : le titre suggère bien qu'il s'agit de dévoiler le processus de création qui se trouve derrière *Tintin*, et donc de retracer ce parcours qui va de l'homme à l'œuvre et de l'œuvre à l'homme, d'Hergé à *Tintin* et de *Tintin* à Hergé. Benoît Peeters garde ainsi, en l'adaptant à un public plus jeune, l'approche qu'il avait privilégiée dans sa biographie *Hergé, fils de Tintin*, où il analysait déjà *Tintin* en se fondant sur la vie de son créateur pour voir comment ce dernier avait finalement été transformé par son œuvre. Il donne dans cette perspective un panorama général des albums et des circonstances biographiques qui ont présidé à leur évolution, depuis *Tintin au pays des Soviets* à *L'Alph-art*. Ce faisant, il fait apparaître un certain nombre de parallèles et de transformations (de « métamorphoses » pourrait-on dire pour reprendre le titre d'un autre ouvrage célèbre sur *Tintin*, celui de Jean-Marie Apostolidès), à la fois chez Hergé et dans *Tintin* : de la vision caricaturale de l'autre à l'ouverture à ce dernier, des voyages imaginaires qu'Hergé accomplit à travers *Tintin* durant une longue partie de sa vie aux voyages réels qu'il effectue au moment où *Tintin* perd de l'importance pour lui,

---

\* Adresse pour la correspondance : [samuel.bidaud@upol.cz](mailto:samuel.bidaud@upol.cz)

mais aussi de la fausse rencontre organisée avec Tintin à la gare du Nord de Bruxelles après *Tintin au pays des Soviets* à la rencontre avec le vrai Tchang (Tchang-Tchong jen) à la fin de la vie d'Hergé, etc. Il rappelle également qu'Hergé a su parler aux enfants de problèmes sérieux, comme l'alcoolisme et la dépression. Benoît Peeters n'hésite pas non plus à mentionner les raisons personnelles pour lesquelles il aime *Tintin*, ou à évoquer ses souvenirs d'Hergé, qu'il a connu. C'est là le meilleur moyen de faire partager ce que l'on aime : en montrant comment notre vie s'en trouve imprégnée. Et Benoît Peeters conclut : « Tintin peut s'apprécier à tous les âges. Avant même de savoir lire, j'ai eu *Tintin au Tibet* entre les mains et certaines pages me faisaient très peur. Plus tard, je l'ai fait découvrir à mes enfants. Aujourd'hui, je peux encore relire Tintin et continuer à m'émerveiller » (p. 58).

*Estudios Románicos*, Volumen 29, 2020, pp. 439-442  
ISSN: 0210-4911  
eISSN: 1989-614X  
DOI: <https://doi.org/10.6018/ER.428091>

## *ALFONSO X Y OTRAS ESCRITURAS DEL TROVAR*

Juan Paredes

Edición a cargo de Mercedes Brea. Universidade de Santiago de Compostela,  
Servizo de Publicacions e Intercambio Científico, 2019, 391 pp.  
(ISBN 978-84-17595-19-7)

## *ENSAYOS DE LITERATURAS ROMÁNICAS*

Juan Paredes

Editorial Universidad de Granada. Granada, 2018, 422 pp.  
(ISBN 978-84-338-6291-4)

Fernando Carmona Fernández\*  
Universidad de Murcia

Los dos volúmenes señalados corresponden a trabajos publicados por el profesor Juan Paredes Núñez; en la actualidad, catedrático emérito de la Universidad de Granada. El primero, con motivo de su jubilación, y a iniciativa de la profesora Mercedes Brea, como editora; en éste, la Universidad de Santiago de Compostela publica una treintena de trabajos representativos de la larga consagración a la literatura gallega del profesor granadino. Es un acto de reconocimiento por parte de la universidad gallega al estudioso de su literatura medieval; pero, sobre todo, es una recopilación útil y de interés académico que facilita el acceso a trabajos dispersos en lugares, ocasiones y momentos distintos.

Más de la mitad de los trabajos –los dieciséis primeros– están consagrados directamente a la obra de Alfonso X. La labor anterior del profesor Paredes de ediciones del cancionero profano (1988 y 2010) y de análisis de los poemas del Rey Sabio le han permitido la aclaración del significado de expresiones como «armar manto» (5 [sigo la numeración de los trabajos del índice]), «faroneja» (7), «[Ou] cab' ou danha / ca bode d' anha» (8) o «Huns an tal preit» (13); la presencia de arabismos en las cantigas de escarnio y maldecir (3), castellanismos (15). Otros trabajos corresponden a la consideración de la obra alfonsí sin excluir la restante lírica gallega y de la Rumania, como la inclusión de textos castellanos en cancioneros galaico-portugueses y occitanos (22); la clasificación temática (2), la

---

\* Dirección para correspondencia: [fcarmona@um.es](mailto:fcarmona@um.es)

simbología del agua (18), el tema de la risa (26), la expresión de las emociones (27) o la idealización del cuerpo femenino y su parodia (28, 29 y 30).

Aborda los problemas de la tradición manuscrita de la lírica profana alfonsí (9) y del paso del manuscrito al impreso en los cancioneros (25). Analiza su variedad genérica destacando la caricatura (1), la sátira en la cantiga de escarnio y maldecir (10), la parodia en una cantiga alfonsí (16), sus procedimientos en la cantiga de amigo (17), en la de escarnio y maldecir (20) y en otras variantes genéricas no canónicas (21).

La relación y condicionamiento de los textos poéticos por la realidad histórica también ha sido estudiada por nuestro autor. Así analiza las cantigas alfonsíes como fuentes históricas (4), la representación del poder político en las cantigas de escarnio y maldecir (12), y la identificación de personajes del cancionero alfonsí partiendo de las genealogías y nobiliarios peninsulares (19 y 23).

El profesor Paredes estudia también las interrelaciones de géneros por la presencia de elementos narrativos en las cantigas satíricas (6), las convergencias intertextuales entre lo religioso y profano de la poética alfonsí (14) o los elementos intertextuales presentes en el cantar que empieza «Yo salí de mi tierra» (24).

La variedad de trabajos recogidos en este volumen –ecdóticos, codicológicos, lingüísticos, históricoliterarios, etc.- y sus aportaciones lo convierten en una obra de referencia obligada para los estudios gallego-portugueses medievales y, en particular, para los consagrados a la obra del Rey Sabio.

\* \* \*

El segundo volumen, *Ensayos de literaturas románicas*, como el anterior es una recopilación de trabajos del profesor Juan Paredes, que viene a completar su trayectoria investigadora ya que contiene gran parte de su producción crítica sobre la literatura en las demás lenguas románicas. Editado por la universidad de Granada, lo componen cuarenta y tres trabajos referidos a la literatura francesa, occitana y castellana medievales; y a la literatura española desde el Siglo de Oro a la actualidad.

En las dos primeras aportaciones –«Preliminar» y «El mundo románico»-, hace unas consideraciones, a modo introductorio, sobre la unidad y variedad, tradición y actualidad de las lenguas románicas.

Seis trabajos iniciales se ocupan de la épica española, francesa y portuguesa. La *Chanson de Roland* y el poema de *Mío Cid* son objeto de análisis comparativo teniendo en cuenta la transformación mítica del hecho histórico («Mito y realidad en la epopeya castellana», pp. 49-54 y «Bernardo del Carpio: realidad y ficción en la epopeya románica»), considerando el film de *El Cid* (1961) de Anthony Mann («Épica y cine. En torno a la figura del Cid», pp. 55-64). Se señala también la peculiaridad del sentimiento del paisaje en el poema francés (pp. 77-90), las relaciones entre la épica medieval portuguesa y los orígenes del romancero peninsular (pp. 91-98), así como los vestigios épicos en los nobiliarios portugueses (pp. 99-106), estudiando metodológicamente la interdisciplinariedad de estos (pp. 167-174) y la presencia de Sancho IV en la literatura genealógica peninsular pp. 175-184).

En otros trabajos dedicados a la literatura artúrica, se centra particularmente en la figura de Lancelot y en su representación plástica (pp. 107-124), filmica (pp. 133-140) y en miniaturas medievales, ilustraciones posteriores y pictóricas (pp. 141-155). Desde un punto de vista más general, el carácter utópico de sus relaciones amorosas (pp. 157-166) y la materia de Bretaña en la literatura peninsular (pp. 125-132).

En dos trabajos, aborda lo fantástico y maravilloso medieval cristiano partiendo de la presencia de ángeles y demonios en la *Chanson de Roland* (pp. 185-192) y la fantasía en la literatura medieval (pp. 193-198). En los dos siguientes, consagrados al *Libro del buen amor*, partiendo de dos citas del libro, se busca la significación profunda de la obra del Arcipreste («Que los cuerpos alegre e las almas preste», pp. 199-208; «Como pella a las dueñas, tómelo quien podiere», pp. 209-214). Con un artículo dedicado a Ausiàs March, señalando su pensamiento aristotélico y la tradición occitana e italiana de su poesía, se cierra la parte de este volumen –más de la mitad de las páginas- consagrado a la literatura medieval.

Como catedrático de Literaturas Románicas, el profesor Paredes ha consagrado la mayor parte de su actividad investigadora, como muestra lo reseñado del libro anterior y parte de éste, a la literatura medieval, pero los conocimientos del romanista permiten la iluminación crítica de la producción literaria posterior y es a lo que se aplican los trabajos restantes de este volumen.

La mayor consideración la consagra al *Quijote* con cinco trabajos. En uno, estudia el término *novella* y su significado en la obra cervantina (pp. 231-242); en otros dos, las referencias intertextuales e imitaciones del *Amadís*, y su función “mediadora”, particularmente, en la *locura* quijotesca (pp. 271-284 y 295-304); la consideración del caballero granadino, Álvaro Tarfe, le permite analizar el juego de identidades y de realidad y ficción entre el personaje cervantino y el apócrifo (pp. 285-294); y las referencias intertextuales con Gonzalo de Berceo y el Arcipreste de Hita (pp. 305-314).

Completa este periodo, otros escritores clásicos de los siglos XVI y XVII. Analiza el sentimiento poético de Garcilaso de la Vega en su encrucijada de la tradición petrarquista, la catalana (Ausiàs March) y la grecolatina que le permiten transformar el paisaje en sentimiento (pp. 243-250); la transformación de la poesía de San Juan de la Cruz en poesía mística a la que se une su expresión musical y plástica (pp. 251-262); finaliza los trabajos de este periodo con la consideración de la obra portuguesa de *Os Lusíadas* como mitificación del libro de viaje en epopeya (pp. 263-270).

El resto de los trabajos los consagra a la literatura posterior del XIX y el XX. Estudia la relación entre pintura y literatura comparando la producción de Cadalso y Goya (pp. 315-330). Cómo las recopilaciones de cuentos populares y folklóricos que irrumpen en las naciones europeas suscitan el interés de Juan Valera y Fernán Caballero, entre otros (pp. 331-336 y 337-344). También, se analiza la confrontación ideológica entre Unamuno y Ganivet como fundamento del pensamiento inicial del 98 (pp. 345-352). Unas páginas curiosas e interesantes se consagran al exilio de la postguerra (pp. 353-359). Se contextualiza la prosa de Antonio Machado en la europea de su época señalando su universalidad (pp. 359-368). Una particular consideración tienen escritores y temas granadinos, como Lorca y Ayala, en las últimas páginas del volumen: resalta la unión

de poesía, plástica y música en el teatro lorquiano (pp. 369-378); siete de los últimos trabajos están consagrados a escritores y, en particular, a Francisco Ayala con referencia a poetas granadinos contemporáneos y con especial atención a *Relatos granadinos* y *El jardín de las delicias* (pp. 379-401 y 407-422).

Si el volumen sobre Alfonso X y la mitad del segundo muestran la consagración académica del Profesor Paredes Núñez a las literaturas románicas medievales respondiendo al título de su cátedra en la Universidad de Granada, buen número de trabajos de la segunda mitad de este último muestran el conocimiento de la literatura española posterior a la medieval hasta nuestros días. La amplitud temporal de su investigación no sólo manifiesta su extraordinaria erudición sino que unida además a las consideraciones sobre interrelación de géneros y de las distintas artes plásticas y musicales, Juan Paredes nos aporta una metodología extraordinariamente enriquecedora.

Ha sido un acierto, pues, por parte de las universidades de Santiago y Granada, la edición de estos trabajos.

*Estudios Románicos*, Volumen 29, 2020, pp. 443-446

ISSN: 0210-4911

eISSN: 1989-614X

DOI: <https://doi.org/10.6018/ER.432611>

***PALABRAS CON ROSTRO.  
MUJER Y ENSAYO PERIODÍSTICO***

*(Words with faces. Woman and journalistic essay)*

M. Belén Hernández González, M. Gloria Ríos Guardiola (Eds.)

Academia del Hispanismo. Biblioteca Daphne, 2020, 221p.

(ISBN:978-84-17696-29-0)

**LA MUJER Y LA PRENSA:  
CUANDO EL GÉNERO SE ASOCIA AL COMPROMISO**

Vicente Cervera Salinas\*

Universidad de Murcia

La editorial Academia del Hispanismo publica un volumen que cabría calificar, de entrada, como sumamente sugerente y actual. Su título es *Palabras con rostro. Mujer y ensayo periodístico*, y como muy bien indican las editoras, Belén Hernández y Gloria Ríos, en el Prólogo, “aspira a hacer presente la producción de la mujer en el ámbito de la comunicación contemporánea y su intervención como motor para los actuales retos sociales”. El libro se enmarca dentro de la Colección Dafne, de la ya mencionada editorial, que dirige el Dr. Jesús G. Maestro, siendo el número 8 de esta colección dedicada a la literatura en cuyo centro se halla la figura de la mujer. Está integrado el volumen por catorce trabajos centrados en los vínculos socio-literarios entre el género femenino y el ensayo periodístico, por lo que cabría hablar de un conjunto variado de trabajos académicos aunados por una temática común, que sin duda reviste un gran interés y, al mismo tiempo, manifiesta una indudable actualidad, dada la proliferación existente en el ámbito de la investigación universitaria a nivel internacional sobre el tema femenino. En su seno, este conjunto de artículos plasma una vertiente muy original sobre el papel de la mujer en el ámbito de la sociología de la literatura, siendo el aspecto del periodismo de vertiente ensayística uno de los menos transitados por la crítica a pesar de su enorme interés.

Otro aspecto sin duda notable en esta reciente publicación es su condición bilingüe, dentro del panorama de la filología europea, pues combina trabajos escritos en español

---

\* **Dirección para correspondencia:** Vicente Cervera Salinas. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. C/ Sto. Cristo s/n. 30001 Murcia [vicente@um.es].

junto a otros que se publican en italiano. El carácter internacional del libro resalta sin duda y resulta una de sus máximas virtudes, ya que la nómina de colaboradores incluye investigadoras de la academia italiana, francesa y española, siendo en su casi totalidad mujeres las autoras de los ensayos, con la única excepción -que de algún modo “confirma la regla”- de un artículo firmado por un investigador. Los trabajos editados en italiano son cinco, y están firmados por reconocidas especialistas en la figura de la mujer como temática de investigación literaria y periodística. Es el caso de Graziella Proto, activista y periodista siciliana, que plantea una valiente y necesaria exposición sobre el papel de la mujer frente a la hegemonía de la mafia (“Donne contre la mafie: una resistenza morale e civile in Sicilia”) así como una breve historia de la figura femenina en el interior de la misma, aportando una documentación valiosísima sobre este escabroso asunto, identificando a las grandes mujeres del activismo anti-mafia y concluyendo con la fundación de la revista reivindicativa *Le Siciliane*, donde la propia autora colabora, ejemplo de periodismo ético vinculado al Observatorio sobre la Mafia. Por su parte, la también periodista siciliana Sabina Longhitano, hoy en día profesora en la Universidad Nacional de México, relata la fundación de otra revista de carácter transgresor en 1984, *Siciliani Giovani*, frente al estado social de una ciudad como Catania, definida por ella como “fascista e mafiosa (...), in quegli anni come ancora adesso”. Su recreación nos permite adentrarnos en la difícil resistencia de los jóvenes antifascistas italianos de hace cuatro décadas y comprender el valor de estas acciones, en apariencia testimoniales, para combatir la lacra mafiosa así como para ponderar el papel decisivo de la mujer en tal empresa. El título de su trabajo, “1984: Catania, anno zero” es sin duda revelador del espíritu beligerante de aquellos jóvenes valerosos.

Los tres artículos en italiano restantes están firmados, el primero de ellos, por Alessandra Dolce, con un trabajo centrado en la figura de Alba de Céspedes -novelista, poeta, dramaturga y periodista italiana- y su “fortuna literaria” en la Península Ibérica, destacando asimismo sus raíces cubanas, su formación cultural en Italia y Francia, su cultivo literario del italiano, francés y español, así como -en suma- su tardío reconocimiento como intelectual comprometida y autora esencial de la literatura italiana en nuestra península. Francesca Rubini, a su vez, traza un valioso panorama acerca de las “Giornaliste e scrittrici italiane alle origini della Repubblica”, trabajo inserto en “un vasto progetto di ricerca del titolo *Alle origini della Repubblica: scrittrici e intellettuali italiane protagoniste nella costruzione di una nuova cultura*, coordinato da Mariza Zancan e promosso dalla Fondazione Badaracco di Milano e da Sapienza Università di Roma”. El artículo profundiza en la importante presencia de las mujeres en el ámbito socio-cultural a través del periodismo y de la literatura como motor de cambio de la historia de las mentalidades. Por último, la perspectiva crítica de Daniela Tralongo se proyecta en la figura emblemática de Oriana Fallaci, “la giornalista che indago ‘il mondo alla ricerca di se stessa.” El exhaustivo repaso de la vida y la obra de Fallaci compone una de las visiones más completas sobre la figura de esta destacada activista social en el mundo de la prensa, sin descartar una interesante reflexión sobre su particular visión del feminismo. El suyo, según Tralongo, “era un femminismo tutto personale, dettato da quel senso di giustizia e libertà che la spinge a raggiungere le mete più di-

stanti, a scovare le storie più nascoste e a scardinare le soglie più pericolose. Per questo non mancano le occasioni in cui è spesso in contrasto con le esponenti del movimento ufficiale, perché la trova troppo chiuse in dogmatismi sterili.”

También desde la academia italiana, aunque en este caso con un texto concebido y escrito en español, la doctora Gloria Bazzocchi traza un panorama monográfico denso y pormenorizado sobre la escritora española Almudena Grandes y su “periodismo militante”. Un artículo sin duda de referencia para conocer esta importante faceta de la autora de *La madre de Frankenstein*, que analiza desde un prisma socio-lingüístico, temático e histórico, la impronta de Grandes en el ámbito del periodismo femenino más comprometido. Igualmente, dos artículos del volumen indagan en la presencia de la mujer en la prensa española de las últimas décadas. Así, Sandra Mendoza se introduce en la Plataforma *Colombine*, que impulsa desde Murcia la figura de Carmen de Burgos, desde el periodismo feminista e igualatorio, y María Angulo, de la Universidad de Zaragoza, plantea en su trabajo “Del reconocimiento al gueto y viceversa” los entresijos socioculturales de la narrativa española contemporánea escrita por mujeres, dentro del marco teórico de las investigaciones de Pierre Bourdieu. En este sentido, conviene también resaltar la presencia del periodismo femenino francés en este libro que reseñamos. Dos artículos abren esta importante brecha en la cultura contemporánea. Se trata de la investigación de Gloria Ríos -una de las editoras del volumen-, titulado “Compromiso feminista en los ensayos de Clémentine Autain”, y el último del índice, “La cuarta ola vista desde Francia”, de Carole Viñals, doctora en la Université de Lille. La joven periodista y política francesa Clémentine Autain (1973), “ha elegido no situarse en ninguna de las tradiciones políticas con las que sintoniza (comunistas, ecologistas, antiglobalización, socialistas)”, afirma Gloria Ríos, “pero sí en un espacio que valore la mezcla de estas culturas y tradiciones”, de donde brotaría su particularidad en el seno de dicha historia a la busca de un pluralismo tan complejo como personal y comprometido. El interés del trabajo de Viñals, por su parte, radica en la visión comparatista entre las manifestaciones feministas de la llamada “cuarta ola”, en alusión a la última generación del movimiento feminista. A partir de una consideración sobre el transnacionalismo feminista, la autora establece esos patrones de diferenciación en el eje hispano-francés para articular las diversas propuestas manifestadas en relación con los movimientos sociales correspondientes a cada vector social de dicho eje.

Por último, quisiera englobar el resto de los artículos del volumen, pues todos ellos están concernidos al ámbito de la literatura hispanoamericana vinculada al tema de “mujer y prensa”. Iré mencionándolos siguiendo un orden diacrónico en cuanto a la temática central de los mismos. En primer lugar, hay dos estudios sobre mujeres vinculadas con el periodismo decimonónico americano. Se trata de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, tema central del artículo de Marcelo Urralburu, que aborda su “feminismo ilustrado”, ofreciendo no sólo un valioso panorama documental donde se despliega la obra periodística de la autora, sino una reflexión en torno a la tensión que en el siglo XIX se vivía entre el modelo romántico de la mujer y el ideal ilustrado que promovía instancias educativas y sociales de mucho mayor peso y repercusión. Este dispositivo no sólo se observa en la obra en prensa sino también en la específicamente

literaria de la Avellaneda. También Laura Ros aborda el papel de la argentina Juana Manuela Gorriti como periodista destacada en su país, trazando las líneas que acompañan su vertiente ideológica, plenamente volcada en sus escritos en diarios y periódicos, con su obra literaria. La investigación presta especial atención al periódico literario “El Diario de Plata”, donde Gorriti colaboró intensamente. Pasando ahora por Perú, aunque ubicándonos ya en el siglo XX, el artículo de Maravillas Moreno indaga en la figura de la poeta Blanca Varela, pero precisamente desde uno de los aspectos menos frecuentados en su bibliografía crítica, cual es “la prensa como actor fundamental” de su “desarrollo artístico”. Así pues, se nos plantea el ejercicio periodístico de la autora como uno de los ejes de su trayectoria desde sus comienzos, pues “gracias a las relaciones que forjó entre los miembros de su generación, la Generación del 50 en Perú, comenzó una andadura no sólo poética sino también periodística”, frecuentando “los mismos locales, como el mítico Café Palermo” y escribiendo en “las mismas publicaciones periódicas (*Letras peruanas, Mar del Sur, Cuadernos Trimestrales de Poesía* y en la imprescindible *Las Moradas*).” Arribaríamos así a una escritora que ya traspasaría las fronteras del siglo XXI, como la cubana Wendy Guerra, de quien se ocupa Isabel Abellán, diseccionando la difícil circunstancia de habitar una isla en que “en la que uno amaría” vivir “pero en la que es tan difícil estar”. Una autora “que no ha querido marcharse de su país aunque se le vete” y que, a través de sus crónicas, muchas de ellas publicadas en diarios españoles como *El País*, muestra tanto las luces como las sombras de su amada Cuba.

Como cabe observar y deducir, la suma de estos textos contribuye de modo muy lúcido y decisivo al afianzamiento de una línea de trabajo apasionante como es el estudio de los espacios de conexión entre la mujer y la prensa. La heterogeneidad del volumen, lejos de ser un inconveniente metodológico se convierte en una baza atractiva y sugerente para que este libro goce por derecho propio de un gran elogio: el de armonizar el interés contemporáneo con la honda proyección social e histórica del fenómeno estudiado, por lo que animamos sin ninguna duda a la lectura de *Palabras con rostro. Mujer y ensayo periodístico*, experiencia que no defraudará a quien se acerque con inquietud y curiosidad a sus páginas.

## *MUJER Y TRANSMEDIALIDAD. CREADORAS DE IMÁGENES*

María Gloria Ríos Guardiola, Encarna Esteban Bernabé  
y María Belén Hernández González (eds.)  
Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2020, 206 p.  
(ISBN: 978-84-17696-30-6)

Lydia de Haro Hernández\*  
Universidad de Murcia

“Aportar experiencias para romper esquemas” (p.12) es el objetivo que motiva a las editoras de *Mujer y transmedialidad. Creadoras de imágenes*, María Gloria Ríos Guardiola, Encarna Esteban Bernabé y María Belén Hernández González. Profesoras e investigadoras de la Universidad de Murcia, las tres cuentan con un vasto currículum docente e investigador, concretamente en torno a la lengua y la literatura francesa y comparada –en lo que respecta a Ríos Guardiola– y a la lengua y literatura italiana y comparada –en los casos de Esteban y Hernández–. De un tiempo a esta parte, estas han volcado, además, su interés en los estudios sobre mujeres: mujeres de ayer y de hoy, escritoras, artistas, periodistas, educadoras, pioneras o continuadoras, en muchas ocasiones olvidadas o ignoradas, cuyas obras y experiencias Ríos, Esteban y Hernández han contribuido a hacer un poco más visibles, bien a través de sus propias publicaciones y contribuciones, bien mediante la organización de congresos y seminarios y la coordinación de libros como el que reseñamos.

*Mujer y transmedialidad* surge de la participación de las autoras de los artículos que lo configuran en el seminario internacional “Mujer, prensa y comunicación” celebrado en la Universidad de Murcia en octubre de 2019, y viene a completar, a modo casi de secuela, otra publicación, *Palabras con rostro. Mujer y ensayo periodístico*, que también ha visto la luz este año. Así, si en *Palabras con rostro* se arrojaba luz sobre la producción de la mujer en el mundo de la edición periodística, con *Mujer y transmedialidad* se da visibilidad a otro tipo de narrativa de y sobre mujeres, aquella que se apoya en lo visual o audiovisual, en las redes sociales, las nuevas tecnologías, el arte, el cine o el cómic.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Lydia de Haro Hernández. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Sto. Cristo, s/n. 30001 Murcia ([lydia.d.h@um.es](mailto:lydia.d.h@um.es)).

El volumen se articula en tres grandes partes: Comunicación audiovisual, Artes y cómic y Cine –de cinco, cinco y tres capítulos respectivamente–.

Virginia Villaplana-Ruiz es la encargada de abrir el volumen con “Comunicación, estudios de género y crítica feminista. Discurso transnacional, activismo digital y justicia social contra la violencia de género”, en el que reflexiona sobre los mecanismos de acción y difusión del feminismo de la cuarta ola. Villaplana-Ruiz pone de relieve la conquista del espacio público por movimientos colectivos como #NiUnaMenos y la oportunidad que estos han encontrado en la red y las herramientas digitales para expandir aún más ese espacio público, derribando fronteras y construyendo narrativas comunes que legitiman la lucha contra la violencia de género y le dan una mayor visibilidad.

Esto es, en cierto modo, lo que hace Anja Louis –la autora del segundo capítulo–: dar visibilidad a una de las reivindicaciones feministas de nuestro tiempo, los retos a los que se enfrentan las mujeres desde su acceso al ámbito laboral. “Mujeres en la televisión jurídica española” ofrece un análisis de los personajes femeninos protagonistas en cuatro series de televisión de éxito, desde los ochenta hasta nuestros días. Salvando las distancias que los distintos contextos político-sociales imponen entre ellas, las cuatro coinciden en mostrar mujeres —abogadas o inspectoras de policía— que han alcanzado el éxito en sus carreras profesionales en ámbitos tradicionalmente masculinos y que, sin embargo, en sus vidas cotidianas incurrir en las múltiples contradicciones que implica su posición entre dos modelos de mujer: la que la sociedad patriarcal espera que sean y la que realmente desean ser. La interpretación que hace la autora de estas cuatro series pone de manifiesto el valor pedagógico de la televisión.

Pasamos así de modelos de mujer en la ficción a mujeres de carne y hueso. La primera de ellas es uno de los rostros televisivos más conocidos en nuestra región, Encarna Talavera, entrevistada por Consuelo Mengual Bernal en “En torno a la verdad. Mujeres en la TV de la Región de Murcia”. Preguntada por Mengual, la periodista da su visión sobre su profesión, sus referentes, el peligro de la manipulación de la información, la presencia de las mujeres en los medios de comunicación y el todavía hoy difícilmente franqueable techo de cristal. A continuación, María Isabel Guardiola Díaz, en “La palabra hecha acción”, nos redescubre a Dorothy Day, periodista americana del siglo XX, activista social y cofundadora del Catholic Worker Movement, que supo combinar su ferviente fe cristiana con su vocación periodística en beneficio de la lucha no violenta por la defensa de los oprimidos.

Por último, en “Encuentro Colombine. Sin periodismo no hay democracia, sin mujeres no hay periodismo”, María José Centenero y Lucía Hernández narran el proceso de gestación de Colombine, la Plataforma de Mujeres Periodistas Feministas de la Región de Murcia, cuya idea surge de la reflexión sobre el papel fundamental de las mujeres en el mundo de la comunicación tras su parón durante la jornada de huelga del 8M. Juntas, las más de doscientas integrantes de la plataforma, persiguen la igualdad en el mundo de la prensa y la comunicación, así como en el tratamiento de la información sobre la violencia de género, creando proyectos que contribuyen a concienciar sobre la necesidad de cambiar la mirada, como la creación de manuales que sirven de herramientas de trabajo para los profesionales del medio.

Al inicio del segundo bloque, dedicado a “Artes y cómic”, Aurora Alcaide-Ramírez nos aproxima a la obra de dos fotógrafas colombianas, Consuelo Bautista y Laura Ribero. Especialmente sensibilizadas con la situación de las mujeres migrantes, Ribero y Bautista, cada una en su estilo, relatan a través de sus imágenes su particular interpretación de la realidad. El arte se erige así en reflejo de la sociedad del momento. Esta es también la esencia de la obra de la polifacética artista española que rescata Carla Perugini en su estudio “La voluntad testimonial del arte de María Franciska Dapena (1924-1995). Grabado, pintura, escultura, escritura”. El texto repasa la trayectoria vital y artística de Dapena, marcada por su compromiso político antifranquista, en especial su participación en el movimiento Estampa Popular y la cruda experiencia de su paso por la cárcel de mujeres.

Siguen tres entrevistas. Las dos primeras a cargo de una de las editoras del volumen, Encarna Esteban Bernabé, que se interesa en “Ilustrando el mundo con ojos de mujer” por las trayectorias de Francisca Fe Montoya y Sonia García. Dos artistas eclécticas —ilustradora y collagista la primera, ilustradora y diseñadora gráfica y audiovisual la segunda— que, animadas por Esteban, nos hablan del proceso creativo de sus obras, de sus proyectos o su visión de la situación de las mujeres en un ámbito *a priori* mayoritariamente masculino. En la siguiente entrevista, “Educar con imágenes”, Josefa López Alcaraz rinde homenaje a la labor como educadoras de Helena García Muñoz y Elena Paje, ilustradoras y profesoras de la Escuela Superior de Arte de Murcia. Estas dan a conocer un innovador proyecto “La huella de Leonardo”, llevado a cabo por estudiantes de primer curso que también participan en la entrevista. Desde una perspectiva feminista, llaman sobre todo la atención las conclusiones a las que llegan estas profesoras, guiadas por las preguntas de López Alcaraz, sobre el número cada vez mayor de alumnas matriculadas en la Escuela de Arte, la enorme presencia de mujeres entre el profesorado y la escasa representación femenina en puestos de dirección, muestra de que, a pesar de todos los logros alcanzados, el ilógico y absurdo techo de cristal permanece omnipresente.

Cierra este segundo bloque el estudio de María Abellán Hernández “Posicionadas. Breves apuntes sobre el papel de la mujer en el cómic hoy”. Un estudio esperanzador que nos habla del posicionamiento cada vez mayor de las mujeres autoras dentro de la industria del cómic, tras años de reivindicaciones por un reconocimiento de su labor. Estas han conseguido, además, abrirse camino más allá de la categoría de “cómic típicamente femenino” de temática sentimental, diversificando su narrativa para adaptarla a un nuevo público de lectoras en sintonía con un contexto de cuarta ola. El cómic de reivindicación feminista ha conseguido así abrirse camino en los últimos años apoyándose en las redes sociales y las nuevas tecnologías, que confieren visibilidad a las obras y popularidad a sus autoras, como es el caso de Raquel Córcoles (Moderna de Pueblo) y su obra *Idiotizadas*. Abellán nos recuerda, no obstante, que todavía hoy estas autoras deben hacer frente a voces críticas machistas que menosprecian su trabajo, incapaces de aceptar un contradiscurso que pone en serio peligro de extinción los esquemas patriarcales tradicionales.

Llegamos así a la tercera y última parte de este volumen, dedicada al cine. Esta comienza con el capítulo “Prácticas feministas en los documentales sobre el derecho a

decidir la maternidad”. La autora de este estudio, Orianna Calderón-Sandoval, analiza dos documentales contemporáneos en torno al derecho a decidir sobre el propio cuerpo: *Yo decido* y *Lunàdigas*, que le brindan la oportunidad de ilustrar las características de las dos vertientes del cine documental feminista, realista y experimental (contra-cine), al tiempo que reflexiona sobre la capacidad de la obra audiovisual para trascender la pantalla y convertirse en un instrumento de presión política y social.

Teniendo en cuenta el valor pedagógico del cine y su poder contestatario, es interesante el interrogante que abre a continuación Raquel Cecilia Ibáñez Fernández en su estudio “¿Qué presencia tiene la mujer en el universo audiovisual?”. La autora constata que sigue habiendo áreas fuertemente masculinizadas, como el guion, lo que le lleva a concluir en la urgencia de concienciar sobre la desigualdad en la industria del cine y la necesidad de favorecer la creación de referentes femeninos para las nuevas generaciones de mujeres, de manera que la construcción de personajes e historias no quede sujeta de forma exclusiva a la visión del hombre.

Hablando de referentes, Carmen Pujante es la encargada de cerrar el volumen con “El testimonio de María José Cárceles, periodista, artista y primera directora de cine de Murcia” y lo hace estableciendo paralelismos entre la periodista murciana y Carmen de Burgos, cuyo pseudónimo (Colombine) da nombre precisamente a la plataforma de mujeres periodistas de la que Cárceles es miembro integrante. Pionera en el cine y la televisión regionales, periodista, fotógrafa artista y social, María José Cárceles es en esencia, según se desprende de la entrevista de Pujante, una mujer comprometida con su trabajo y con la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres. Sin duda, uno de esos referentes, tan escasos como necesarios, que aportan su experiencia para contribuir a romper esquemas.

*Mujer y transmedialidad* es, en suma, mucho más que una compilación de trabajos diversos en forma y contenido, gracias en parte a que sus editoras han sabido organizar con acierto las distintas contribuciones, alternando estudios basados en las estadísticas y la situación actual, con la narración de experiencias vividas por mujeres reales, entrevistas personales y análisis de obras que contienen a su vez el reflejo de la realidad, invitando así al lector o la lectora a establecer interesantes conexiones entre los distintos textos. El rigor de las investigaciones, la idoneidad de los temas o creadoras objeto de estudio y la riqueza de las reflexiones y conclusiones aportadas hacen de este volumen una lectura interesante y necesaria dentro y fuera del ámbito académico, y le confieren un alto valor pedagógico para ayudar a entender el protagonismo de la mujer en nuestro tiempo y abordarlo desde un punto de vista crítico y reflexivo.

Confiamos en que tanto las editoras como las investigadoras que se dan cita en este volumen no cejen en su empeño y sigan contribuyendo con sus estudios a la visibilización y el reconocimiento de la labor de las mujeres creadoras.

## *BAJTIN Y LA NOVELA COMO GÉNERO LITERARIO*

Luis Beltrán Almería (edición), Carlos Ginés Orta (traducción)  
Editorial Universidad Nacional, Real Sociedad Menéndez Pelayo,  
Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019. 694 págs.  
(ISBN: 9788417873172)

Carmen María López-López  
Universidad Católica de Murcia

La fortuna de una obra y un autor a menudo suele verse condicionada por las vicisitudes de su tiempo. En el marco de la moderna teoría literaria nadie dudaría en situar a Mijail Bajtin en un lugar prominente y, sin embargo, la recuperación de su obra no fue sencilla dadas las claves históricas y políticas que jalonan su biografía. Tras el triunfo de la Revolución de 1917 en la Unión Soviética, y con el consecuente ascenso del marxismo, Bajtin hubo de exiliarse a Praga al no integrarse en la nueva situación política, social y cultural. La disidencia intelectual condiciona, por tanto, el legado crítico bajtiniano que, si bien se remonta a las primeras décadas del siglo XX, no será hasta 1970 cuando sus ideas lleguen a Occidente, momento en que se dan a conocer sus teorías aplicadas a la historia, la literatura, los géneros literarios o el dialogismo de la novela.

La publicación de *La novela como género literario*, de Mijail M. Bajtin, en traducción de Carlos Ginés Orta y editado por Luis Beltrán Almería, recupera el corpus de Bajtin sobre la novela, así como documentos hasta ahora inéditos y otros archivos del autor como las tesis de sus ponencias o algunas cartas centrales en su itinerario creativo. El libro sitúa en el panorama de la teoría literaria hispánica las ideas de uno de los pensadores que mejor ha dilucidado las claves de la novela y de la literatura en su conjunto. Bajtin revolucionó el género de la novela a partir de dos premisas: su necesario anclaje en la historicidad y la vuelta a la estética. En la primera vertiente, Bajtin entiende la novela como enclave histórico y, como tal, la estudia desde sus fuentes clásicas, a partir de su genealogía como peldaños de acceso hacia las claves de la novela moderna. En una segunda dirección, los escritos de Bajtin invitan al lector a un regreso a la estética. En otras palabras, las teorías bajtinianas no anclan sus raíces tan solo en la filología, sino que se expanden a los dominios de la filosofía, el mundo del pensamiento y la

estética, esa olvidada rama del conocimiento que durante siglos abordó los problemas filológicos antes de que se anunciara el nacimiento de la Filología como ciencia.

Uno de los aciertos del libro es la meticulosa e innovadora ordenación del corpus bajtiniano. Según especifica Beltrán Almería en la introducción al volumen, el criterio seguido en la presente edición se distancia del criterio notarial abordado por los editores rusos de las *Obras Completas*. A su juicio, más que fijar una versión definitiva de su obra se propone facilitar la comprensión del pensamiento de Bajtín y ofrecer a los lectores una imagen global de su concepción novelesca. De la versión literal se aspira a una “traducción del sentido” (p. 18), a un hacer inteligible a Bajtín en español. Tal inteligibilidad implica un replanteamiento en el orden presentativo del corpus bajtiniano. Frente al criterio cronológico en la ordenación de las obras por parte de los editores rusos, prevalece el orden significativo *a ritroso*. El volumen se divide en secciones que obedecen a la lógica interna del pensamiento bajtiniano en tres vertientes esenciales: la teoría de la novela, la imagen del personaje, del mundo y de la palabra y, como broche de cierre, el anexo. Cada una de las secciones viene precedida por las ponencias o “tesis” bajtinianas sobre los principios que los sustentan.

Inaugura el libro una primera sección dedicada a la teoría de la novela. El lector tiene entre sus manos tres textos: la tesis de “La novela como género literario”, segunda ponencia que Bajtín dictó en el Instituto de la Literatura Universal de Moscú el 24 de marzo de 1941; “Cuestiones de teoría de la novela”, documento manuscrito estructurado en forma de cuadernos o notas del autor donde se puede vislumbrar el salto de la estilística de la novela a los dominios de la estética; y “Problemas de la teoría y la historia de la novela”, texto misceláneo y de datación incierta donde, entre otros temas, vuelve a enraizar la novela en los géneros clásicos que la originaron y da cabida al problema de la palabra, el uso del tiempo o los géneros en la Antigüedad. Los textos que componen este primer bloque se publican ahora por primera vez en español y dan cuenta del carácter enciclopédico de su pensamiento.

Los bloques II, III y IV se concentran, respectivamente, en las imágenes del personaje, el mundo y la palabra, triada teórica muy fructífera en el pensamiento de Bajtín, por cuanto le permite detenerse en el personaje como instancia esencial, en el mundo que lo circunda y en la voz o cualidades discursivas de las palabras con que se expresa. En los dominios de “La imagen del personaje”, Bajtín aborda la novela de educación, nacida a su juicio como una forma moderna de la novela de formación de estirpe clásica. El significado de esta tipología histórica del género en la génesis del realismo le invita a reflexionar sobre sus raíces clásicas (los embriones de la novela de educación en la Antigüedad), su evolución (en la Edad Media, el Renacimiento y el Neoclasicismo) y otras categorías afines (novela de peregrinaje, de pruebas, biográfica). La obra de Goethe, en concreto *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795), ilustra el máximo esplendor de la novela de educación europea, si bien reconoce Bajtín la existencia de un desarrollo posterior de *bildungsroman* en los siglos XIX y XX.

Esta obra, fechada en 1937, incluye una versión inédita sobre lo que pudiera haber contenido el libro que Bajtín entonces estaba pergeñando y que se perdió con el auge de la Segunda Guerra Mundial. Especial relieve presenta el cuaderno “Hacia una novela

de educación”, borrador inédito que incide en el concepto de novela de educación centrándose en Goethe, la teoría del cronotopo y las tipologías de cronotopos modernos (el camino, el castillo, el salón, la ciudad de provincias, etc.). Por último, en “Hacia una novela sentimental y biográfico-familiar”, pese a su brevedad y carácter incompleto, esboza Bajtin algunos de los principios de estos géneros, como la novela sentimental o la biográfica-familiar.

La tercera sección del libro (“La imagen del mundo”) quizá sea la que recoge los textos más célebres de Bajtin o, al menos, el Bajtin más difundido en Occidente. “La novela como género literario” es un texto central en el pensamiento de Bajtin que supone una reelaboración de la ponencia presentada en el Instituto de Literatura Universal de Moscú en 1941. En él se vislumbra un diálogo en una tensión de ideas con Lukács y sus teorías sobre el realismo en la novela. Otras ideas fluctúan en el libro, como la superación de la triada aristotélica de los géneros literarios para ofrecer una filosofía de los géneros del discurso (de la épica hasta la novela de la contemporaneidad). Por su parte, “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” se consolida como un ensayo titánico e insuperable que no presenta modificaciones respecto a la edición de 1975. En este ensayo de poética histórica el lector encontrará una genealogía de las formas del cronotopo desde la novela griega, pasando por el problema que presenta la inversión histórica en el cronotopo folclórico (*Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais es central en este punto), hasta los cronotopos modernos (del camino, del salón, de la ciudad provinciana, del umbral o de la biografía familiar).

El cuarto bloque (“La palabra”) aborda la concepción de Bajtin sobre el discurso novelesco, la capacidad expresiva de los personajes y la cuestión de la pluralidad de voces y estilos en la novela. Como es común en el libro a partir del criterio seguido por los editores, abre el estudio el texto de la tesis bajtiana “La palabra en la novela (Hacia cuestiones de estilística de la novela). Tesis”. Traducido por primera vez al español, este documento se sitúa como punto de arranque de sus preocupaciones sobre el discurso. Se incluyen a continuación distintos escritos afines a la problemática de la voz en la novela: “De la prehistoria de la palabra novelística” es la ponencia leída por el autor en los años cuarenta en el Instituto de Literatura Universal de Moscú con la que recupera las ideas clave de “La palabra en la novela”. Central es el ensayo de los años treinta “Problemas de la estilística de la novela”, donde es notable la impronta de sus *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1929). “La palabra en la novela”, por su parte, edifica una posible teoría de la palabra en la novela. Pese al poco eco que esta idea ha tenido en la novela actual, en esta obra están las bases sobre el hallazgo de una voz en la novela que destruya el mito de la lengua nacional y opere en un eje transnacional del discurso. En esta versión del ensayo, según recoge Beltrán Almería, se ofrecen párrafos que fueron eliminados en la primera versión rusa de 1975 y se incluyen anotaciones y comentarios que arrojan luz sobre el pensamiento bajtiniano.

Cierran el volumen anexos reveladores sobre las inquietudes de Bajtin acerca del género novela. Tales intuiciones del autor fueron plasmadas en cartas dirigidas a pensadores y amigos de su tiempo. Destacan las conversaciones con V. V. Kozhínov, teórico de la novela y albacea literario de Bajtin, tras el descubrimiento de las copias

de sus ponencias en el Instituto de la Literatura Universal en los años cuarenta. En las cartas que Bajtin dirigió a Kozhínov late algunas de las preocupaciones del teórico soviético sobre el origen de la novela, que Kozhínov sitúa en el siglo XVI mientras que Bajtin remonta a la Antigüedad y la Edad Media (“Carta a V. V. Kozhínov”, 1 de abril de 1961). Estos testimonios, aunque breves y complementarios, permiten entrever las ideas de Bajtin en la construcción y evolución discursiva del género. El lector encontrará también las dos cartas (fechadas respectivamente el 8 de agosto de 1936 y el 20 de septiembre de 1937) dirigidas a la Editorial Sovietskii Pisatel.

La obra hace accesible al lector contemporáneo el pensamiento de Bajtin en su totalidad. Este acercamiento a la teoría de la novela de Bajtin nace motivado por una convicción, explicitada por el editor en el prólogo: el utillaje teórico que las ideas bajtinianas pueden proporcionar en el marco de la teoría y la crítica literarias y, por añadidura, en la interpretación de la narrativa actual, que todavía hoy rara vez se desvincula de una comprensión temática, narratológica, neorretórica o cultural. En la estirpe de esta convicción, el libro vindica conceptos centrales como dialogismo, carnavalización o cronotopo, nomenclaturas que a menudo transitan por los análisis hermenéuticos de obras literarias sin hacer justicia al pensamiento de Bajtin como su embrión originario. Tales conceptos no siempre se utilizan con el rigor que requieren ni desde la mirada sagaz que Bajtin proyectó sobre ellos.

*La novela como género literario* no es solo un libro; significa el acercamiento al pensamiento de un teórico que, antes que cualquier otra cosa, fue lector. O dicho de otro modo: un lector que hacía teoría literaria. Prueba de ello es que los hallazgos teóricos de Bajtin se asientan todos ellos, y sin excepción, en un nutrido corpus de lecturas: la épica clásica, las obras de Rabelais, Goethe o Dostoievski. Los conceptos de carnavalización o el cronotopo folclórico no serían efectivos sin la obra de Rabelais, de igual modo que la novela de formación sería inoperante sin la obra de Goethe o el marbete de polifonía sin la genialidad de Dostoievski.

En síntesis, el lector tiene entre sus manos una joya. La monumentalidad del libro, su profundidad de ideas y visión crítica en esta edición tan cuidada, sitúan de nuevo a Bajtin sobre el tablero de la moderna teoría literaria.

*LÉXICO ECONÓMICO EN LA LENGUA  
ESPAÑOLA DE PRINCIPIOS DEL XIX.  
EL «EPÍTOME» DE JEAN-BAPTISTE SAY*

José Carlos de Hoyos  
San Millán de la Cogolla, EditorialCilengua, 2018  
(Monografías XIX), 292 p.

Elena Macías Otón\*  
Universidad de Murcia

El estudio sobre léxico económico publicado por de Hoyos nos invita a hacer un viaje lingüístico y cultural por la España del siglo XIX de la mano del economista francés Jean-Baptiste Say. Se trata de una obra contada con un lenguaje esmerado y con un hilo narrativo bien organizado que resulta atractivo desde las primeras páginas de la aventura introductoria.

José Carlos de Hoyos es profesor en la *Université Lumière II Lyon* y desarrolla su actividad en el Departamento de «*Études des Mondes Hispanique et Lusophone*». En sus trabajos anteriores ha prestado una especial atención a las herramientas y factores que intervienen en la enseñanza del español por parte de estudiantes franceses y un interés particular a la lexicografía en lengua española y al lenguaje de la economía. Destaca su colaboración en una obra colectiva dedicada también al economista Jean-Baptiste Say: «La correspondencia inédita de Jean-Baptiste Say: aspectos relacionados con la traducción».

En esta ocasión, la obra de Jean-Baptiste Say que de Hoyos analiza es el *Épitomé*, un texto que fue redactado en francés en 1826 y cuyo título completo es «*Épitomé des principes fondamentaux de l'économie politique*» (*Epítome de los principios fundamentales de la economía política*). Jean-Baptiste Say fue un economista francés nacido en Lyon en 1767, representante y divulgador de los postulados de la Escuela clásica de economistas. Su obra más conocida es el *Tratado de Economía Política* cuya primera edición data de 1803. El *Epítome* forma parte del *Tratado* y a partir de él Say compendia los fundamentos de la economía política.

---

\* **Dirección para correspondencia:** Elena Macías Otón. Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia ([elena.macias@um.es](mailto:elena.macias@um.es))

Para llevar a cabo su análisis léxico, de Hoyos se sirve de las traducciones al español del *Epítome* realizadas por el economista Manuel María Gutiérrez (traducción publicada por la Imprenta Collado en Madrid en 1816) y por el profesor de lengua francesa Juan Sánchez Rivera (traducción publicada por la Imprenta de Don Francisco Martínez Dávila en Madrid en 1821). El primero es un especialista en economía y el segundo es un lingüista no especialista en traducción económica pero interesado por la economía. El perfil profesional tan diferente de los autores de estas dos traducciones del *Epítome* deja ver en las equivalencias de algunos términos cierta tendencia a la naturalización, especialmente por parte del traductor economista que utiliza términos económicos del español decimonónico, pero también a la extranjerización, principalmente por parte del traductor lingüista, con calcos al español y empleo de galicismos de la época.

La finalidad de la obra es presentar, desde una triple óptica -diacrónica, diatécnica y textual-, el contexto económico y las equivalencias traductológicas al español del vocabulario utilizado por Jean-Baptiste Say en el *Epítome* de su *Tratado de economía política*. El resultado es un estudio del discurso científico-técnico del español decimonónico y de una parte esencial de su etimología, de sus procesos de formación y de su lexicalización. El libro se compone de una introducción y cinco capítulos.

El primer capítulo («El Epítome de Jean-Baptiste Say», p. 21-50) contiene la presentación de la obra y la distribución léxica de los términos analizados en tres grandes grupos: la naturaleza y la circulación de las riquezas, la producción y el consumo (77 artículos lexicográficos en total, si bien estos oscilan entre 73 y 133 voces teniendo en cuenta los plurales y otros aspectos).

En los capítulos segundo a quinto se examina la morfología, la semántica, la diacronía y la historia lexicográfica del léxico económico.

El capítulo segundo, dedicado a la «Morfología del léxico económico» (p. 51-96), contiene un corpus de unidades léxicas monoverbales y pluriverbales. Para el primer grupo, se recogen los morfemas derivativos que dan lugar a la formación de palabras por medio de afijos (sufijos vocálicos, derivados participiales, derivados nominales y adjetivos, derivados deverbales y deadjetivales). En cuanto a las formas pluriverbales (40% de las unidades del corpus), se analizan compuestos sintagmáticos de categorías gramaticales diversas (sustantivo + adjetivo: «capital fijo»; sustantivo+preposición+sustantivo: «derechos de entrada», etc.) y se atiende a su estructuración semántica transparente, opaca o mixta. Este segundo capítulo se cierra con unos interesantes apuntes sobre la pervivencia de los modelos lexicogenéticos decimonónicos en la tendencia morfológica actual.

El capítulo tercero se titula «Semántica del léxico económico» (p. 97-134) y analiza el plano semántico prestando atención a tres elementos: el estilo discursivo de la obra, las interrelaciones semánticas y la configuración interna del significado diatécnico. En su enfoque semántico, la novedad respecto a otros análisis semánticos estriba en el recurso a la caracterización discursiva para obtener información sobre el diseño de las vías de activación léxica dentro del texto especializado. El discurso de Say, a diferencia de Adam Smith, busca la claridad estilística. Señala de Hoyos que es, en esencia, un texto divulgativo, porque para Say los ciudadanos deberían conocer los principios de

economía política tan bien como los hombres de Estado. En el entramado de relaciones semánticas, las dimensiones lingüística, ontológica y conceptual de los términos quedan interrelacionadas al presentarse estos en una entrada separada pero relacionados gracias a una lectura hipervincular. Este orden lógico responde a la concepción de la realidad económica que tenía Say. La configuración del significado especializado queda relacionada asimismo con la construcción epistemológica de la economía política como ciencia, caracterizado este proceso por la búsqueda de la precisión de los términos en el campo de la economía.

El capítulo cuarto, dedicado a la «Diacronía del léxico económico» (p. 135-188), explica el proceso de evolución terminológica que sufrió el lenguaje de la economía con el surgimiento de la escuela clásica en pleno Siglo de las Luces. Este capítulo comprende aspectos de etimología desde el fondo primitivo del latín y del griego, los orígenes prerromanos («baratura»), italianos («mercancía»), germanos («riqueza»), catalanes y occitanos («arrendador»), pasando por la aparición de nuevas voces de influencia interromance, hasta llegar a complejos procesos de configuración neológica con la intervención de nuevos agentes económicos. Las dataciones utilizadas se han agrupado por bloques: desde los orígenes del idioma hasta 1499, siglo XVI (1500-1599), siglo XVII (1600-1699), siglo XVIII (1700-1799), siglo XIX (1800-1899) y siglo XX (1900-1977). En el primer bloque cronológico se encuentran más de la mitad de las unidades léxicas analizadas y la media de datación del corpus se sitúa en el primer tercio del siglo XVI.

El último capítulo, denominado «Historia lexicográfica del léxico económico» (p. 189-222), ofrece un completo panorama de la presencia del lenguaje de la economía en repertorios lexicográficos bilingües, monolingües extraacadémicos y académicos. El análisis de las unidades catalogadas en este capítulo se realiza en el marco de la lexicografía con la ayuda de gráficos que contienen la información recolectada sobre dataciones de acepciones o sentidos económicos, la distribución cronológica de las primeras dataciones, etc. El interés de esta revisión reside en que la información sobre la historia léxica sirve para justificar las relaciones entre lengua y sociedad.

La obra se completa con cinco anexos que reúnen las unidades terminológicas y la documentación económico-comercial del estudio. El «Anexo I - Tabla bilingüe del *Épitomé*» contiene las entradas del *Épitomé* y sus las equivalencias traductológicas al español. El «Anexo II – Estructura morfológica de las palabras incluidas en el *Épitomé*» presenta de forma ordenada las unidades del corpus. El «Anexo III - Remisiones del *Épitomé*» reúne los reenvíos internos entre las definiciones. Los dos últimos anexos, el «Anexo IV - Primeras dataciones de sentidos económicos» y el «Anexo V - Primeras dataciones lexicográficas» recogen datos históricos de tipo documental o lexicográfico de los términos que conforman el corpus.

Termina la obra con una conclusión que nos recuerda las diferentes tendencias en los planos morfológico, semántico, diacrónico y lexicográfico, tendencias que hunden sus raíces en la normalización propuesta por Jean-Baptiste Say del léxico económico de principios del siglo XIX. Nos encontramos, pues, ante, una lectura imprescindible no solo para conocer el léxico económico de un periodo de la historia del español y del francés, sino para aprender economía a través del lenguaje.

## BIBLIOGRAFÍA

- DE HOYOS PUENTE, José Carlos (2016): “La correspondencia inédita de Jean-Baptiste Say: aspectos relacionados con la traducción”, Brigitte Lépinette y Julia Pinilla Martínez (coord.), *Reconstruyendo el pasado de la traducción: a propósito de obras francesas especializadas, científicas y técnicas en sus versiones españolas*. Granada: Comares.
- SAY, Jean-Baptiste (1821): *Tratado de Economía Política o Exposición sencilla del modo con que se forman, se distribuyen y se consumen las riquezas*. Madrid: Imprenta de D. Fermín Villalpando.

*DE LA LANGUE À L'EXPRESSION :  
LE PARCOURS DE L'EXPÉRIENCE DISCURSIVE.  
HOMMAGE À MARINA ARAGÓN COBO*

Coordinado por Cristina Carvalho, Montserrat Planelles Ibáñez, Elena Sandakova, Editado por la Universidad de Alicante-Servicio de Publicaciones, 2017 (Colecciones Homenatges UA), 316 p.

Elena Macías Otón\*  
Universidad de Murcia

Publicada en la colección de contribuciones en honor de una profesora e investigadora en lengua y lingüística francesas, esta monografía reúne el conocimiento y el cariño de numerosos colegas que han compartido la experiencia académica con Marina Aragón Cobo, Profesora de Filología Francesa de la Universidad de Alicante de 1998 a 2016 y ahora Profesora Colaboradora Honorífica en esta misma Universidad.

Marina Aragón nació en Orán en 1946 y estudió en la Universidad de Granada (1969) y, posteriormente, en la Universidad de Murcia (1973). Durante su actividad docente ocupó el puesto de profesora de secundaria, así como el de catedrática de secundaria hasta llegar a la Universidad. De entre sus producciones destacan *Pate à modéler: espacio de optatividad: segundo idioma, francés. Profesor* (1992), *La pragmática en la traducción teatral de Château en Suède de Françoise Sagan* (1996), *À la découverte de la grammaire* (1999), *À la redécouverte de la grammaire* (junto con Cristina Guirao, 2010), y su participación en el *Diccionario de términos del turismo: francés-español, español-francés* (2009).

Las coordinadoras de esta obra -Cristina Carvalho, Montserrat Planelles Iváñez y Elena Sandakova- son profesoras de francés en la Universidad de Alicante (España) y autoras de numerosos artículos, capítulos y libros. Cristina Carvalho es Doctora en Lingüística Francesa y sus líneas de investigación están centradas en lexicografía y lexicología, especialmente en el francés para fines específicos (jurídico y comercial). Montserrat Planelles Iváñez es Doctora en Letras y su docencia se centra en la lexicología sincrónica y diacrónica y en la lengua francesa general y especializada. Dirige el

---

\* **Dirección para correspondencia:** Elena Macías Otón. Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia (elena.macias@um.es)

grupo de investigación «Lenguas Europeas y su didáctica» (LEyD) de la Universidad de Alicante. Elena Sandakova es Doctora en Lingüística Francesa y cuenta con una amplia experiencia en el ámbito académico de Rusia, Francia y España. Su investigación está enfocada a la sociolingüística, a la cultura del lenguaje, la semiótica y la pragmática.

El prefacio del libro corrió a cargo de Amparo Navarro Faure y Juan Francisco Mesa Sanz, ambos de la Universidad de Alicante, quienes destacan la cordialidad de Marina y su buen saber hacer con el que consiguió empapar a los estudiantes con el amor por la lengua francesa y por la cultura francófona. Es esta obra, para ellos, uno de los mejores regalos académicos que una profesora puede recibir.

En este homenaje las citadas autoras coordinan un recorrido por las diferentes áreas de la lingüística y campos de especialización en los que Marina Aragón fue prolífica en investigación y en docencia. A lo largo de las veintiuna contribuciones del homenaje, como los veintiún años de experiencia universitaria de la homenajeada, autores y autoras de España, Francia, Canadá y Polonia muestran las caras más bellas de la lingüística y pasean por la vida de las palabras en el tiempo y en el espacio. La obra está estructurada en cuatro partes, cada una de ellas dedicada a una temática. Contiene igualmente una *tabula gratulatoria* en la que aparecen los nombres más ejemplares de las letras francesas en nuestro país.

El primer eje temático lleva por título “De la langue à l’expression: grammaire, lexicologie et didactique des langues modernes” (p. 27-122) y está dedicado a aspectos de lingüística aplicada (didáctica y traducción) y teórica (gramática, lexicología, fraseología, etc.). Esta primera parte está compuesta de ocho capítulos.

El primer capítulo lo inaugura André Clas con un trabajo titulado “Linguistique et traduction, deux sœurs jumelles” (p. 27-36), donde analiza algunas formaciones poliléxicas en las que la metáfora es el resultado de un proceso de creación neológica que no se manifiesta de la misma manera en todas las lenguas. Este proceso lo traslada al fenómeno de la traducción donde todo cambio sonoro produce un cambio en la denominación de la realidad. Lingüística y traducción son así dos elementos íntimamente relacionados en la enseñanza de idiomas.

Alicja Kacprzak (“La formule comparative en “comme” et ses approches”, p. 37-46) profundiza en el fenómeno de la comparación como expresión de la analogía y como expresión del mundo extralingüístico. A partir de un enfoque interlingual, el análisis contrastivo de la comparación en dos lenguas diferentes permite identificar tres tipos de situaciones del francés al polaco: equivalentes absolutos (*nager comme un poisson*), ausencia de equivalentes (*se fermer comme une huître*) y equivalentes relativos (*laid comme un pou*).

La contribución de Montserrat Planelles Iváñez con “La création lexicale dans le domaine du tourisme thermal” (p. 47-64) nos sumerge en el léxico de la balneoterapia y la talasoterapia, dos ámbitos bien definidos en el sector turístico. Esta contribución presenta un corpus de neologismos construidos según los procedimientos clásicos de formación de palabras tanto desde la perspectiva sincrónica (derivación, composición y abreviación) como desde la diacrónica (préstamos).

Agnieszka Konowska (“Le fonctionnement argumentatif des noms propres “bricolés” dans le discours des nouveaux médias”, p. 65-75) reflexiona sobre un fenómeno de motivación semántica, el disfemismo. En este capítulo, se plantea de qué manera los insultos y las ofensas a través de nombres propios modificados (del tipo *Hollandouille*) son eficaces en la argumentación en los medios de comunicación. Este examen de la operatividad de los nombres propios disfémicos se realiza en los niveles fónico y morfosintáctico.

Fernande Ruiz Quemoun (“Une réflexion sur le discours didactique de l’enseignant de FLE”, p. 76-88) se plantea varias preguntas a propósito de la dimensión metalingüística de la lengua en la clase de FLE: ¿Cómo se puede aprender? ¿Cómo favorecer el aprendizaje? ¿Cuál es el rol de la lectura en el aprendizaje de FLE? Y otras muchas cuestiones que el profesorado se plantea en el día a día de la programación y de la práctica docente.

Cristina Carvalho colabora con un tema de francés especializado: “Le langage économique-financier dans des registres non conventionnels” (p. 89-100). Carvalho presenta el proceso de elaboración de un corpus en el ámbito económico y financiero: su metodología, los criterios de selección de los términos y el análisis lexicológico a partir de un enfoque semántico (campos semánticos de numerosos términos como *licencier, faillite, baisse, spéculation...*) y morfológico.

María Rosario Martí Marco con su capítulo “La actualidad de la gramática de Sütterlin (Die deutsche Sprache der Gegenwart, 1900-2010)” (p. 101-110), siguiendo la corriente de Wilhelm Wundt de psicología experimental y de psicología cultural, contribuye a la investigación en la historia gramatical de la lengua alemana. La autora identifica una serie de rasgos que para Sütterlin caracterizan el lenguaje: el pensamiento natural, la presencia de los dialectos, las citas de obras literarias o el impulso terminológico.

Cierra la primera parte la investigación de Claudia Grümpel. En un capítulo titulado “Intercultural online exchange between students of German and Spanish L3. Negotiation of meaning on phraseology in the non native discourse through videoconferencing” (p. 111-122), Grümpel subraya la importancia de los aspectos interculturales en la enseñanza de una tercera lengua extranjera por medio de las unidades fraseológicas.

La segunda parte, titulada “De la langue à l’expression: sémiotique et sémiologie au service de l’enseignement” (p. 123-166), contiene tres capítulos en los que se analiza el signo lingüístico en diversas manifestaciones.

Salah Mejri en “Les trois fonctions primaires. Une approche systématique. De la congruence et de la fixité dans le langage” (p. 123-144) parte de las funciones primarias del lenguaje en tanto que instrumentos controlables por el locutor y que permiten acceder directamente al sentido, el elemento central de la expresión lingüística. El trabajo analiza el proceso de gramaticalización como una forma de fijación.

Christine Verna Haize en “Langage graphique d’hier et d’aujourd’hui” (p. 145-154) recupera la Carte de Tendre (o el *manifeste de la Préciosité*) creada por Madeleine de Scudéry entre 1654-61 en su novela *Clélie*. Se trata de una región imaginaria en la que el amor es cartografiado al estilo del movimiento de las *Précieuses* de la época. Mlle de

Scudéry se adentra en un camino rico en experiencias (desde la *Nouvelle Amitié* hasta la *Tendre-sur-Reconnaissance*, la *Tendre-sur-Inclination* y la *Tendre-sur-Estime*) que le conducirán a diferentes tipos de textos en los que el uso del dibujo es fundamental.

Elena Sandakova en “‘Ouistitil’, ou la sémiotique de la photographie amateur prise par les Russes” (p. 155-166) profundiza en uno de los tópicos ya presentados en su tesis doctoral dirigida por Marina Aragón: la imagen como un verdadero lenguaje visual. Un punto de inflexión como fenómeno cultural motivó este trabajo a partir de una observación que Marina Aragón hizo cuando un día en el Consulado de Francia el fotógrafo pidió no sonreír para una fotografía oficial.

El tercer eje temático, “De la langue à l’expression: toponymie, pédagogie, langue et discours dans le latin classique” (p. 167), analiza las voces latinas y árabes a lo largo de tres capítulos.

En el primer capítulo, Francisco Franco-Sánchez (“La toponimia árabe de los espacios viales y los espacios defensivos en la península Ibérica”, p. 167-190) estudia los topónimos árabes de la península ibérica en la época medieval que aún hoy perviven (*Andalucía*, *Alcántara*, *Vados de la Almohada*, *arrecife*), así como los topónimos castellanos y catalanes con influencia árabe (*Mislata*) o los híbridos con adaptación del árabe al latín (*Guadalest*). La toponimia árabe se presenta aquí como una fuente de información histórico-cultural esencial para conocer la edad de los topónimos árabes, su origen, su significado y su evolución a lo largo de la historia.

Juan Francisco Mesa Sanz (“De la lengua a la expresión en Roma: el ejemplo de Macrobio”, p. 191-204) describe la educación diseñada por Macrobio para formar a su hijo en el proceso de aprendizaje del léxico y de la retórica. Esta enseñanza en la Roma clásica se estructuraba en cuatro niveles de aprendizaje dirigidos por un *paedagogus*, un *grammaticus*, un *rhetor* y un *philosophus*. En este capítulo Mesa Sanz realiza una selección de pasajes que muestran la atención de Macrobio a la lengua y al discurso (cuestiones de gramática y uso de arcaísmos; referencia al patetismo; los cuatro estilos de elocuencia; y las formas de interrogar y acusar en un banquete).

José Manuel Losada en “La latinité: concept et pistes de recherche” (p. 205-212) realiza un estudio morfosemántico en diacronía que va desde el *etymon* «*latinitas*» hasta el término *francité* pasando por *latinité* (del latín clásico *latinitas*) y muestra que la carga semántica de las «*latinitas*», definidas como normas canónicas respetadas o transgredidas, ofrecen diferentes perspectivas en la investigación diacrónica y sincrónica.

La última parte, dedicada al análisis histórico y titulada “De la langue à l’expression: colonialisme analyse du discours littéraire, historique et existentiel” (p. 135-188), contiene siete capítulos.

En el primer capítulo, Ángeles Sirvent Ramos (“Le théâtre des grandes romancières au XVIII<sup>e</sup> siècle”, p. 213-226) ofrece un estudio minucioso sobre la producción teatral de dramaturgas del siglo XVIII. Este capítulo recupera los nombres de mujeres escritoras (Isabelle de Charrière, Olympe de Gouges, Françoise de Graffigny, entre otras) ausentes en muchos compendios de Literatura del siglo XVIII.

María Isabel Corbí Sáez en su “Jeu de miroirs de L’Enigme du retour (2009) de Dany Laferrière avec le Cahier d’un retour au pays natal (1939) d’Aimé Césaire:

deux parcours identitaires confrontés et un hommage à «Aimé Césaire à ne pas manquer»” (p. 227-240) estudia la intertextualidad, la negritud y el colonialismo en *Enigma of Return* de Dany Laferrière y *El libro de un regreso al país de origen* de Aimé Césaire.

En el tercer capítulo, María Ángeles Llorca Tonda (“Analyse discursive des articles de critique de Denis Diderot publiés dans la Correspondance littéraire”, p. 241-252) consagra sus páginas al género epistolar para examinar las estrategias discursivas de una serie de artículos de crítica de Denis Diderot publicados en *Correspondance littéraire*.

Por su parte, Lidia Anoll en “N’oublie pas d’allumer ton phare, même s’il est désaffecté: au sujet de Christophe Cartier de la Noisette dit Nounours” (p. 253-266) viaja a la Acadia para reflexionar sobre las palabras y recuperar el cuento *Christophe Cartier de la Noisette dit Nounours*, de Antonine Maillet, novelista y dramaturgo acadio.

Juan Galvañ Llorente (“La narrative d’Arnaldur Indriðason : analyse du discours historique et géographique”, p. 267-282) examina cuatro obras islandesas traducidas al español y al francés (*La cité des jarres*, *La femme en vert*, *La voix* y *Étranges rivages*) para analizar el discurso histórico de los últimos tiempos en Islandia y la descripción del paisaje en su narrativa (*skáldsögur*).

José Luis Arráez en su “Testimoniando la Shoah en la Argelia francesa” (p. 283-294) se traslada al régimen colaboracionista de Vichy a través de varios relatos de algunos supervivientes judíos. Esta producción de estilo autobiográfico sobre el Holocausto es un homenaje a la memoria de las víctimas y un testimonio de judíos perseguidos en territorio francés.

Isaac Donoso (“‘Enseñándole su lengua a nuestros huérfanos’. La expresión en un contexto de intervención lingüística colonial: los casos de Argelia y Filipinas”, p. 295-313) se centra en los efectos del colonialismo en la enseñanza de lenguas y en la expresión lingüística y literaria teniendo como escenario Filipinas y Orán, dos lugares añorados por nuestros corazones viajeros a los que seguimos mimando desde la literatura y desde los viajes.

Concluyo con una reflexión personal que me ha venido al espíritu mientras leía este libro. Aunque no tengo el placer y el honor de conocer a Marina Aragón, las aportaciones de cada uno de los colegas que han participado en este libro-homenaje me hacen pensar que es *une sempiternelle* francesa, una infatigable colaboradora y compañera, apasionada defensora de la lengua francesa y de su enseñanza, *chercheuse de renom, enseignante par vocation...* Me alegro de haber llegado a ella por esta vía, la de los libros, y por el encargo de una persona a la que admiro y que tanto ha compartido conmigo estos últimos años en el camino de la lengua a la expresión. Un camino como el que Marina emprendió hace años cuando se dio cuenta de que las palabras en francés suenan bien, no, suenan muy bien, y transmiten una eterna *Belle Époque* que no se puede decir en otra lengua. Gracias, Marina, por este patrimonio lingüístico y esa *liberté séduisante* que has conseguido que impregne esta obra colectiva.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ARAGÓN COBO, Marina (2001): “Françoise Sagan, une sempiternelle fêtarde?”, Domingo Pujante González; Elena Real; Dolores Jiménez Plaza; Adela Cortijo Talavera (coord), *Écrire, traduire et représenter la fête*. Valencia: Ed. Universidad de Valencia.

*SUS LA MAR DE L'ISTÒRI.  
LECTURES ET RÉCEPTIONS DE  
L'ŒUVRE DE FRÉDÉRIC MISTRAL*

Sous la direction de Jean-Yves Casanova,  
Jean-François Courouau et Philippe Martel  
Études et textes occitans, 6, Classiques Garnier. Paris, 2018, 347 p.  
(ISBN : 978-2-406-08037-4)

Jerónimo Martínez Cuadrado\*  
Universidad de Murcia

Con el rigor editorial y el sello de su categoría y prestigio, la sección de clásicos de Garnier nos ofrece dieciocho estudios sobre Frédéric Mistral, precedidos de una breve y sustanciosa introducción sobre el escritor occitano a cargo de los tres editores científicos Jean-Yves Casanova, Jean-François Courouau y Philippe Martel –quienes también incluirán artículos en su interior- y seguidos de unas abundantes referencias bibliográficas y un *index* de los nombres citados.

El primer artículo, de brillante erudición y profusión de citas, titulado “*Dou clar miejour au negre uba...*” lleva por subtítulo “*Quelques hypotextes de Calendau et de Nerto*”, cuyo autor Rémy Casiglia de l’Université Nice Sophia Antipolis, considera probada la tradición oral provenzal de los sarracenos diabólicos presentes en ambos poemas. El primer hipotexto es *Las mil y una noches* y en concreto una imitación de 1787, muy divulgada en el siglo XIX, que, según el autor, refuerza el diabolismo de *Nerto*: “*Vathek, conte arabe* de William Beckford. Mistral a dû connaître ce texte que Mallarmé a réédité et préfacé (1876)”. Y de lo fantástico de *Les milles et une nuits* a lo fantasmagórico de la novela gótica de Ann Radcliffe, sobre todo *Les Mystères de la forêt* y *Les Mystères d’Udolphe* (traducidos en 1794 y 1797 respectivamente) que se desarrollan en parte en el país de oc, interesaría a Frédéric Mistral: he aquí el segundo hipotexto. Y el tercer hipotexto es la producción novelesca del marqués de Sade, cuya novela contiene elementos góticos, pero ante todo de crueldad, pornográficos y diabólicos. Sin embargo, matiza Rémy Casiglia: “*Mais si Mistral emprunte au marquis pour représenter le mal, il évite ses délires sanguinaires et pornographiques. À l’athéisme*

---

\* Dirección para correspondencia: [jero@um.es](mailto:jero@um.es)

sadien il oppose les défi luciférien de Sévéran et faustien de Rodrigue qui, affrontant Dieu, ne le nient pas”.

El artículo que le sigue lleva por título “Les travaux et les jours du poète Frédéric Mistral” en un claro guiño a Hesiodo y su autoría pertenece a Joëlle Ginestet de la Université de Toulouse Jean Jaurès. Es un texto muy bien estructurado en sus partes que abarca desde lo popular y rústico rastreable en la poesía mistraliana hasta los temas virgilianos, homéricos, hesiódicos y bíblicos, siempre dentro de la pertenencia al territorio provenzal. Los personajes a veces se expresan por medio de proverbios, refranes u otras paremias que prestan a la poesía una amplitud didáctica. Como anticipamos *supra*, se nos dice que Mistral conocía la poesía antigua de Hesiodo, Homero, Virgilio, Horacio y las cosmogonías del Renacimiento. También se nos da cuenta de las escasas traducciones que hizo de los clásicos latinos al provenzal. Y finalmente citaremos un episodio de adaptación poética del canto IV de *Las Geórgicas*, un tratado de apicultura, por parte de Mistral: “Le jeune Mistral est inspiré par Virgile, maître de la poésie, mais il ne l’imite pas. C’est ainsi qu’il remplace très avantageusement le passage poétique des abeilles par un miracle équivalent à la production du miel: celui de la fabrication de la soie”.

El artículo siguiente correlativo es de Étienne Maignan de la Université de Toulouse Jean Jaurès y lleva por título “Les Contes du *Chemin du Paradis* ont-ils lieu en Grèce ou en Provence ?” y por subtítulo “Paysages littéraires de Charles Maurras entre Anatole France et Frédéric Mistral”. El camino es tan instructivo como el destino y las influencias de Anatole France y Frédéric Mistral sobre Charles Maurras están fundidas una y otra entre sí. Étienne Maignan nos presenta tres pruebas –que luego desarrollará más ampliamente- del conocimiento de Maurras de Mistral y de France. 1 –“Les articles critiques que Maurras a consacrés à Mistral et France autour de 1894 (...) 2 – Les lieux et les paysages décrits dans les contes, qu’on peut classer entre la Provence mistralienne et la Grèce francienne”. 3 – “Les écarts que ces contes prennent par rapport à l’oeuvre des maîtres, écarts que signalent que Maurras les a lus de manière critique et originale. D’après Maurras Mistral et France sont avant tout deux poètes classiques et philosophes”. Maurras mismo ha clasificado sus nueve cuentos a) por artículos temáticos de tres en tres, b) por criterios geográficos: tres cuentos tienen lugar en la Provenza contemporánea, tres en la Grecia antigua y tres en un universo compuesto, y c) tres en función de la lengua: tres en lengua de oc, tres en griego o traducidos del griego y tres en latín o traducidos del latín.

Si los tres primeros artículos vienen redactados en francés, el cuarto y el quinto están escritos en occitano. *Nerto, un parfum mystic*, el cuarto artículo es de Thierry Offre de Pen Club de langue d’oc. *Nerto*, publicado en 1894, se encuentra entre los más largos y desconocidos relatos de Mistral. El relato refleja el estado de alma del autor en el momento de su escritura. Mistral ha abandonado su lírica sensual, para convocar al diablo e interrogarle sobre lo que da sentido a la vida.

El quinto artículo, muy original, es de Didier Maurell -sin que se especifique centro de trabajo o club o asociación a que pertenezca- y lleva el lacónico título de *Frédéric Mistral e Bill Viola*. Y por subtítulo “*Oh!Lis atiramen de l’aigo!*”. Aparentemente

diríase que no hay lazo común entre Frédéric Mistral, poeta provenzal francés del siglo XIX, y Bill Viola, videasta americano contemporáneo, sin embargo el ojo crítico sutil de Didier Maurell detecta su preocupación por los mismos temas y por la evocación de ciertos elementos, ante todo el agua: el agua de las fronteras, de los sueños, de las pulsiones, de las atracciones, de los nacimientos, de las fascinaciones, de los peligros, etc. El artículo consiste en un diálogo entre ambos espíritus.

Philippe Gardy de l'Université Paul Valéry de Montpellier es el autor del siguiente artículo, valiente, titulado *Mistral, écrivain illisible?* en el que se plantea la sociológica realidad de que mientras que Mistral es un escritor conocido, su obra apenas goza de lectores. Subraya cómo Mistral no participó en los progresos de la literatura de su tiempo, si bien este no seguir las modas constituye para Ph. Gardy parte de la originalidad de la obra mistraliana. “De *Mirèio* au *Pouèmo dóu Rose*, l'écriture de Mistral est pour l'essentiel constituée de lieux dissimulés, sous la terre et sous les eaux. Ces lieux correspondent aux obsessions du poète: ils sont peut-être autant de situations adaptées à son imagination fondée sur le passage d'un monde aérien à un monde tellurique [...] Toute une topographie vient ainsi ruiner les certitudes du quotidien et permet d'entrer dans le monde de l'inconscient, de ce qui ne peut se concevoir qu'à travers des représentations métaphoriques...”. El autor cita los numerosos estudiosos recientes de Frédéric Mistral: Albert Thibaudet, Charles puis Claude Mauron, Robert Lafont, Jean-Yves Casanova y algunos otros.

Como si el juego del azar hubiese funcionado entre el anterior artículo y el que ahora abordamos, éste, de Jean-Yves Casanova de la Université de Toulouse Jean Jaurès, que lleva por título *Approches de l'oeuvre mistralienne* y por subtítulo *Emportements et gauchissements de la critique*. podemos distinguir tres tiempos o tendencias en la recepción de la obra de Mistral: 1) la efectuada en vida de Mistral, 2) se preocupa más que de las obras, de la restitución literaria y lingüística, del mensaje cultural, 3) a partir de la publicación en 1954 de las obras de Charles Mauron y de Robert Lafont. La obra de Mauron se basa en el psicoanálisis y la de Lafont en el estructuralismo. “Cette lecture empreinte de naïveté ne constitue pas l'essentiel d'un temps dans lequel il nous faudrait distinguer diverses publications, celles de Marius André (1928), Joseph Delteil (1928), Maurras (1915,1941), Thibaudet (1930)”. Concluyo expresando que este muy ilustrado artículo incluye ediciones y valoraciones de otras obras que sería inabarcable incluir en las dimensiones de que dispongo.

El artículo octavo pertenece a Juana Castaño Ruiz de la Facultad de Letras de l'Université de Murcie (Espagne) y se titula *À propos de la réception de Frédéric Mistral en Espagne* y subtitula *Le discours de Juan Navarro Reverter à la Real Academia de la Lengua Española en 1914*. La autora, buena conocedora del tema, nos ofrece un artículo muy bien estructurado, rico en contenido y dividido en apartados, lo cual facilita la lectura comprensiva del mismo. Celestino Barallat y Falguera señalaba en 1904 que la difusión de la literatura provenzal en España no estaba muy extendida. También la autora nos informa de que Alonso Zamora Vicente, secretario perpetuo de la RAE (1971-1989) señala en su libro *Historia de la Real Academia Española* que Mistral fue nombrado académico correspondiente extranjero cuando su recepción como Premio

Nobel de Literatura en 1904. Pero a continuación añade: “Je suis allée aux Archives de la RAE pour chercher les actes de la séance du debut du XXème siècle, mais la réalité était un peu différente parce que la nomination remonte en fait à 1880, bien avant 1904. Le dossier est composé de trois documents relatifs à la nomination de “*José Roumanille, Federico Mistral y Anselmo Mathieu*” en tant qu’académiciens correspondants étrangers, selon les Statuts de l’Académie”. Enumera las partes del discurso y los 10 puntos del discurso pronunciado por Navarro Reverter al ser aceptado como miembro de la RAE titulado “El Renacimiento de la poesía provenzal en España” en la que se decanta por la defensa de las lenguas minoritarias, y la respuesta del académico Miguel de Cortázar, defensor de una postura lingüística más centralista, concluyendo con una recepción del discurso en la prensa.

El artículo de Benoît Santini de l’Université du Littoral Côte d’Opale titulado *Frédéric Mistral, “Mirèio” et la Provence* y subtítulo *dans l’oeuvre poétique et narrative de la Chilienne Gabriela Mistral (1889-1957)* da comienzo con una introducción rica en datos de entre los que extraemos algunos como que fue Premio Nobel de Literatura en 1945, que fue autora polígrafa: poeta, ensayista, cronista, que su nombre era Lucila Godoy, con el cual firmó algunas publicaciones hasta que lo sustituyó por el de Gabriela Mistral invocando “des intellectuels européens (Gabriele d’Annunzio et Frédéric Mistral) et des forces surnaturelles (l’archange Gabriel et le vent mistral qui souffle du nord de l’Afrique jusqu’à la Provence)”. Narra las circunstancias de cómo a la edad de 14 años leyó una traducción en español de *Mirèio*: “Cette découverte constitue une révélation pour la jeune adolescente chez qui Frédéric Mistral, la Provence et l’oeuvre *Mirèio* vont laisser une empreinte indélébile tout au long de sa carrière”. En la antología de textos en prosa *Grandeza de oficios*, compilada por Roque Esteban Escarpa se recopilan artículos de sus crónicas publicadas, entre otros, por el diario chileno *El Mercurio*, donde Gabriela Mistral da cuenta de los lugares que ha conocido durante su estancia en Provenza. “Comme l’écrit Isolina Barraza Estay, le choix que fait Gabriela de s’installer pour quelques temps en Provence n’est pas anodin: “Il est probable que Gabriela a choisi la Provence, la terre de Frédéric Mistral, tant admiré par elle qu’elle en a adopté le nom immortel qui en même temps l’a immortalisée, pour y couler des jours paisibles et parcourir les sentiers qui menaient à Maillane, le village du romantique écrivain et Prix Nobel””.

El siguiente artículo de Hervé Terral de l’Université Toulouse-Jean-Jaurès llamado *Delteil, fils (naturel) de Mistral?* no hace referencia a una relación filial de consanguinidad entre ambos escritores, sino que rastrea sus mutuas concomitancias, las cuales el propio autor agrupa en tres apartados: 1) Mistral muestra sus convicciones sobre la naturaleza como fuente general de saber. Traducido del provenzal al español literalmente Mistral dice así: “¡Ah! Si se supiera el daño que se hace a la raza, al arrancar al pueblo, al hombre de la tierra, el lazo que lo liga a su vieja familia, a sus buenas costumbres, al país en que nació”. Así pues, se inscribe en el movimiento que abarca al sociólogo Frédéric Le Play, al lingüista Michel Bréal, a Antonin Perbosc, fundador del occitanismo cultural y, más tarde, a la filósofa Simone Weil. Delteil, muchos años después, mantendrá un pensamiento cercano, aunque más radical: “Il s’agit de faire

front, de retrouver terre, de redevenir sauvages, vierges de sens et d'esprit comme au premier matin". 2) La cocina como expresión misma de la naturaleza. 3) "La politique enfin, déclinée sur deux axes: le fédéralisme d'une part, l'idée latine, la Méditerranée, d'autre part". Mistral dirá en una carta: "Le Félibrige ne peut être que Girondin, fédéraliste, religieux, libéral et respectueux des traditions, sinon il n'a plus de raison d'être". Y en otra misiva se reafirma: "Je ferai tous mes efforts pour faire triompher le principe fédératif". Delteil rinde homenaje (crítico) al Midi primeramente y luego a la Occitania. "Le Programme pour une organisation du Midi défendu par Delteil tient...en quatre pages, se divisant en deux parties: 1) "programme spirituel", valorisant sa "vertu intellectuelle", sa "vertu sentimentale", "sa vertu sociale" [...] 2"programme matériel", qui suppose "des hommes à poigne, de la galette et une organisation"

El undécimo artículo corre a cargo de Grégory Bouak de l'Université de Bretagne Occidentale y lleva por título *Frédéric Mistral face aux écrivains nationalistes* y por subtítulo *Un rendez-vous manqué?*. "Selon Claude Mauron, qui le répète à plusieurs reprises, "l'attitude constante du Maillanais, sitôt qu'il y a violence sociale ou politique, consiste à se mettre en retrait" [...] Sa lutte était avant tout linguistique, littéraire et culturelle, et qu'en dehors de la Provence il ne s'occupait pas de politique. Ses prises de position semblent parfois contradictoires: par exemple, Charles Rostaing explique qu'en 1848 Mistral a été fervent républicain et qu'il a sincèrement condamné le coup d'État de 1851". Sin embargo en 1898 se suma a la Ligue de la Patrie Française, alineado con los defensores del ejército y de la patria contra Dreyfus y Zola. Pronto se retirará de esta Liga, cuando ve que se alejaba de sus objetivos y que se radicalizaba. Pese a lo cual la imagen de un Mistral problemático en este punto va a persistir por tres causas principales: 1) Los libros de historia del siglo XIX en general y de la derecha y del nacionalismo en particular, que lo citan como miembro de La Ligue de la Patrie Française. 2) La recuperación de la figura y la obra de Mistral por el régimen de Vichy, que da una imagen sesgada del poeta. 3) La proximidad de Mistral con ciertos escritores nacionalistas. "L'historien Herman Lebovics paraît mettre sur le même plan Mistral et les "néo-traditionalistes catholiques" ou encore "ces nouveaux penseurs d'extrême-droite"". Los escritores franceses amigos de Mistral son François Coppée, Paul Bourget, Maurice Barrès, Léon Daudet et Charles Maurras. "C'est une affection quasi filiale qui lie Léon Daudet et Charles Maurras à Frédéric Mistral. Daudet et Maurras lisent le provençal et Maurras est capable de l'écrire. C'est pourquoi ils consacreront plus que tous les autres de nombreuses études au poète de Maillane. Ce qui est incontestable, c'est qu'il a profondément inspiré le mouvement en faveur de la décentralisation, du fédéralisme et du régionalisme, qui trouve un écho puissant chez les auteurs évoqués ici". Ahora bien, se nos ha quedado como suspendido en el aire el subtítulo que se preguntaba *Un rendez-vous manqué?* "La réponse à cette question peut paraître très simple: parce qu'il était provençal avant tout. [...] Mistral rejette toute forme de dogmatisme, piège dans lequel vont tomber selon lui tous ceux qui se lancent dans le combat nationaliste".

En el duodécimo artículo Michel Constantini de l'Université Paris 8 se atreve, y sale airoso, con el intrincado tema de *L'être provençal, philhellène et gallo-grec (Mistral*

et Maurras)?). Lo define en principio con los personajes de Maurras y Mistral y se basa en “la structure narrative de Propp ou la scansion du temps en trois sémiotiques –de la qualification, de l’action, de la sanction-, [...] de la relation actantielle ternaire (Sujet, Objet, Destinateur)”. En el interior de esta sincronía tenemos 1) “Le thème est la “poésie épique” qui a pour figures principales Mistral, Lamartine et Homère. Le fil que l’on tire de cette histoire complexe relève d’une *sémiotique de la sanction*. En termes actantiels le Sujet est Mistral, Le Destinateur, en tant qu’évaluateur (un de ses rôles actoriels) est Lamartine. 2) Le thème de la deuxième est “politique fédérative (“occitane”?), ses figures principales sont Maurras et trois condisciples Aixois (auxquels on ajoute le Toulonnais Frédéric Amouretti qui relève de la *sémiotique de l’action*. Amouretti se définit actoriellement comme co-rédacteur de la *Déclaration*, faisant donc figure actantiellement de co-Sujet délégué, quand le Sujet, en l’occurrence collectif, en est “les félibres fédéralistes”, l’anti-Sujet, pour faire vite et flou, les “jacobins”, et bientôt le Destinateur en sa fonction d’évaluateur Mistral. 3) La troisième histoire aura pour thème “langue provençale”, et ses figures principales seront, pour cette fois en tout cas Maurras, Homère et Frédéric Mistral. L’histoire [...] relève de la *sémiotique de la qualification*. Fragments des sémiotiques de la sanction et de la qualification: *litura*, *ligatura*, *intricatura*: 1) *Litura*: terme qui désigne en latin des ratures ou des taches, des repentirs, des maladroites. 2) *Ligatura*: le lien se fait, la chaîne des signes s’esquisse, car voici que la continuité de la ligatura [...] paraît fournir un début de sens. 3) *Intricatura*: concept né chez Giraud le Cambrien lettré gallo-normand dans sa *Topographia Hibernica* de 1188. C’est le principe qu’il découvre de ces compositions dites ornementales, dans toutes ses finesses, ses subtilités, et surtout dans son jeu de continuité et discontinuité”. “1) Première approche, donc, de l’*intricatura*: Lamartine et Mistral se rencontrent en 1858, grâce au poète du Vaucluse Adolphe Dumas, dans le rôle de connecteur, celui qui fait le lien, oeuvre pour la *ligatura*. 2) Deuxième *intricatura*: La rencontre physique est celle de 1888, quand à vingt ans, le jeune Maurras fait la connaissance de Frédéric Mistral. Maurras a été élevé dans la culture mistralienne, ce qui, au demeurant, ne doit pas passer pour une évidence: ainsi qu’il l’a noté lui-même, ce n’était pas chose commune, à cette époque, dans la petite et moyenne bourgeoisie provençale”.

*Mistral et les Juifs* es el siguiente artículo firmado por Jean François Courouau de l’Université Toulouse-Jean Jaurès, quien no tiene empacho en confesar que los trabajos de Armand Lunel y Claude Maurois sobre Mistral y los judíos son exhaustivos al día de hoy. “On croit mesurer toute l’ambiguïté de la position de Mistral à l’égard des Juifs. D’un côté il condamne l’antisémitisme du *fenat* Drumont, d’un autre il lui offre une tribune. Les Juifs en tant que tels sont peu présents dans l’oeuvre littéraire de Mistral. Armand Lunel a attiré l’attention sur un passage de *Nerto* (1884) dont une lecture antisémite lui semble tout à fait possible. Du reste, on sait, par Mistral lui-même, que le nom de l’héroïne, *Nerto*, signifie certes en provençal “myrte”, mais que dans les familles juives il est aussi utilisé à la place d’*Esther* et qu’*Esther* a pour équivalent *Hadassa* qui signifie en hébreu ... myrte. Dans une lettre à Gaston Paris de septembre 1894, Mistral révèle que ce nom de *Nerto* lui a effectivement été suggéré par “Les Juiveries provençales” (Léonard, 1945). Deux noms parmi les plus emblématiques dans l’oeuvre de Mistral

puissent être associés à la judaïté. 1) Le premier nom est celui de *felibre*. Dans *Memori e raconte* et le *Tresor d'ou Felibrige*, Mistral fait état d'une "poésie légendaire" qui contient l'expression "li sèt felibres de la lei", selon Mistral, de "docteur de la loi". 2) Dans le *Tresor d'ou Felibrige*, Mistral cite en second lieu, juste après le latin *felibris*, une d'origine hébraïque indirecte. Le mot viendrait du grec *filebraikos* (ami de l'hébreu), mot qu'on trouve dans la grammaire hébraïque de Chevalier [1561] et qui a, de longue date, été appliqué dans les synagogues aux docteurs de la loi). Dans le *Tresor d'ou Felibrige*, il mentionne comme inspiration directe du nom de *Mirèio* un dicton entendu à Maillane au temps de son enfance (*Sèmbo la bello Mirèio, mis amour*), mail il ajoute "*Mirèio* paraît être la forme provençale de *Miriam*, nom de femme, encore usité dans les familles juives". Si les deux noms les plus emblématiques de l'activité mistralienne, *Mirèio* et *felibre*, trois si on compte *Nerto*, si tous ces noms peuvent de l'aveu de l'auteur, disposer d'une racine hébraïque ou philo-hébraïque, il faut convenir qu'il devient difficile, sinon tout à fait impossible, d'envisager une hostilité franche et massive de la part de Mistral à l'égard de la communauté israélite". En cuanto al asunto Dreyfus: "Cette affaire, selon la formule de Claude Mauron, Frédéric Mistral ne la rencontre pas, il la croise".

Y damos paso así al artículo que le sigue, cuyo autor es Jacques de Caluwé, sin más referencias que Maillane, la tierra donde nació y vivió Mistral, y que lleva por título "*AS RESOUN*" *Sociabilité molle ou philosophie relativiste chez Frédéric Mistral*. La célébrité rapide, inattendue et "universelle" de Mistral a fait de lui un instrument incontournable pour évoquer tous les problèmes, grands ou petits, de son époque et de celle qui a suivi. Il servira de fer de lance à la gauche catalane de Balaguer, aux rouges du Midi, aux pénitents, aux rosicruciens de Péladan, aux antidreyfusards de Maurras... et encore après sa mort on le représente sur les affiches de propagande du régime de Vichy à côté de Pétain. Ceux qui l'instrumentalisent ainsi doivent bien constater des contradictions. Ils se tirent d'embarras avec élégance en affirmant que le bon Mistral ne voulait se fâcher avec personne et que, par sociabilité, ou pour échapper aux conflits, il disait à chacun "*as resoun*" (tu as raison). Quand il s'agit d'évoquer la spiritualité de Mistral, ses rapports littéraires ou religieux, le sacré ou même le magique, la frilosité des commentateurs est de plus en plus évidente. Dans son étude *Le sentiment religieux chez Mistral* (1955) Barthélemy-A. Taladoire a osé proposer des nuances aux nombreux commentaires qui concluent avec détermination à l'orthodoxie catholique. D'ailleurs Mistral avait bien compris dès 1868 la profondeur du message mallarméen (Durand, 2011). On sait, certes, depuis longtemps que Mallarmé a été proche des Félibres, surtout de Brunet et d'Aubanel. Le Félibrige en ressort soudain comme une recherche philosophique au-delà du verbe, dans une espèce de transcendance impliquant l'"initiation". Mistral, chrétien et catholique, n'a jamais en tout cas manifesté quelque intolérance que ce soit à l'égard du protestantisme. Au contraire, quand il s'agira de défendre la candidature de Pierre Devoluy pour succéder à Félix Gras au capouliéat, Mistral lui dira, selon Léon Teissier: "Huguenot! Raison de plus pour que vous acceptiez. Il est bon justement qu'on voit que le Félibrige n'est inféodé à aucune formule religieuse ni à aucun parti politique" (Teissier, 1954). Mistral a sans aucun doute une pensée originale, mais il ne veut pas en parler à ceux qui ne pourraient pas la comprendre. Doctrinalement parlant,

toutes les opinions religieuses comme “toutes les opinions politiques sont bonnes quand elles sont naturelles, sincères, qu’elles expriment une face de l’humanité multiple, et surtout quand elles amènent au Félibrige” (Thibaudet, 1930)”.

El artículo decimoquinto se titula *L’oeuvre de Frédéric Mistral* y se subtitula *Critique et traduction en Russie*, corriendo a cargo de la autoría de Yulia Iastrebova de L’Université d’Économie de Saint-Petersbourg. Mistral no es un autor conocido de la mayoría del público lector ruso, si bien es posible encontrar traducciones y referencias en ruso de sus obras, como la autora nos va a demostrar a lo largo de su bien configurado artículo. El conocimiento de Frédéric Mistral en Rusia se hace a través de dos vías: I. La enseñanza. 1) “Le lecteur russe commence déjà à l’école, à l’étude de la langue et de la littérature françaises. Dans certaines méthodes de français, dans les livres de civilisation, on peut trouver quelques fragments de ses poèmes, une présentation de la société connue sous le nom du Félibrige avec ses enjeux. 2) Plus tard, à l’université, les futurs philologues, les linguistes et les critiques littéraires examinent non seulement l’oeuvre de Mistral, mais aussi son influence sur la littérature française du XIXème siècle”. II. La otra vía de conocimiento son los varios diccionarios enciclopédicos rusos. 1) “*L’Encyclopédie Littéraire* en onze volumes. C’est la source la plus précieuse de l’information. Les articles sont consacrés à diverses langues nationales et leurs littératures, aux oeuvres de leurs représentants les plus considérables, aux écoles littéraires,... 2) *La Grande Encyclopédie Soviétique*. Dès 1925 les meilleurs scientifiques du pays participaient à cette édition. Le rédacteur en chef Prohorov était académicien, lauréat du Prix Nobel. Il existe des versions en anglais et en grec. 3) *Le Grand dictionnaire encyclopédique*. C’est l’édition universelle comprenant tous les domaines de la connaissance moderne. 4) *L’Encyclopédie Brockhaus et Efron* en 86 volumes”. Un dato significativo a tener en cuenta es que durante el siglo XIX y principios del XX el ruso era la lengua hablada por la aristocracia rusa, incluidos los zares, que los intelectuales rusos estaban interesados por la literatura francesa, algunos de los cuales presentaron poesías y novelas en francés como Puchkin, Lermontov, Tolstoy, Dostoyevsky. Además, muchos nobles pasaban los inviernos en la Provenza y la Costa Azul, para gozar de la benignidad del clima y huir de la aridez del invierno ruso, de modo que, durante la guerra civil en Rusia, las ciudades del Midi se convirtieron en un refugio de emigrados rusos. “A. L’écrivain russe, très connu, très lauréat, comme Mistral, du Prix Nobel de littérature (1933), **Ivan Bounine** (1870-1953) a émigré en Europe à cause des bolcheviks en 1920. En 1931 a publié six récits sous le titre *Les nouvelles provençales* dans le journal *Dernières Nouvelles* (Paris). C’était le livre de Mistral *Memòri e raconte. Moun espelido* (1906) qui a servi de source aux *Nouvelles provençales*. B. Le poète russe de Saint-Petersbourg, écrivain, dramaturge, publiciste, représentant du symbolisme, **Fiodor Sologub** (1863-1927) fut traducteur du français, de l’allemand et de l’anglais. Du français, il a traduit Voltaire, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Maupassant et il n’a pas oublié l’oeuvre de Frédéric Mistral. En 1923, d’après “l’édition d’État”, il traduit tout le poème mistralien *Mirèio*, mais malheureusement, ce grand travail est resté inédit. C. **Innokentij Annenskij** (1855-1909) connaissait parfaitement des langues anciennes et le français, l’anglais, l’allemand; Il traduisit plusieurs poètes français: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Henri de Régnier,

Sully-Prudhomme, et il s'intéressait beaucoup à l'oeuvre de Frédéric Mistral. Dans son livre *les Traductions*, on peut trouver la traduction du provençal en vers de "Magali" du poème *Mirèio*. D. **Vladimir Zabolinskij** (1880-1940) a vécu dans différents pays (Russie, France, Allemagne, Israël) et parlait plusieurs langues. Il a également effectué une traduction du fragment indépendant "Magali" du poème *Mirèio*. E. En 1977, en Russie, la première publication officielle du poème mistralien *Mirèio* a vu le jour. La traduction du provençal a été faite par **Natal' ja Koncalovskaja** (1903-1988), interprète connue, écrivain. Le poème de Mistral *Mirèio* est son travail le plus important comme traductrice. Elle connaissait l'histoire, la culture de la France, a visité de nombreuses fois la Provence, elle s'est rendue à la maison de Mistral "le Mas du juge", à Maillane, elle a vu le musée du Poète. Dans ses mémoires, Koncalovskaja écrit combien elle fut contente de voir ces objets mentionnés dans son poème dans la maison de Mistral".

Sigue el artículo titulado *Frédéric Mistral en Pologne* y subtulado *Tradition et discontinuité* de Anna Loba, Institut de Philologie Romane, Université Adam Mickiewicz (Pologne). En él la autora empieza diciendo que la historia los estudios sistemáticos de la lengua de oc en Polonia durante el siglo XIX y principios del XX están ya realizados por **Kasprzyk** (1955) y **Chojko-Boutière** (1957). A. Y añade que uno de los primeros trabajos consagrados a Mistral en Polonia fue el publicado en la revista científica y literaria mensual titulada *Biblioteka Warszawska*, aparecido en 1878 y titulado "*Panorama de la littérature provençale ressuscitée*" de **Seweryna Duchinska** (1816-1905). "L'auteure rappelle les débuts poétiques de Mistral, sa rencontre avec Roumanille à Avignon et l'amitié qui liait le maître à son élève [...] Le poème *Mirèio* qualifié d'"exquis", montre, selon Duchinska, "jusqu'à qu'elle puissance peut s'élever la langue provençale lorsqu'un véritable maître s'empare d'elle". Pour illustrer ses propos, à la fin de son article elle présente la traduction de quelques poèmes du recueil *Lis Isclo d'or*". B. "En 1887 **Edward Porebowicz** (1862-1937) publie la première anthologie des poèmes des troubadours polonais, dans sa propre traduction: *Anthologie provençale. Choix des poèmes des troubadours et félibres des XIème – XIXème siècles*. Le titre se révèle pourtant trompeur, car le recueil, quoique pionnier, ne contient guère de poèmes provençaux du XIXème siècle". He aquí que Porebowicz se instala en Montpellier "et c'est alors qu'il avait fait la connaissance de Mistral, de Roumanille et d'Aubanel. Une année après la parution de son anthologie, il publie d'ailleurs un important essai intitulé: *Le mouvement littéraire de l'Europe sud-occidentale*, en y insérant la traduction de quelques poèmes de ces trois grands félibres". C. "Toutefois, la première traduction de *Mirèio* en polonais, parue à Varsovie neuf ans plus tard, en 1897 doit beaucoup à l'étude de Porebowicz. Elle fut publié sous le pseudonyme masculin d'Adam M-ski, sous lequel se cachait **Zofia Trzszczkowska** (1847-1911). Après la versión française, catalane, anglaise et celle en dialecte dauphinois, ce fut la première traduction en langue slave de l'ensemble du poème. Grâce à sa correspondance on apprend également que Zofia Trzszczkowska envisageait la traduction de *Lou Pouèmo dóu Rose*, ensuite celle de *Nerto*, mais ces projets restent lettre morte". D. "Le disciple d'Edward Porebowicz, **Zygmunt Czerny** (1888-1975) a propagé parmi ses étudiants de la philologie romane l'intérêt pour la langue occitane et la littérature néo-provençale, surtout pour Frédéric

Mistral et Théodore Aubanel. Le fruit de ces travaux et préoccupations est la publication en 1959 de la traduction en polonais de *Memòri e raconte*, préparée en collaboration avec sa femme Anna Ludwika, romaniste comme lui.” E. El último eslabón lo constituye **Stanislaw Gniadek** (1909-1991), discípulo de Czerny. “C’est toutefois l’édition critique de *Mirèio* en polonais qui reste son oeuvre principale dans le domaine des études provençales. Le livre, paru en 1964 dans la prestigieuse série *Biblioteka Narodowa* (Bibliothèque Nationale).

El penúltimo artículo pertenece a Danièle Dossetto de l’Université Nice Sophia Antipolis y lleva el título, extenso, como el mismo artículo lo es, de *Contenu et effets ethnographiques d’écrits mistraliens*, y el subtítulo *Costume de type arlésien, vocabulaire, formes de savoir*. “D’une part, nous disposons de deux textes simultanés: 1) La tardive *Fèsto vierginenco* (1903), qui concentre l’essentiel du vocabulaire vestimentaire poétique mistralien, et, sur la base d’une documentation directe, une étude par Joseph Bourrilly, achevée pour ladite fête (1904). 2) D’autre part, confronter la cantate, le *TdF*, l’article de 1883... permet d’apprécier plus finement comment il use d’un stock lexical (savant) en augmentation. Malgré parfois un sentiment contraire à la première lecture, le vocabulaire reflète sa grande finesse d’observation ou de ressenti. Mistral fait preuve d’une grande pénétration, d’une intelligence sensible. Les évocations adéquates du vêtement local n’y sont pas très nombreuses, assez cependant pour mettre au jour entre les deux labellisations dominantes. Mistral donne sa mère comme une “Provençale” quand il relate la distribution des prix à Avignon tandis qu’il décrit une autre Maillanaise, Riquelle, comme “habillée à la mode des Arlésiennes d’autrefois” avec grande coiffe et chapeau. Un demi-siècle et davantage après Van Genep, toutefois, la production mistralienne ne mobilise plus seulement l’ethnologie historique, mais une anthropologie des représentations et de savoirs. Le vêtement arlésien tel qu’il a été étudié dans les années 1980-1990 n’est pas le seul objet qui se prête à ces approches conjugués ”.

*Mistral sans fin...* es el artículo final, una recapitulación de todo lo tratado a lo largo del libro, a cargo de Philippe Martel de l’Université Paul-Valéry de Montpellier. En este artículo Martel hace referencia a cómo, hasta la revisión crítica de los años cincuenta por parte de Sully-André Peyre, de Charles Mauron y de Robert Lafont, solamente disponíamos de biografías que nos transmitían clichés de la vida y obra de Mistral: clichés “bonhomie de campagnard-poète”, “*Mistral catholique*”, “*Mistral olympien*, serein dans sa thébaïde du bas-Rhône”, “*Mistral chantré de la Provence*, de ses paysages, de ses usages typiques”. “ Autre sujet, capital: la réception de l’oeuvre, et l’image du poète dans l’opinion. Ce qui implique le dépouillement d’une bibliographie considérable – presse, brochures, ouvrages, voire allusions fugitives dans des ouvrages parlant d’autre chose. On n’a pas idée aujourd’hui, en un temps où les productions occitanes sont virtuellement invisibles en dehors des cercles qui les produisent, de l’écho rencontré par Mistral, en province, en France et à l’étranger ”. Destacamos por fin tres aspectos que aborda el autor de la obra de Frédéric Mistral: “ 1) La langue de Mistral: entre le cliché d’un poète qui écrit comme on parle dans son village, dans la fidélité à la *vraie* langue, et le cliché de l’artisan qui fabrique en chambre un langage artificiel à base

d'emprunts plus ou moins heureux à la langue des troubadours, aux autres dialectes d'oc, voire aux autres langues romanes. 2) La versification mistralienne. On sait (mais le sait-on vraiment ?) que tout au long de sa vie, et pas seulement au moment de l'adoption de la strophe de *Mirèio*, le poète s'est livré à des recherches et à des expérimentations sur le sujet, qui culminent, pourrait-on dire, avec le *Pouèmo dóu Rose*. c) L'étude des textes, dans leur genèse, dans l'identification de leur motivation profonde, de ce qu'ils disent comme de ce qu'ils cachent de la psyché de leur auteur ”.

En definitiva el libro es una aproximación poliédrica y profunda, por la excelente cualidad de sus artículos, indispensable para cualquier aproximación actual a la obra de Frédéric Mistral y que abre pistas para continuar con investigaciones futuras sobre el poeta provenzal.



*APPROCHE DE LA CULTURE ET  
LITTÉRATURE FÉMININES FRANCOPHONES  
SUR LE CONTINENT AMÉRICAIN AUX  
XX<sup>E</sup> ET XXI<sup>E</sup> SIÈCLES*

Julie Corsin, Claude Duée y María Teresa Pisa Cañete (editoras)

INDIGO & Côté-femmes éditions, 2019, 199 pp.

(ISBN: 978-2-35260-144-9)

Hugo Martínez Moreno\*

Universidad de Murcia

Este volumen, coordinado y editado por las profesoras Julie Corsin, Claude Duée y María Teresa Pisa Cañete, se enmarca, como indica Beatriz Mangada Cañas en el Prefacio, en los estudios que, desde hace aproximadamente cuarenta años, tratan de rescatar del olvido y dar visibilidad a aquellas escritoras francófonas del continente americano las que, por su condición de mujeres, no se les ha concedido la importancia que merecen. A través de sus publicaciones, estas intelectuales han combatido el sistema patriarcal que las ha silenciado, denigrado y marginado, criticando todos aquellos aspectos que han impedido su progreso y desarrollo en la sociedad.

Las escritoras americanas que se han decantado por el uso de la lengua francesa para redactar sus obras son de lo más variadas, pero, lamentablemente, se han publicado muy pocos libros que las estudien y promocionen, por lo que se podría decir que *Approche de la culture et littérature féminines francophones sur le continent américain aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles* es una de las raras excepciones. En él, todo un conjunto de investigadores nos regalan seis interesantes ensayos que pretenden, como subraya Claude Duée en la Introducción, «offrir au lecteur un premier regard ample sur la culture francophone, une culture qui comprend également la littérature du microcosme francophone de l'Amérique».

En el trabajo «Écriture et changement. Les écrivaines de l'Amérique Latine», Luisa Ballesteros Rosa se centra en las grandes escritoras, como Sor Juana Inés de la Cruz, Soledad Aosta, Flora Tristán y Gabriela Mistral, que, bajo el influjo cultural europeo,

---

\* Dirección para correspondencia: [hugo.martinez@um.es](mailto:hugo.martinez@um.es)

y sobre todo francés, entre los siglos XVII y XX, decidieron rebelarse y romper con la norma establecida mediante la creación de salones literarios, asociaciones de mujeres y revistas que les dieron la oportunidad de propagar sus ideas liberales y reivindicar sus derechos.

Milagros Palma, en «Écriture féminine latinoaméricaine en France», estudia la influencia que ejerció Francia en la producción literaria latinoamericana del siglo XX. Para ello, presenta a cinco autoras –Victoria Ocampo, Teresa de la Parra, Marta Traba, Elena Garro y Marvel Moreno– que, hastiadas de la situación que vivían en sus países de origen, tomaron la decisión de instalarse en París, ciudad donde pudieron descubrir una atmósfera y una sociedad que no dudaron en reflejar en sus libros.

En el artículo titulado «Silvia Baron Supervielle, une auteure en marge», Julie Cor-sin analiza la figura de esta escritora argentina que, al igual que las nombradas anteriormente, abandonó su país natal para trasladarse a Francia. Conocer la experiencia vital de Silvia Baron Supervielle resulta imprescindible para comprender su obra, puesto que la gran mayoría de los símbolos que en ella aparecen guardan una estrecha relación con su peculiar manera de concebir la vida.

Isaac David Cremades Cano, por su parte, en «Mémoire de la femme postcoloniale chez Marie-Célie Agnant: la blessure identitaire dans la littérature haïtienne», focaliza su atención en una de las escritoras francófonas más internacionales: Marie-Célie A-gnant. Haitiana de nacimiento y quebequesa de acogida, la memoria se ha convertido en un tema central de su obra, un tema que, en este trabajo, dicho investigador se encarga de analizar con detenimiento, al mismo tiempo que lleva a cabo un breve recorrido por las principales publicaciones de la autora antillana.

En «*Pillow Talk: des rêves sur la scène. Analyse du récit de rêve dans une pièce de théâtre de Dulcinée Langfelder*», María Teresa Pisa Cañete realiza un exhaustivo análisis de la innovadora obra teatral *Pillow Talk* o *Confidences sur l'oreiller*, cuya autora, la canadiense Dulcinée Langfelder, busca transportar al espectador a un mundo onírico en el que el tema de la intimidad ocupa un lugar fundamental.

Por último, María José Sueza Espejo, en su aportación titulada «Un autre modèle de femme: les héroïnes actives de Dominique Demers», reflexiona sobre el papel que desempeñan algunos de los personajes femeninos de las novelas de la también canadiense Dominique Demers, como, por ejemplo, Madame Charlotte, Maïna y Grabielle Deschamps, que se caracterizan, en términos muy generales, por su autonomía e independencia.

En definitiva, en este volumen, el lector encontrará seis preciosos trabajos gracias a los cuales podrá sumergirse en un universo totalmente nuevo y descubrir a unas mujeres que, por medio de la escritura, han luchado para conseguir una sociedad más justa e igualitaria.

*TEÓFILO Y EL DIABLO.  
VARIACIONES MEDIEVALES*

Cristina Azuela y Tatiana Sule (coordinadoras)  
Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones  
Filológicas, Centro de Poética, 2019, 201 pp.  
(ISBN: 978-607-30-1522-6)

Hugo Martínez Moreno\*  
Universidad de Murcia

Un año más, Cristina Azuela y Tatiana Sule, profesoras de la Universidad Nacional Autónoma de México, vuelven a maravillarnos con la publicación de un interesante volumen donde se presentan cinco textos en diferentes lenguas, con sus respectivas traducciones al español, que abordan una de las leyendas medievales que más repercusión ha tenido en la historia de la literatura: la leyenda de Teófilo y su pacto con el diablo.

Dichas profesoras, en los Agradecimientos, explican que *Teófilo y el diablo. Variaciones medievales* es el resultado final de un laborioso trabajo de investigación y traducción en el que han tenido la oportunidad de participar varios docentes de la UNAM, entre ellos Edgar Vargas Oledo, Carmen Elena Armijo y Carlos Carranza, así como los alumnos y becarios de la Licenciatura en Letras Francesas, cuya ayuda ha sido esencial. No obstante, conviene mencionar que, pese a tratarse de un trabajo colectivo, la extraordinaria coordinación de ambas profesoras ha posibilitado la aparición de una obra de gran calidad en la que tanto las traducciones como las presentaciones que las preceden parecen realizadas por una única persona.

Según nos cuenta Cristina Azuela en la Presentación general, este volumen nace con el objetivo de «ilustrar, aunque solo sea parcialmente, la extensa tradición de variantes medievales de la historia del pacto de Teófilo con el diablo [...]». El origen de esta historia se remonta a la Alta Edad Media, y más concretamente al siglo VI, si bien no es hasta el siglo VII cuando aparece por primera vez por escrito. En los siglos posteriores, la leyenda de Teófilo de Adana o Teófilo el penitente suscitó el interés de un vasto público y de numerosos escritores que no hesitaron en adaptarla a su propia lengua y estilo.

---

\* Dirección para correspondencia: [hugo.martinez@um.es](mailto:hugo.martinez@um.es)

Así pues, como adelantábamos más arriba, en este libro se recogen cinco versiones de la leyenda de Teófilo, dos redactadas en latín y tres en romance (castellano, francés y gallego-portugués):

- *Theophilus* (s. IX), de Paulo Diácono.
- *Theophilus* (s. X), de Rosvita de Gandersheim.
- *Milagro de Teófilo* (s. XIII), de Gonzalo de Berceo.
- *Le miracle de Théophile* (s. XIII), de Rutebeuf<sup>1</sup>.
- *Cantiga de Theophilo* (s. XIII), de Alfonso X el Sabio.

A pesar de las divergencias que se constatan en estas adaptaciones, todas ellas siguen el mismo hilo argumental: Teófilo es un cristiano ejemplar que trabaja como vicario para un obispo; tras la muerte de este último, le es ofrecido el obispado, pero lo rechaza, pues no se considera digno de tan alto cargo; el nuevo obispo lo despide y, gracias a la ayuda de un judío, consigue hacer un pacto con el diablo; Teófilo se convierte en un déspota, mas no tarda en arrepentirse de sus actos y en pedir la intercesión de la Virgen para que lo perdone; después de varios días de penitencia, el pecador logra el perdón de la Madre de Dios y da a conocer su historia.

Con el fin de que las variantes de esta amena leyenda lleguen a todos los públicos, en todo momento, los traductores han velado por el uso de una sintaxis actual y de un vocabulario sencillo y poco arcaizante. Este libro se presenta, por tanto, como una invitación para descubrir cinco textos que, además de entretenernos con su lectura, la cual es totalmente recomendable, pueden servir a muchos investigadores como punto de partida para la elaboración de sus futuros trabajos de investigación.

---

1 De esta versión, además de una traducción en prosa, se ofrece otra versificada.

## *ESCRITORAS EN LENGUA FRANCESA. RENOVACIÓN DEL CANON LITERARIO*

María Vicenta Hernández Álvarez

Editorial Comares, 2019. 169 págs.

(ISBN: 978-84-9045-705-4)

### **SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA PATRIARCAL Y LA BÚSQUEDA DEL RECONOCIMIENTO DE LAS MUJERES: “ESCRITORAS EN LENGUA FRANCESA. RENOVACIÓN DEL CANON LITERARIO”**

Carmen Pérez Rodríguez\*

Universidad de Salamanca

La literatura canónica dedica escasas líneas a la presencia de la mujer en este arte y los planes de estudio de los centros educativos de todos los niveles no proponen un reconocimiento mayor. En consecuencia, numerosos son los proyectos dirigidos a estudiar autoras exocanónicas y a renovar los programas de enseñanza. El libro que reseñamos en esta ocasión forma parte de un proyecto dirigido por Milagro Martín Clavijo y coordinado por M<sup>a</sup> Vicenta Hernández Álvarez, ambas investigadoras en la Universidad de Salamanca. Se pretende, no solo conocer las causas de la desvalorización que sufren las escritoras en el periodo de tránsito hacia el siglo XX (1880-1920), sino también explorar la manera en la que las mujeres consiguieron visibilidad y reconocimiento.

La llamada literatura “femenina” o sentimental surgida de la novela preciosista a la que dieron continuidad numerosas mujeres de la élite social, como Mme de Lafayette y Mme de Sevigné, era considerada por la crítica burguesa de los siglos XVII y XVIII una ocupación frívola no recomendada para mujeres jóvenes, como bien indica Tomás Gonzalo Santos en el primer capítulo. Sin embargo, con el tiempo, esta literatura se fue afianzando como modelo para la educación. Así, en los albores del siglo XX, las élites religiosas españolas aceptaron la traducción de treinta de las obras de Delly, porque esta novelista seguía los principios de la moral católica, como nos comenta M<sup>a</sup> Teresa Lozano Sampetro. A pesar del éxito de sus novelas, muchas autoras fueron excluidas

---

\* **Dirección para correspondencia:** Carmen Pérez Rodríguez. Departamento de Filología Francesa. Escuela Universitaria de Magisterio de Zamora. Campus Viriato. 49029 Zamora ([carmenpro@usal.es](mailto:carmenpro@usal.es))

del panteón literario francés, bajo justificación “científica”, especialmente en los siglos XIX y XX, por su supuesta capacidad intelectual inferior a la del hombre, por lo que el canon continúa su progresión viricentrista.

¿Acaso era el lenguaje de los escritores diferente al de las mujeres? Encarnación Medina Arjona nos hará reflexionar acerca del juicio emitido por la crítica literaria patriarcal que se salta las reglas de la apreciación artística según las cuales un objeto es calificado de bello en un campo contextual específico por sus propiedades standard y de innovación (contra-standard) que amplían las categorías genéricas. Ironía, sarcasmo, caricatura e incluso injuria sirven a esta valoración sin fundamento que M<sup>a</sup> Vicenta Hernández Álvarez ejemplifica con rigor. A la escritora se le aplican históricos epítetos relacionados con la pedantería y lo ridículo como “savantes”, “précieuses” y “bas-bleu” o adjetivos como “delicada”, “encantadora” y “adorable” que no son menos dañinos que el ataque directo, ya que impiden la comparación con su homólogo masculino, por no pertenecer al ámbito literario.

Entre los siglos XIX y XX, un escaso porcentaje de autoras compartirá su posición con la de sus contemporáneos, son aquellas que se alejan de la llamada “literatura femenina” o sentimental.

Creadora de crueles y sangrientas composiciones en épicas escenas de batalla, asumidas tradicionalmente como masculinas, Judith Gautier continúa el género clásico de relatos breves con temática heroico-amorosa de valor a menudo ejemplar, bebiendo de las fuentes tradicionales literarias o históricas narradas con un estilo parnasiano de fascinación oriental. Según Inmaculada Illanes Ortega, las heroínas de Gautier son guerreras que demuestran una gran inteligencia práctica y eligen la muerte antes que el sometimiento a la voluntad ajena. Los personajes masculinos no aprovechan su fuerza o autoridad para imponerse, sino que son capaces de renunciar a sus privilegios por su amada.

Con un esfuerzo casi patológico por demostrar su erudición, Marguerite Yourcenar accede al canon gracias a su estrategia de escritura y comportamiento que le atrajeron la fama de escribir como un hombre, lo que no se adecua a su máxima de “universalidad”. A pesar de sus críticas al feminismo, que Mireille Brémond narra con detalle en el libro, su entrada en las Academias belga y francesa supone en claro avance de la causa feminista.

Condenada al mismo destino que las autoras de “literatura femenina”, aunque con un carácter áspero propio por tradición de los hombres de letras, Irène Némirovski muestra una gran objetividad y capacidad descriptiva para analizar minuciosamente los sentimientos de los personajes en una novela realista de alcance universal. Aquí estudiada por M. Carme Figuerola, Némirovski llamó la atención del mercado editorial francés por el exotismo que aportaba su condición de exiliada rusa y judía. Así, la importancia concedida por la crítica literaria a su obra es más una reparación de la memoria histórica que una valoración literaria.

Si volvemos a la novela sentimental, considerada por la crítica y la historia literaria como infra-literatura, deberíamos hablar del rotundo éxito de las más de cien novelas de Dely. Sus personajes femeninos, a pesar de mostrar la tradicional sumisión al ma-

rido, adoptan valores modernos, lo que permitió la evolución del género. Hoy en día, escritoras como Anna Gavalda, presentada en este volumen por M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez Navarro a través de su obra *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*, siguen narrando los salvoconductos para evitar la soledad buscando un amor aprobatorio y cómplice. El amor se confunde, en este caso, con otros sentimientos y situaciones como son la seducción, el apego, la falta de comunicación, la culpabilidad y el remordimiento. La autora llega incluso a narrar episodios brutales de violación y venganza.

Una escritura de la experiencia, intimista, que a otros les llevaría al éxito, en ellas era síntoma, según los argumentos misóginos de la crítica masculina del siglo XIX, de impulso lírico sin esfuerzo intelectual. Así, las mujeres poetas serán estudiadas en antologías exclusivamente femeninas bajo la etiqueta de “Romanticismo femenino”. La democratización del arte, el acceso masivo a la lectura y a la educación y el incipiente feminismo ayudaron a algunas autoras bien reconocidas por sus coetáneos como Renée Vivien y Anna de Noailles a entrar en la Historia de la literatura. Sin embargo, como examina Candela Salgado Ivanich, la segunda autora produjo textos representativos de la “memoria episódica”, al igual que Marcel Proust en el mismo año, pero no alcanza, ni de lejos, el mismo reconocimiento. La ausencia de obras teóricas acerca de sus creaciones alejará a las escritoras de la crítica y, por lo tanto, de la Historia literaria, aunque sean pioneras, como es el caso de la Marie Krysinka, analizado aquí por Flavie Fouchard, que inauguró la modernidad poética con sus composiciones en verso libre.

Por su consagración al trabajo poético y su posterior vida nómada, Isabelle Eberhardt es comparada con Arthur Rimbaud. No obstante, su obra forma parte de los llamados géneros menores: literatura de viajes, femenina o autobiográfica. Como comenta Àngels Santa, se trata de una mujer políglota de formación enciclopédica que cultiva los contrarios en una búsqueda incesante de su identidad y, aunque esto le exija velar su condición femenina, su escritura fragmentaria es capaz de captar lo esencial.

La vertiente poética de Judith Gautier es presentada por Yolanda Viñas del Palacio. Creadora, traductora y crítica de arte y música, fue una renovadora del verso francés, entre el Parnaso y el Simbolismo. Sin pedantería, sin pretensiones literarias, su búsqueda rítmica y musical es tal que sus poemas pudieron interpretarse musicalmente.

El uso particular de la lengua francesa de las literaturas francófonas se compone de ritmos, referencias, imágenes, mecanismos mentales y emocionales que pertenecen a culturas africanas con un gran componente oral, musical y teatral. Con su mezcla de sensibilidades y valores transculturales, la modernidad literaria mestiza podría haber sublimado la reivindicada “universalidad” sino fuera porque se convirtió en objeto de estudio por su interés etnográfico y fue premiada por cuestiones políticas, más que por sus cualidades literarias. Ángela Flores García nos muestra que ser mujer y francófona supone una doble dificultad: si el primer término se tergiversa para denostar a las autoras, el segundo se hace para desprestigiar las antiguas colonias que no pertenecen al hexágono francés. Las letras de la francofonía están subordinadas al mercado editorial parisino que impide que las referencias culturales extraeuropeas desafíen al canon de los “clásicos” franceses y universales.

A modo de entremés, entre la primera parte, más teórica, y la segunda, que aborda la carrera literaria de varias autoras, encontramos un exquisito diálogo ficticio entre Marta Bibiescu, Georges Sand, Simone de Beauvoir y Marguerite Duras. Se trata de una creación propia de cuatro alumnas del Grado de Francés de la Universidad de Salamanca en la que descubrimos las dificultades y los logros de dichas escritoras narrados con gran talento.

Para concluir, nos gustaría desear una inspiradora lectura y un reconocimiento igualitario a todas las personas que quieran ir más allá del clásico canon literario francés.

UNIVERSIDAD DE  
MURCIA



Homenaje a

# Margarita Zielinski Picquoin

10/03/2020

17:30 h.

Hemiciclo de la Facultad  
de Letras

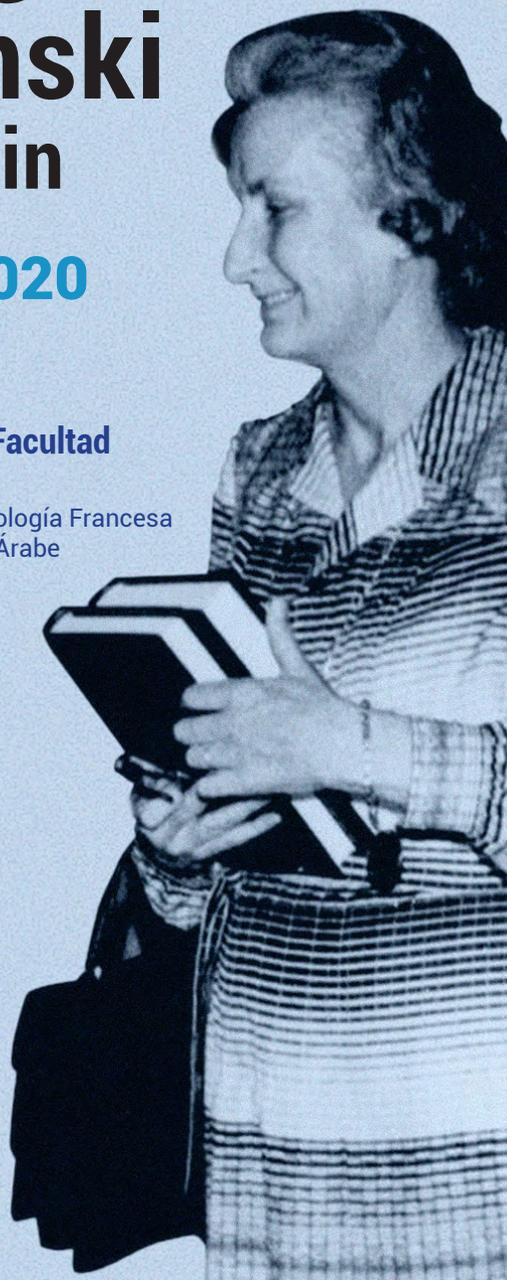
Departamento de Filología Francesa  
Románica Italiana y Árabe



10 AÑOS

Trabajando por la Igualdad

Unidad para la igualdad  
entre mujeres y hombres



## MESA REDONDA

Intervienen:

**D. José Luján Alcaraz**

Rector de la Universidad de Murcia

**D. Pascual Cantos Gómez**

Decano de la Facultad de Letras

**Dña. Carmen Sánchez Trigueros**

Directora de la Unidad para la Igualdad  
entre mujeres y hombres

**Dña. Josefa López Alcaraz**

Directora del Departamento de Filología  
Francesa Románica Italiana y Árabe

**D. Manuel Madrid García**

Periodista del Diario La Verdad

**D. José Antonio Melgares Guerrero**

Escritor y cronista

## ANTIGUOS ALUMNOS Y ALUMNAS

**D. Fernando Carmona Fernández**

Catedrático de Filología Románica

**D. Javier Díez de Revenga**

Catedrático de Literatura Española

**Dña. Francisca Moya del Baño**

Catedrática de Filología Latina

**D. Alfonso Saura Sánchez**

Catedrático de Filología Francesa

**D. Francisco Torres Monreal**

Catedrático de Filología Francesa

Con la presencia de  
**Dña. Margarita Zielinski Picquoin**

## **HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020**

### **PRESENTACIÓN DEL ACTO POR LA DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA, ROMÁNICA, ITALIANA Y ÁRABE**

Josefa López Alcaraz\*  
Universidad de Murcia

Estimado Rector de la Universidad de Murcia, estimado Vicerrector de Calidad, Cultura y Comunicación, estimado Decano de la Facultad de Letras, estimada Carmen Sánchez, de la Unidad de Igualdad, estimados Manuel Madrid, periodista del diario *La Verdad*, y José Antonio Melgares, Cronista Oficial de la Región de Murcia. Queridos colegas, antiguos alumnos de Doña Marga, (Fernando Carmona, Javier Díez de Revenga, Jerónimo Martínez, Francisca Moya, Concepción Palacios, Alfonso Saura, Francisco Torres), queridos familiares y amigos de Doña Marga, alumnos de nuestra Facultad, Señoras y Señores:

Quiero empezar mi breve intervención agradeciendo de corazón la pronta y afirmativa respuesta de cada uno de vosotros cuando os propuse participar en este acto de Homenaje a la persona de Doña Margarita Zielinski. Sé que lo hicisteis movidos por el afecto, admiración y respeto que tenéis a esta gran persona, que tan importante fue en los comienzos de nuestra especialidad de Estudios Franceses.

En estos momentos difíciles, complicados y diría hasta espinosos para nuestro Grado de Estudios Franceses, ha sido muy grato para mí, casi un bálsamo, tener la oportunidad, como Directora de nuestro Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, de organizar este Homenaje a la persona que con tantos desvelos, empeño e ilusión, ayudó a que estos estudios de francés comenzaran en la UMU.

Yo no tuve la suerte de tenerla como profesora, pero sí oía hablar de ella a mis profesores, y a los que la conocieron en su etapa universitaria, y siempre lo hacían con

---

\* Dirección para correspondencia. [jolope@um.es](mailto:jolope@um.es)

admiración, cariño y respeto. Sí tuve la suerte de estudiar en el primer laboratorio de idiomas que ella consiguió para nuestra Facultad, y que tanto ayudó a mi formación en la lengua francesa.

Este acto servirá para recordarnos a todos los orígenes de nuestra especialidad, y el empeño de personas como Margarita Zielinski por que estos estudios se instaurasen en nuestra Facultad y en nuestra Universidad de Murcia.

Doña Marga, tenga la seguridad de que los profesores actuales de estos estudios franceses, herederos de su esfuerzo e ilusión, intentaremos con todas nuestras fuerzas y haremos todo lo posible para mantenerlos y actualizarlos a las necesidades de la sociedad actual, para que perduren en el tiempo, y usted pueda sentirse orgullosa de ello.

Muchas gracias.

## ***HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020***

### **INTERVENCIÓN DEL DECANO DE LA FACULTAD DE LETRAS**

Pascual Cantos Gómez\*

Margarita Zielinski se incorporó como profesora de la Facultad de Letras en 1954 sustituyendo a Andrés Sobejano y convirtiéndose, así, en la primera Profesora Titular de la Universidad de Murcia.

Se mantuvo en el puesto durante diecinueve años, hasta 1973, cuando su marido, Manuel Muñoz Cortés, fue nombrado Director del Instituto de España en Múnich, ahora Instituto Cervantes.

Durante aquellos años, las Facultades de Letras y de Derecho compartían espacios, hasta 1965, fecha en que se inauguró la actual Facultad de Letras.

Fue entonces cuando se le encargó a Margarita hacer una réplica en la Facultad de Letras del modelo de laboratorio de idiomas que, previamente, ella misma, había creado en la Universidad de la Sorbona, siendo la Universidad de Murcia la primera universidad española en contar con tal tecnología docente. Inversión que supuso la friolera de medio millón de pesetas, de las de entonces.

Por este motivo, y por su contribución a la enseñanza y difusión de la lengua francesa, se le concedió por parte del gobierno galo, la Medalla de las Palmas Académicas.

En aquella época era común recibir a los profesores que venían de otras provincias, integrándolos en la vida murciana, sobre todo a aquellos que venían sin sus familias, como fue el caso de Enrique Tierno Galván, gran amigo de la familia.

Respecto a la vida en las aulas, la escasez de medios se suplía con una gran dedicación y con buenas dosis de imaginación.

Así, Margarita ideó el pre-Erasmus, un modelo educativo para que sus estudiantes pudiesen realizar intercambios con discentes de facultades francesas a fin de mejorar el acento galo.

Cuenta Margarita que lo más complicado no era conseguir voluntarios y voluntarias, sino convencer a los progenitores de los alumnos y alumnas para que autorizaran

---

\* Dirección para correspondencia: [pcantos@um.es](mailto:pcantos@um.es)

a su prole a realizar estas estancias lingüísticas; solían desconfiar, pensando en el “qué dirán”.

Margarita, tu paso por la Universidad de Murcia ha dejado una huella imborrable en esta institución: creaste el primer laboratorio de idiomas en la universidad española, fuiste una visionaria del programa Erasmus, y comenzaste a utilizar el traje pantalón, algo que dio bastante que hablar en aquella época de Luciano de la Calzada.

Debes saber, también, que sigues estando en boca de muchos profesores y de cientos de alumnos incluso hoy en día, a diario: “Tengo clase en la Zielinski”, es ya un *hashtag* en redes sociales.

Los estadounidenses se enorgullecen de su Katherine Johnson, la matemática afroamericana que supo calcular con precisión la trayectoria del vuelo del Apollo 11 hacia la luna.

Pues, tú, Margarita eres nuestra Katherine Johnson de la Universidad de Murcia.

Nada nos hace más feliz que poderte tener esta tarde aquí con todos nosotros y dedicarte estas sentidas palabras.

Gracias siempre, Margarita; y gracias también a las fuentes que me han proporcionado parte de la información diseminada hoy aquí.

## ***HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020***

### **INTERVENCIÓN DE LA DIRECTORA PARA LA IGUALDAD ENTRE MUJERES Y HOMBRES.**

Carmen Sánchez Trigueros\*

Como Directora de la Unidad para la Igualdad de la Universidad de Murcia quiero comenzar manifestando varios sentimientos.

Primero, de congratulación institucional por el hecho de que, con el impulso del Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe pero con el respaldo de otras muchas instancias, se celebre este acto.

Segundo, de felicitación personal a la homenajeadada, por tantos motivos merecedora de ello.

Tercero, de reivindicación, porque perfiles como el de ella contribuyen de forma inmejorable al avance hacia los objetivos que describe el manifiesto de Crue Universidades Españolas con motivo de la celebración del Día Internacional de la Mujer, que se celebró el pasado domingo 8 de marzo: las universidades estamos obligadas a visibilizar a las mujeres en el lenguaje, a rescatar la memoria de las que hicieron aportaciones de relevancia al progreso social y a restablecer el mérito a aquellas a quienes se lo arrebataron injustamente. Tenemos una especial obligación de reparación y de justicia en esta materia. Debemos impulsar la perspectiva de las mujeres en la Investigación, la Docencia y la innovación. Es una obligación ética, un principio moral y un rasgo distintivo de las universidades hacer aflorar el talento con independencia del sexo. Sin la participación de las mujeres en igualdad de condiciones se pierde un potencial creativo extraordinario, algo inadmisibles si queremos avanzar hacia una economía basada en el Conocimiento.

Como Profesora y universitaria deseo también realizar alguna consideración de índole más personal.

No he sido alumna de la entonces Facultad de Filosofía y Letras ni he tenido trato personal o de amistad con Doña Margarita Zielinski. Sin embargo, en mi generación, quien estudiaba en la Universidad de Murcia sabía quién era.

---

\* Dirección para correspondencia: [carmenst@um.es](mailto:carmenst@um.es)

Su apellido, su porte distinguido, su afabilidad, no le permitían pasar desapercibida en el Campus de la Merced ni, diría, en la propia ciudad.

La recuerdo, junto a su marido, Manuel Muñoz Cortés, paseando, tan altos, tan guapos, no cabía duda de que sobresalían por donde quiera que pasaran. Doña Marga, como la llaman quienes la conocen, sigue siendo una mujer bellísima y elegante.

Este es un homenaje merecidísimo a quien sin ninguna duda ha sido una pionera en la enseñanza del francés e historia viva de la Universidad de Murcia. Inteligente. Moderna. Políglota. Precursora. Extraordinaria docente (a decir de sus numerosos alumnos). Universitaria de principio a fin. Infatigable.

No me corresponde hacer la *laudatio* ni ocupar más tiempo de este acto. Desde la Unidad para la Igualdad solo queremos decirle: “Enhorabuena y muchas gracias por todo”. Muchas felicidades y larga vida, querida Profesora.

## ***HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020***

### **INTERVENCIÓN DEL PERIODISTA DEL DIARIO *LA VERDAD***

Manuel Madrid García\*<sup>1</sup>

Estimada familia universitaria:

Me siento honrado por compartir este momento con gente tan eminente en el homenaje de la Universidad de Murcia a Doña Marga Zielinski, una mujer, ciertamente, con una vida de película.

Gracias, sinceramente, por la invitación en nombre del diario *LA VERDAD*.

La memoria de un periodista va armándose como una gran tela, a base de pequeñas y grandes historias y, sobre todo, de lugares y personas. Los tapiceros componen y aderezan sus obras con lana o seda, a veces con oro y plata, pero los periodistas vamos construyendo el tapiz de la actualidad mediante noticias, reportajes, crónicas, entrevistas y artículos de opinión que nos permiten ser conscientes de que hay un mundo, una realidad, que no siempre coincide con los mundos creados por nuestra imaginación. Esta semana hace 20 años que publiqué mi primer reportaje en la prensa nacional. No es ninguna proeza, pero estoy convencido de que en mi memoria periodística Doña Marga Zielinski tendrá un espacio principal. Quizás no haya nada más emocionante para un periodista que apreciar el valor de la información. El día que entrevisté a Doña Marga para *ABABOL* fue un lunes de enero. Fueron apenas dos horas de conversación, y durante el encuentro había una pregunta redundante en mi cabeza: ¿Cómo abreviar una vida así en 120 minutos? Volví a la Redacción convencido de que debía emplear los mejores materiales que tuviera a mano, hilo de oro si era necesario, para coser, una a una, todas aquellas palabras que la profesora Zielinski había pronunciado y presentarlas de la manera más honesta y justa posible.

Contar en cuatro páginas una vida que ella tenía escrita en cuatro tomos parecía algo tan imposible, pero había que intentarlo. La historia de Margarita Zielinski, tan emocionante, me impresionó por varias razones. Por los azares, con esa vida familiar errante de allá para acá, de París a San Sebastián, de la Selva Negra a Madrid, de

---

\* Dirección para correspondencia: [mmadrid@laverdad.es](mailto:mmadrid@laverdad.es)

Murcia a Munich; por la determinación con la que uno ha de afrontar todos los escollos («Las mujeres casadas con catedráticos no podían incorporarse a las universidades como profesoras. Eso después cambió»); por el cumplimiento del deber («Manolo [Muñoz Cortés] y yo hablábamos mucho de los alumnos, y muchas noches no podíamos dormir. Eran buenos estudiantes, pero no pronunciaban bien y no sabíamos cómo calificarlos»); por la capacidad para conjugar una vida familiar y laboral que si hoy resulta tan quimérica uno no alcanza a imaginar lo difícil que sería hacerlo seis o siete décadas antes; por la llaneza con la que ha dedicado su vida a la cultura. La firmeza de su compromiso con la docencia y con la investigación, desde la universidad, es un ejemplo loable y digno de alabar. Como periodista, me reconforta saber que su historia es una de las que más han emocionado a los lectores.

Gracias, Doña Marga, por su confianza, y enhorabuena al Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe de la Facultad de Letras por este justo tributo.

## ***HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020***

### **INTERVENCIÓN DEL CRONISTA OFICIAL DE LA REGIÓN DE MURCIA**

José Antonio Melgares Guerrero\*

Mi presencia en esta mesa solo está justificada por la aparición de una “minibiografía” sobre D<sup>a</sup>. Margarita Zielinski en mi libro de reciente publicación: *Crónicas para la historia de la Región de Murcia*, junto a las de otros seis murcianos que, en mi modesta opinión, considero ilustres: El hermano Contreras, de la residencia de los Jesuitas de la capital; Joaquín Esteban Mompeán, uno de los padres de la “transición política” aquí, en nuestra Región; Juan Torres Fontes, mi maestro y maestro de tantos otros en esta nuestra Universidad; Matilde Escortell, profesora de Historia del Arte en sus primeros años de oficio aquí también, en nuestra Universidad, y luego voluntariamente exilada en Oviedo, donde dirigió el Museo Arqueológico Provincial durante cuarenta años y, tras su jubilación, regresó a Murcia donde transcurre su ancianidad; el P. Rodríguez, misionero jesuita, de Moratalla, a quien los mayores conocimos en nuestra infancia, enardeciendo a las multitudes con su elocuencia religiosa durante el nacional catolicismo y Rocío Álvarez, la más joven del grupo, madre de la ciencia inmunológica en nuestra Región.

Me ocupé de D<sup>a</sup>. Marga entre los siete murcianos ilustres, según mi modesto criterio, insisto, porque su figura siempre me causó un respeto imponente (que diría el poeta), entre quienes formaron el claustro de profesores de aquel único “campus”, este de La Merced, durante los felices años de juventud que permanecí en él. He de reconocer que nunca fui alumno suyo, pues mis pasos se encaminaron hacia otras ramas del saber, como fueron la Geografía y la Historia; pero siempre la vi y la consideré una persona diferente entre las demás. Su aspecto elegante y hasta un poco desgarbado por su corpulencia, su andar pausado, sus rasgos físicos angulosos y la dulzura de sus gestos, su conversación y cercanía con sus alumnos y sus innovadoras iniciativas docentes, muy comentadas entre los estudiantes, me permitieron hacerme una radiografía de un ser diferente por quien siempre sentí respeto, como digo, y también admiración. Cariñosa

---

\* Dirección para correspondencia: [josea.melgares@gmail.com](mailto:josea.melgares@gmail.com)

y respetuosamente, sus alumnos, y también los demás, la llamábamos “la Madame”, y cuando se hacía presente en el entonces terragoso y embarrado campus, o en las aulas de la Facultad, nunca pasó desapercibida. Se notaba su presencia física y de profesora sabia, atenta, educada y sensible ante los problemas del alumnado.

No recuerdo que entonces (me refiero a los años 68 al 72 del pasado siglo), hubiera “sala de profesores” en la Facultad. Ellos y ellas bajaban de sus respectivos seminarios a la hora de clase y todos, alumnos y maestros, nos juntábamos en el “barullo” del hall unos minutos antes de entrar en las aulas para una nueva clase. Y allí, en el hall, veíamos llegar, desde la cercana Facultad de Derecho, un par de veces a la semana, al Rector Manuel Batlle, profesor de rumano entonces, al que acompañaba siempre, dos pasos detrás de él, un bedel con un pequeño libro encarnado.

En esos momentos, o en otros, dentro de la Facultad o en el campus, e incluso en la calle de una Murcia mucho más pequeña que ahora, no era extraño encontrarnos con D. Manuel Muñoz Cortés y su esposa D<sup>a</sup>. Marga, a veces con sus hijos: María Teresa, Margarita, Manolo (mi entrañable compañero y amigo) y Juan Pablo (el único de ellos nacido en Murcia y de muy corta edad entonces). Y también al ilustre y veterano Decano D. Luciano de la Calzada, que vivía, con su familia, en el Colegio Mayor Cardenal Belluga, del que era director; siendo también delegado del gobierno en la Confederación Hidrográfica del Segura, donde a veces recibía a sus alumnos sin protocolo ni petición de audiencia. Junto a ellos, compañeros de claustro de D<sup>a</sup>. Marga, recuerdo a las profesoras: la jovencísima y guapa Paquita Moya, Virginia de Mergelina y Matilde Escortell. Y a los profesores, catedráticos o no, Mariano Baquero, Vicente Roselló, Juan Torres Fontes, Pedro Rojas, José Manuel Díez y Antonio de Hoyos. Así como los muy jóvenes entonces y casi recién licenciados Cristóbal Belda, Francisco López Bermúdez, Joaquín Ruiz Alemán, Francisco Calvo, Victorino Polo, Juan Bautista Vilar, Ildefonso Mozas y otros cuyos nombres no menciono, no por falta de respeto y cariño hacia ellos sino por el espacio de tiempo, evidentemente limitado, del que dispongo.

Y junto a todos ellos al entrañable conserje Juan Labaña, perfectamente uniformado, inflexible con las normas que emitía el decanato, como el atuendo con chaqueta y corbata en los varones, incluso cuando, ya con los calores del estío murciano sobre nosotros, nos dirigíamos a recoger las “papeletas” con nuestras calificaciones finales, antes de partir para las vacaciones estivales.

Acababa de jubilarse D. Cayetano de Mergelina y habían partido recientemente hacia otros destinos D. Antonio Bonet Correa y D. Antonio Ruiz de Elvira, a quienes aun se les recordaba en las conversaciones de pasillo y en los seminarios, a los que los estudiantes acudíamos por las tardes, cuando la docencia se impartía sólo por las mañanas.

En este contexto temporal y físico conocí y admiré la figura de D<sup>a</sup>. Margarita Zielinski a quien muchas veces he visto y reconocido con respeto reverencial, sin que ella me conociera a mí. Por eso, cuando me planteé la elaboración de mi libro ya citado y el capítulo dedicado a “murcianos ilustres”, no dudé en incluirla, no como murciana de nacimiento, sino de corazón, desde que un día de primavera llegó a Murcia en el tren

de Madrid y una “galera” de las de entonces la trasladó con su familia a la “casa de los nueve pisos”, donde fijó su primera residencia, y donde tantas cosas sucedieron, dignas de ser tenidas en cuenta en el devenir de la comunidad universitaria y de la cultura murciana en general.

Gracias, D<sup>a</sup>. Marga. Desde que la conocí personalmente, cuando con el mayor agrado me recibió en su casa, la admiro y la quiero más. Feliz cumpleaños. La Universidad y la sociedad murciana estamos orgullosos de usted.



## ***HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020***

### **INTERVENCIÓN DEL EXCMO. RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA**

José Luján Alcaraz\*

Al empezar el curso 2019-2020, aproximadamente el 43 por 100 del profesorado de la Universidad de Murcia eran mujeres. Ya bien entrado el siglo XXI, todavía queda camino por andar en la justísima aspiración de la igualdad efectiva entre mujeres y hombres. Muy señaladamente en lo cualitativo. Pero también en lo cuantitativo, porque más allá de su simpleza, los áridos números muestran cómo en un país y en una región en la que nacen más mujeres que hombres, el acceso a determinadas profesiones, entre ellas la de docente universitario, sigue siendo más difícil para las primeras.

Esta era una de las reflexiones que me hacía el pasado día 10 de marzo —todavía la pandemia no había cambiado nuestro mundo y nuestras vidas— cuando me dirigía al Hemiciclo de la Facultad de Letras para presidir el acto homenaje a la profesora Margarita ZIELINSKI PICQUOIN. Un merecidísimo tributo a la que, sobre el ejemplo y la estela dejada en la década de los años veinte por María Moliner, tiene a gala ser una de las primeras profesoras de la Universidad de Murcia, a la que incorporó en el curso 1952-1953.

Por poner en contexto lo que se dice, quizá convenga recordar que hasta que una Real Orden de 8 de marzo de 1910 autorizó “por igual la matrícula de alumnos y alumnas”, las mujeres tenían vedado con carácter general el acceso a los estudios universitarios, aunque “según el caso y las circunstancias de la interesada”, de manera particular la “Superioridad” podía autorizar su matrícula oficial. Y si el acceso como estudiantes era difícil y limitado, la pretensión de iniciar y mantener una carrera docente universitaria era pura quimera.

Solo unas pocas mujeres fueron capaces de sortear las dificultades; y gracias a su tesón y valor hoy la universidad es un espacio en el que, sin perjuicio de que aún haya mucho que avanzar, la igualdad se percibe como una meta alcanzable.

La profesora ZIELINSKI es referencia indeleble de la Universidad de Murcia y su

---

\* Dirección para correspondencia: [jlujan@um.es](mailto:jlujan@um.es)

nombre está ya escrito con letras de oro en nuestra historia. Porque Doña Marga, como la llamaban sus alumnas y alumnos, es una de esas personas cuyo paso por nuestras aulas, despachos y laboratorios —su Laboratorio de Idiomas— nos han hecho ser lo que somos como institución dedicada a la investigación y a la educación superior. Y por eso hay que felicitarse por la cariñosa iniciativa del Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, tan bien apoyada por la Facultad de Letras, para la celebración en sede universitaria de su centésimo cumpleaños. La compañía y el calor en este acto de numerosos compañeros y compañeras y estudiantes dice muy bien de la gratitud que merece, y se reconoce, a quien con su ejemplo, esfuerzo y dedicación tanto ha sabido dar a los demás.

José Luján Alcaraz  
Rector Universidad de Murcia

## **HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020**

Fernando Carmona Fernández\*  
Catedrático de Filología Románica

En primer lugar, mi felicitación al Departamento por la iniciativa de este homenaje y aprovechar el cumpleaños centenario de la homenajeada para hacer un reconocimiento de su vida académica, de su contribución a la creación de la especialidad de francés, su tarea de la actualización metodológica de la enseñanza con el laboratorio de lenguas, verdadera innovación en aquel momento; su dedicación, su atención tan personalizada para corregirnos la pronunciación francesa y, en particular, su paciencia para los que teníamos mal oído para los idiomas como el que les habla.

Pero este homenaje también es inevitablemente un acto de «conmemoración» en el sentido del diccionario de «recordar mediante la celebración de un acto solemne o fiesta, especialmente en la fecha en la que se cumple algún aniversario». El recuerdo de los que fuimos sus alumnos en los años sesenta está ligado a un momento peculiar y distinto del actual de manera que difícilmente lo entiende un alumno de hoy.

Se podría decir que más que alumnos fuimos *aprendices* de *maestros*. En aquella época no existían las asignaturas cuatrimestrales ya que todas eran anuales y los catedráticos de aquellos años impartían la enseñanza durante varios cursos. Así don Mariano Baquero nos dio clase durante cuatro cursos. Y, tanto doña Marga como don Manuel, su esposo, mantuvieron su enseñanza prácticamente en los tres años de especialidad. Para los alumnos que acabamos la licenciatura de Filología Románica en los años 60, teníamos unos señalados referentes, verdaderos maestros, de los que fuimos sus *aprendices*: don Mariano, en Literatura española, don Luis Rubio, en lenguas y literaturas románicas, don Manuel Muñoz Cortés, en lengua y gramática histórica españolas, y doña Marga, en lengua y fonética francesas.

Los sociólogos hablan de dos términos contrapuestos, de «comunidad» y de «sociedad», para referirse a dos formas de relaciones humanas. Una caracterizada por las relaciones personales, cálidas y afectivas (*comunidad*) y la otra, funcionales, frías y despersonalizadas (*sociedad*).

Se podría decir que en aquella época vivíamos en *comunidad* académica. Lo podría ilustrar con algún ejemplo: una tarde, don Manuel entró en clase, éramos unos pocos

---

\* Dirección para correspondencia: [fcarmona@um.es](mailto:fcarmona@um.es)

alumnos del CAP. Y nos mostró un sobre. Era el sobre del sueldo del mes, entonces se cobraba así. Nos dijo que antes de entregárselo a doña Marga quería darle un pellizco invitándonos a un vino; en realidad, fueron varios por el recorrido que hicimos. Fue una clase peripatética, amena y, por supuesto, reconfortante. Don Manuel, alto y corpulento, desbordaba humanidad, empatía, espontaneidad y cierto desorden; ligaba fácilmente sus conocimientos académicos, su actividad universitaria y viajera con su experiencia vital. A doña Marga la veíamos, de alguna manera, como su contrapunto por su rigor, orden, método y claridad.

En este sentido es significativa esa anécdota, como la siguiente: sería a principios de junio del año 67. Recuerdo el mes porque clases y exámenes tenían que estar finalizados hacia el 10 de dicho mes para que algunos estudiantes pudiesen incorporarse a las milicias universitarias. Me encontré a doña Marga en el pasillo de la Facultad de Derecho junto a la escalera que sube a las plantas superiores. Con la corrección y amabilidad que la caracteriza, me habló de la dificultad de su marido, para dormir la noche anterior, porque se sentía obligado a suspender a uno de sus alumnos, que era compañero de curso. Y, por otra parte, se resistía a hacerlo. Quizá su confidencia se debió a ser aquel año yo delegado de curso, pero aprecié cierto conflicto del deber académico con la estima y el aprecio personal. Desgraciadamente, aquel alumno no puede estar presente en este acto. Era estudioso y un mal examen no era usual en él. Para don Manuel y doña Marga era como si unos padres tuviesen que castigar a su propio hijo. Estos recuerdos expresan la vida en *comunidad*, en el sentido señalado, que vivimos en aquellos años.

Han pasado muchos años, más de medio siglo. Cuando estudiaba tercer curso, con alguno de los presentes en esta mesa, nos trasladamos del edificio de Derecho al que estamos actualmente, que no es el mismo, ya que se volvió a levantar de nuevo. Muchos planes de estudio hemos tenido que ir sufriendo en estas décadas. Y unos últimos cambios encaminados a la burocratización pedagógica que nos alejan aún más de aquella idea de *comunidad* universitaria señalada. El futuro puede ser peor aún, ya que se habla, por los avances de la infotecnología y de la biotecnología, de la sustitución de profesiones por máquinas y programas. Es decir, ¿serán sustituidos los futuros profesores por cibernéticos y los decanos por algoritmos?

Pero distopías aparte, quiero acabar subrayando nuestra deuda académica y humana. Doble deuda que nos enriqueció tanto en aquellos años. Por eso, doña Marga, por su enseñanza y por lo que su presencia representa, GRACIAS, MUCHAS GRACIAS.

## ***HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020***

Francisco Javier Díez de Revenga\*  
Catedrático de Literatura Española

Doña Marga.

Margarita Zielinski fue una gran excepción en aquellas aulas de los años sesenta para los que estudiábamos, en la Universidad de Murcia, la Licenciatura de Filología Románica, para los estudiantes de Románicas. Sobre todo sobresalía entre los demás por lo dinámica que era en clase, por su capacidad de implicar a los alumnos y, sobre todo, por su interés en la participación de todos en aquellas clases amenas y rápidas. Yo tuve la suerte de ser alumno suyo en tercero y cuarto de Románicas. La asignatura de tercero era Francés (Fonética) y la de cuarto Francés (Gramática). Y puedo asegurar que mis primeros conocimientos de Fonética, que luego me fueron tan útiles para otras asignaturas de la carrera, los adquirí en aquellas clases.

Lo he contado muchas veces. Hice inglés en el bachillerato en el Instituto Alfonso X el Sabio, en el grupo siempre muy minoritario, porque todos los demás alumnos estudiaban francés. Desde tercero de bachillerato hasta Preu estudié inglés y con buenos profesores, sobre todo en Preu, donde se apretaba al máximo porque el examen de Preuniversitario (oral) para ingresar en la Universidad era durísimo.

Cuando me decido a estudiar Filología Románica, por mi proyecto de estudiar Literatura Española (no existía entonces en la Universidad española la especialidad de Filología Hispánica), hube de matricularme en la única especialidad filológica que existía en la Universidad de Murcia y enfrentarme a partir de octubre a las clases de las asignaturas ya mencionadas con doña Margarita Zielinski, que era una de las profesoras más exigentes y severas de la especialidad.

A pesar de que conseguí que alguien me diera algunas clases particulares de francés, yo cuando llego ante doña Marga no tenía ni idea de francés y recuerdo mi horror cuando descubro que desde el primer día sus clases eran monolingües, todo se hablaba en francés. Y además doña Marga, bien rigurosa, mandaba hacer ejercicios, deberes que teníamos que realizar en casa.

Fue cuando adopté la decisión que fue mi salvamento. Sentarme en la primera fila y hacer en casa todos los ejercicios que mandaba para la próxima clase. Por cierto: era

---

\* Dirección para correspondencia: [revenga@um.es](mailto:revenga@um.es)

el único de la clase que hacía los deberes. Y el resultado no fue malo: obtuve en ambas asignaturas muy buena nota final.

Dejo para otra ocasión contar que estrenamos el laboratorio de idiomas, que don Manuel Muñoz Cortés, al mismo tiempo me tenía, en Gramática Histórica, entre sus mejores alumnos (y los dos años me dio matrícula de honor); y que yo le pedía que me ayudara con Doña Marga y que me recomendara ante ella.

Luego vinieron muchos años de relación y de amistad casi familiar con don Manuel sobre todo, con doña Marga y con todos los demás. He estado en el tribunal de la tesis doctoral de María Teresa (1989), mi compañera de curso, y de Margarita (2001), amiga de muchos años. Y con Manolo, nos vemos todos los días por las esquinas de Murcia,. Y con Juan Pablo, desde que era un crío y le di clase en el Alfonso.

Termino: En 1985 viajamos a la ciudad francesa de Pau, en autobús, para asistir a un congreso sobre Azorín. Don Manuel era uno de los catedráticos invitados y Doña Marga viajaba con él. Cuando cruzamos con el autobús la frontera francesa, ya anocheciendo, paramos en una venta o mesón a cenar algo. Y doña Marga, con don Manuel, en la aglomeración de viajeros, me pidió que le consiguiera para ella y para don Manuel determinadas viandas, por cierto muy francesas y muy selectas. Sorpresa por mi parte. «Doña Marga: tendré que pedirlo en francés». «No espero otra cosa de ti, que para eso te enseñé yo y muy bien» ... Cenamos todos sin incidentes porque en mi pedido no hubo errores lingüísticos importantes.

Por eso, me conmoví mucho cuando leí en *La Verdad* hace unas semanas que Doña Marga recordaba que yo, Javier Díez de Revenga, me sentaba en la primera fila de sus clases. Que recordara, desde sus cien años, a uno, entre miles de alumnos, me llenó de orgullo y de gratitud. Gracias doña Marga.

## ***HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020***

Jerónimo Martínez Cuadrado\*  
Catedrático de Filología Francesa

Queridos Excmo. Sr. Rector, Ilmo. Sr. Decano de Letras, Sra. Directora del Departamento y miembros compañeros de la mesa redonda, así como público asistente. Muy querida y recordada doña Marga:

Los avatares adversos que me retienen me impiden asistir a un acto emotivo por demás y que posee unas características impares, por tratarse tanto de una Profesora universitaria excepcional cuanto porque ésta ha alcanzado una longevidad que, incluso en nuestros días, es digna de mención y encomio.

Yo no creo que he llegado a Catedrático de Universidad únicamente por mi esfuerzo y valía: sería además de un engreimiento y una vanidad, vivir instalado en una ilusión falsa y ególatra. Yo soy fruto de la formación que me dieron mis padres como primera escuela y de los excelentes profesores y compañeros que me ha cabido en suerte tener a lo largo de mi vida estudiantil y profesional, esforzándome por aprender de ellos y de ellas, aunque yo solamente haya sido después un pálido reflejo.

Pero hoy solamente cabe centrarse en doña Marga, cuyas excelentes clases de *Fonética y Fonología Francesas* en 3º y 5º de Especialidad permanecen imborrables en mi memoria, la cognitiva y la afectiva. Era una profesora de un trato exquisito y delicado, personalizado alumno por alumno, dedicando su tiempo también con paciencia benedictina a los que tenían peores cualidades para la pronunciación de la lengua francesa, sin poner jamás un mal gesto, sin una mala cara, sin una palabra desabrida. Conocedora profunda de la asignatura y de su bibliografía especializada, impartía docencia con toda naturalidad, sencillez y humildad. Leía nuestros trabajos y nos daba al hilo de su lectura consejos inolvidables, útiles para el desenvolvimiento profesional posterior.

Era una Profesora que se desvivía en buscar lectorados en Francia para sus estudiantes que lo demandaban, de modo que en la Universidad de Murcia, cuya Especialidad de Francés inició su andadura en el curso 1968-69, nunca quedó ninguna solicitud de lectorado rechazada. Movía Roma con Santiago para obtener este complemento formativo en una época cuando todavía faltaban 20 años para que se hablase de la movilidad y para que en la Unión europea surgiese el Programa Erasmus.

---

\* Dirección para correspondencia: [jero@umu.es](mailto:jero@umu.es)

El tiempo, *edax rerum*, devorador de las cosas, según Ovidio, no ha logrado hacer tanta mella en su persona. Con un siglo auestas conserva una lucidez mental envidiable y una memoria que le permite mantener su condición de políglota con todo lo que ello conlleva, a saber, retención memorística y agilidad mental.

Doña Marga, mis *ultima verba* son para Vd. Solamente yo sé cuánto le debo. Solamente ambos sabemos cuán profundo es el afecto que ya durante tantas décadas ininterrumpidamente nos profesamos. Llega un momento en que la palabra debe cesar y dar paso al gesto:

Un abrazo muy fuerte, muy sentido y enormemente agradecido.

Siempre suyo,  
Jerónimo

## **HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020**

Francisca Moya del Baño\*  
Catedrática de Filología Latina

Ilmo. Sr. Vicerrector de Calidad, Cultura y Comunicación, Ilmo. Sr Decano de la Facultad de Letras, Sra. Directora de la Unidad para la Igualdad, Sra. Directora del Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, Don Manuel Madrid, Periodista, D. José Antonio Melgares, Cronista Oficial de la Región de Murcia, queridos compañeros, señoras y señores, queridísima Dra. Zielinski Picquoin, nuestra homenajead, querida doña Marga.

Parece que fue ayer cuando en octubre de 1962 mi curso contempló con ojos de extrañeza y a la vez admiración a una profesora diferente, muy alta y delgada, muy guapa, con unas facciones algo exóticas, de gran personalidad, muy distinguida y educada, moderna, sus libros en las manos, su bolso al brazo. Es la imagen que se muestra en la foto del cartel y antes de *La verdad*. Me parece escuchar sus pasos dirigiéndose al aula de nuestra antigua Facultad, que compartíamos con Derecho. Parece que fue ayer. Un poco después, aunque habían transcurridos muchos años y muchas historias –también parece que fue ayer- celebrábamos los 100 años de su querido esposo, don Manuel Muñoz Cortés. Hoy celebramos los cien años que usted cumplirá en junio, querida maestra, que sigue plena de juventud. Hoy usted está presente. Don Manuel, en su centenario, estaba presente de la manera que están los que se marchan. Hoy está aquí también, junto a su amada y admirada doña Marga, su compañera, su fiel e inteligente consejera y amiga. Hoy está feliz y orgulloso y a la vez agradecido al comprobar cómo le rinde un merecido homenaje su Universidad, su Facultad y sus alumnos, mostrándole todos su cariño, admiración, respeto y gratitud.

Debe ser breve mi intervención y repetiré, sin embargo, cosas sabidas y escuchadas. Hablar de usted, querida profesora, exige mencionar bellas palabras, como son: inteligencia, elegancia, discreción, trato exquisito, profesionalidad, amor al trabajo (se entregaba en las clases; no eran un trámite; no daba apuntes), afecto, respeto, responsabilidad, implicación, modernidad, capacidad transformadora, excelente profesora, cercanía –nos conocía a todos y sigue conociéndonos- y a la vez rigor, búsqueda de la excelencia y, sobre todo, generosidad, amor, mucho amor a

---

\* Dirección para correspondencia: [fmoya@um.es](mailto:fmoya@um.es)

sus alumnos, a los que ayudaba, a los que infundía afán de superación, por los que se preocupaba.

Fue mi curso el que la recibí, tras volver de los años vividos en París. En la Soborna fue profesor su marido y a París se trasladó la familia. Doña Marga volvía a esta provinciana pero entrañable Universidad, dispuesto el matrimonio a trabajar para que alcanzara el nivel de las mejores universidades; tenían en la mente nada menos que La Soborna. No estaban solos, pues había en esta Universidad catedráticos extraordinarios, decididos a quedarse y trabajar por ella. Doña Marga fue un instrumento fundamental desde la discreción y con su buen hacer. Como alumnos de ella supimos lo que quería para nosotros y no era otra cosa que la excelencia, sobre todo en el conocimiento de la lengua francesa y, lógicamente, en la conversación y en la pronunciación. Sabía lo que necesitábamos y lo consiguió. ¡Muy pronto otros alumnos tendrían el laboratorio de idiomas! Algo impensable hace más de cincuenta años. A base de entusiasmo y tesón lograba Lectorados para sus alumnos. Compañeros de mi curso, gracias a Doña Marga, fueron Catedráticos de francés de Instituto al año o dos años de haber acabado la carrera. Su formación era excelente.

Doña Marga fue un regalo para nosotros, un referente y un modelo. Su elegancia le venía de dentro; su amabilidad iba unida a la seriedad. Su competencia profesional era máxima y su exquisito cuidado de sus alumnos, superior. Vocacional hasta la médula supo animar y exigir. Aprendimos mucho. Admirábamos su formación “europea”, su cultura; era una gran lectora; hablaba –y sin acento, como decía don Manuel– por lo menos cuatro idiomas. Sabía de todo. Mujer sabia, no alardeaba de nada y daba gozo escucharla hablar y leer el francés. Así quería que nosotros pronunciásemos. Doña Marga era alguien fuera de lo común. Algo ... de otro mundo.

Mas, aunque hablo de los cursos 62-64, todo lo dicho continúa hasta hoy. Sigue igual en todo. No la hemos olvidado, es normal. Pero ella -le acompaña esa memoria prodigiosa- no ha olvidado a sus alumnos (recuerda sus nombres y sabe y quiere saber de ellos). Entre ella y nosotros se ha mantenido un lazo indisoluble y con el tiempo hemos ido valorando más y más a una persona excepcional que el destino o providencia puso en nuestra vida. Muchas gracias, querida doña Marga. Hablo en nombre y con palabras de todo mi curso, la promoción 1960-1965, que la quiere y que usted no ha olvidado. Y le transmito nuestro cariño y profunda admiración y gratitud. Muchos están aquí. Otros no han podido, pero hubiesen querido estar. La queremos.

Muchas gracias.

## ***HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020***

Concepción del Rosario Palacios Bernal\*  
Catedrática de Filología Francesa

Queridas autoridades académicas, queridos compañeros y amigos, querida Doña Marga:

En primer lugar, siento muchísimo no estar presente en este acto homenaje a Doña Margarita Zielinski, Doña Marga, como la llamábamos cuando fue mi profesora.

Desde que Doña Marga dejó la casa, me he interesado por ella, preguntando a su hija, M<sup>a</sup> Teresa, compañera nuestra muchos años y a sus nietos – M<sup>a</sup> del Mar y Juan Ramón - en muchas ocasiones. ¿Cómo está tu madre? ¿Cómo sigue tu abuela? Y lo he seguido haciendo porque mis recuerdos de estudiante universitaria, allá por los muy lejanos principios de los años setenta del siglo pasado están ligados en gran parte a Doña Marga. Filología Moderna, subsección de francés, fue una titulación que puso en marcha su marido, D. Manuel Muñoz Cortés, toda una institución en esta casa, un referente nacional también. Y ella lo acompañó como profesora de la titulación durante los primeros años. Algunos de nosotros, que somos profesores de Filología Francesa de esta Facultad, fuimos alumnos suyos: Alfonso, Jerónimo y yo misma.

La recuerdo por dos motivos. El primero, menos académico, por su elegancia, por su dulzura y por su exquisita educación. Tengo fijada en mi retina su figura esbelta por los pasillos de la planta baja de la Facultad, cuando se acercaba a su aula de trabajo, que estaba en el lugar donde ahora se ubica la sala Jorge Guillén. Allí se encontraba el laboratorio de lenguas modernas, de francés, ya que el inglés aún no había hecho acto de presencia en el centro como titulación y ni siquiera como lengua moderna. Eran otros tiempos. Ella era la encargada de las asignaturas de Fonética y Fonología y de las prácticas en el laboratorio. Recuerdo que al finalizar el primer curso de la especialidad – que coincidía con tercero de la carrera de Filosofía y Letras -, gracias a ella y a sus desvelos, un grupo de estudiantes, también de la sección de la entonces Filología Románica, conseguimos alojamiento en una residencia que se encontraba en el barrio latino, justo al lado de Notre Dame. Ir a París por aquel entonces era una pequeña aventura para quienes vivíamos a este lado de los Pirineos y además éramos mujeres. Y ella lo

---

\* Dirección para correspondencia: [concha@um.es](mailto:concha@um.es)

hizo posible. Ni qué decir tiene que era una residencia de monjas, eso sí, muy progres para la mentalidad española de la época.

El otro motivo, es, lógicamente, el académico. ¡Cuánta fonética nos enseñó Doña Marga! ¡Cuántas correcciones! ¡Cuántos ejercicios! En el aula y dentro del laboratorio. La “U” francesa, todos con la boquita redondeada, la “e” caduca”, la “liaison”... todo aquello que no era sino lo que debíamos conocer y aprender para ser buenos profesionales de la lengua francesa, y lo impartía con un gran sentido pedagógico. Hay buenos y malos docentes, hay profesores que tienen un grado de conocimientos altísimos, pero no saben transmitirlos. Pues bien, Doña Marga, reunía ambas cualidades, conocimiento y actitud para transmitirlos, para hacer agradable la clase, para engancharnos como alumnos y para conseguir que aprendiéramos, a veces con un claro instinto maternal.

Estoy escribiendo estas palabras y fijándome en un cuadro que tengo en mi despacho, un montaje con cuatro fotos en las que se ve mi curso, a Doña Marga delante de la pizarra, a nosotros, los estudiantes, muy atentos siguiendo sus explicaciones y vuelvo la vista atrás con alegría porque son años que no se olvidan, como tampoco se olvida a personas y profesores como Doña Marga que tanto nos ayudaron y esa alegría se hace presente hoy para mí- aunque no esté de manera física – en este homenaje a una maestra.

Le deseo de corazón, Doña Marga, que viva muchos años más y que se conserve igual de bien.

Muchas gracias a todos por su presencia.

## **HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020**

Alfonso Saura Sánchez\*  
Catedrático de Filología Francesa

Conocí a Doña Margarita Zielinski en el lejano año de 1969. Aquel octubre empezaba yo la especialidad de Filología Moderna, subsección Francés –así se llamaba mi título-, y constituíamos la segunda promoción de dicha especialidad. Éramos unos 15 alumnos los que habíamos elegido esta nueva especialidad tras los dos años de comunes. Comunes era una especie de bachillerato de letras profundizado y ampliado, pero sin idioma moderno, cosa que yo echaba en falta. Tras estos dos años, en Murcia, se elegía, o bien Geografía e Historia, o bien Románicas, que eran las dos grandes ramas que se estudiaban aquí. Otros, simplemente, buscaban otra especialidad y se tenían que ir fuera, como era mi caso, que estuve a punto de irme a Salamanca.

Porque yo había entrado a esta casa en el 67 con la firme voluntad de convertirme en profesor de francés desde años atrás, desde mi bachillerato elemental tenía, digo, la clara decisión de estudiar Francés. Lo había estudiado desde pequeño (mi padre, republicano y francófilo, había sido uno de mis primeros profesores), lo había completado con lecturas, había dado ya clases particulares y había pasado un par de veranos en Francia. Me defendía, pues “je me débrouillais pas mal”, pero me faltaba no solo ampliar sino corregir, pulir, asentar... aquella temprana fluidez.

Y ahí entra doña Marga (así la llamamos siempre) con su laboratorio –gran novedad- y sus clases de Fonética y de Lengua Francesa en general. Para la lengua seguíamos el libro de *Mauger*, el *Mauger bleu*, que nos permitía revisar metódicamente los elementos morfosintácticos (construcción de femeninos, de plurales, determinantes, pronombres...) que serían después profundizados en otras asignaturas. Por otra parte las clases de Fonética y Fonología nos ofrecían el estudio del sistema de fonemas, sus diferentes (y a veces complicadas) maneras de escribirlos. El perfeccionamiento de la pronunciación quedaba encomendado a las prácticas del laboratorio bajo la atenta vigilancia de nuestra profesora que intervenía para corregirnos. De aquella época recuerdo también aquellos libritos de *Le Français dans le monde* con ejercicios tan curiosos como el de aquel que había tenido *mal au coeur au Caire*. Y así fue como Doña Marga –que se empeñaba en llamarme Saura Pacheco, quizás porque le sonaba esta familia noto-

---

\* Dirección para correspondencia: [asaura@um.es](mailto:asaura@um.es)

ria— ocupó un papel fundamental en mi carrera, porque aclaró, sistematizó y solidificó mi francés, disciplina que siempre he cultivado, preparándome para nuevos progresos.

La especialidad comportaba otros estudios gramaticales y de traducción a cargo de González Alcaraz y de Jacqueline Clerc, además de Geografía e Historia de Francia, de Crítica Literaria (interesantísima a cargo de un joven Flores Arroyuelo), de Literatura Francesa, (de la medieval se encargaba Fernando Carmona, quien compatilizaba la enseñanza con una mili tardía), de Literatura Comparada que le tocó a Joaquín Hernández Serna, de Filología Románica, a cargo de don Luis Rubio, e incluso una Gramática General que impartió el recién llegado Don Antonio Roldán. Y así pasamos los tres años de la especialidad, en el último de los cuales —ya en el 72— corregíamos en el laboratorio los ejercicios de unos maestros a los que se daba un cursillo rápido de Francés para que pudiesen dar los nuevos cursos de 7º y 8º de la nueva EGB. Porque, mientras nosotros hacíamos la carrera, España se transformaba ya a toda velocidad.

Estaba recién estrenado este edificio (en su primera versión) cuya inauguración corrió a cargo del ministro Lora Tamayo a principios de 1968. Debió de ser su último acto oficial porque poco después fue sustituido por Villar Palasí que tantas reformas haría. Fue capital su nueva Ley General de Educación, de 1970. Y complemento de ésta fue la creación de los ICEs, Institutos de Ciencias de la Educación, encargados de los Cursos de Adaptación Pedagógica, que también hicimos los de mi generación. El primer ICE de Murcia lo dirigió precisamente don Manuel Muñoz Cortés, siempre tan inquieto, que había sido unos años antes el gran valedor de nuestra especialidad ante el Ministerio. Y pocos años después, mientras los recién titulados nos incorporábamos a la vida docente, Don Manuel y Doña Marga partieron hacia Munich, a defender los intereses culturales de España. Y España y nuestra universidad siguieron cambiando mientras acechábamos el inevitable fin del Régimen de Franco (que es como púdicamente llamábamos a la Dictadura).

Cuando en 1976 me reincorporé a esta facultad como becario de investigación, la universidad ya era otra. Pero el recuerdo de aquellos años de formación, de aquellas clases esclarecedoras no me han abandonado.

Tampoco el agradecimiento a los que fueron mis maestros, a todos ellos, a los que hoy festejamos en la persona de nuestra —afortunadamente longeva— Doña Marga Zielinski a quien tanto debemos.

Muchas gracias, doña Marga

## **HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020**

Francisco Torres Monreal\*  
Catedrático de Filología Francesa

El hecho de tomar la palabra en último lugar, como manda la ordenación alfabética de apellidos, me aconseja no insistir en algunos aspectos de la personalidad de Madame Zielinski ya expuestos por quienes me han precedido en el uso de la palabra. Dicho esto, me limitaré a decir que, además de enseñarnos fonética francesa –tanto en las clases teóricas como en la práctica en las cabinas, que ella controlaba desde su mesa de mandos– Doña Marga nos enseñó la honestidad académica, que yo resumo en:

- Asistencia a clase (no faltó a ninguna de sus clases).
- Seguimiento de los alumnos. En una ficha, iba anotando las dificultades y los progresos que íbamos haciendo en lo tocante a la pronunciación del francés.
- Acercamiento y afecto a los alumnos y, en ocasiones, a sus problemas académicos y extraacadémicos.
- Invitación constante para que perfeccionásemos nuestro conocimiento de la lengua y la literatura francesas en Francia. Le dio muchas horas a la preparación de los lectorados en Francia. Usando de sus influencias, consiguió que todos los murcianos pudiésemos tener un puesto de *assistant* en Francia al término de nuestros estudios. Para ella, era esencial que completáramos nuestra formación en el país vecino. A ello nos incitaba con ilusión y cariño. Isabel, que fue *assistant* un año más tarde, y yo mismo la recordaremos por ello con afecto y un profundo respeto.
- Todo ello ha hecho que muchos de nosotros nos hayamos convertido no ya solo en profesores de Francés, sino en amantes de Francia, en francófilos.

Quiero cerrar mi intervención con una anotación personal. Un buen día, tras firmar mi solicitud para marchar a Francia, Madame me dijo: *le puedo ya dar la enhorabuena, estoy segura de que le concederán un puesto de assistant. Aproveche para vivir. Viva*. Era un consejo de una maestra experimentada. Madame había residido en varios países de Europa antes de recabar en España y, posteriormente, en Murcia, de donde ya no se

---

\* Dirección para correspondencia: [ftorres@um.es](mailto:ftorres@um.es)

movió. A nuestra ciudad llegó cargada de idiomas, de experiencias, de vida. Esa vida era casi palpable en su figura y en su estilo. No sé si seguía en esto los sabios consejos de Monsieur de Montaigne sobre lo mucho que podemos aprender y experimentar en países distintos del nuestro adoptando sus modos de vida. “Que de no ser así mejor quedarse en casa”, nos dice el viejo alcalde de Burdeos. Y tengo que decir que en 1969, y en los años precedentes en los que realizamos los estudios, Francia era otro mundo. No solo en lo lingüístico. Podía darnos sus variadas visiones del mundo en todos los ámbitos: cultural, histórico, político, social, convivencial, ético... *Aproveche para vivir, viva*, me dijo Madame.

Y esta fue su mejor lección. No la he olvidado. Gracias.

## ***HOMENAJE A MARGARITA ZIELINSKI -10 MARZO 2020***

### **PINCELADAS DE RECUERDOS EN AGRADECIMIENTO A LA UNIVERSIDAD DE MURCIA Y AL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA, ROMÁNICA, ITALIANA Y ÁRABE**

Margarita Zielinski Picquoin

No sé cómo agradecer este inesperado homenaje.

La Universidad de Murcia ha formado parte esencial en nuestra vida desde que llegamos a esta ciudad en una maravillosa mañana de enero de 1950. Llegábamos de un Madrid frío y lluvioso y la ciudad resplandecía por su luminosidad. Recuerdo la Plaza de la Cruz, con los naranjos bordes a los pies de la torre de la catedral que dotaban de una gran belleza a su plaza, también la plaza de Santo Domingo que tenía una gracia especial con sus flores y los niños jugando, y al fondo la Universidad.

En aquellos años la Universidad era todavía muy pequeña y todos estaban deseosos de que no nos sintiéramos extraños. En una ciudad tan acogedora con el visitante, su Universidad no lo era menos y desde el principio nos sentimos muy a gusto. Recuerdo especialmente las figuras de D. Ángel Valbuena y de D. Andrés Sobejano, que fue mi predecesor en la asignatura de francés, cuando aún se daban ahí las clases.

Pero, ¿y la Facultad de Filosofía y Letras? Encontramos una Facultad como se diría hoy “virtual”, pues ni siquiera tenía edificio propio. Estaba instalada en una generosa Facultad de Derecho. El claustro estaba siempre muy animado y, en los descansos entre clases, allí convivían alumnos y profesores. Tanto la nueva Facultad de Filosofía y Letras como el Colegio Mayor Belluga estaban todavía en construcción. Y es que entonces la huerta estaba a un paso de la Universidad, literalmente. Detrás de la Facultad de Derecho incluso había una acequia pegada casi a los muros.

Durante esos años el francés era solo una asignatura, había que aumentar su importancia y hacia ello dirigimos todos los esfuerzos con la colaboración de la embajada francesa. En aquellos tiempos había muchas dificultades económicas a la hora de conseguir lectorados en Francia para los alumnos, con el fin de que pudieran completar

sus estudios. Finalmente se consiguió gracias a los contactos personales de mi marido, Manuel Muñoz Cortés, con el embajador de Francia. Años más tarde, después de mi experiencia en la Sorbona, conseguí crear algo que era fundamental para estos estudios, el actual Laboratorio de Idiomas en la Universidad de Murcia. La actual titulación de Filología Moderna, subsección de francés, fue una titulación puesta en marcha precisamente por el empeño que pusimos mi marido, entonces catedrático de Gramática Histórica, y yo, y en ella participé como profesora durante los primeros años de su implantación.

Me gustaría aprovechar esta oportunidad para agradecer la presencia, en el homenaje celebrado el 10 de marzo, de mis antiguos alumnos y alumnas, muchos de ellos hoy prestigiosos catedráticos y catedráticas jubilados, así como a la Universidad de Murcia, en especial al Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, por el cariño recibido durante todos estos años. Cuando vuelvo la vista atrás, desde mis cien años, recuerdo esos años maravillosos en la Facultad. Años maravillosos que nunca olvidaré en los que coincidí con grandes profesores, queridos compañeros y, sobre todo, magníficos alumnos.



MESA INSTITUCIONAL



INTERVENCIÓN DEL RECTOR



ENTREGA DE LA INSIGNIA UNIVERSIDAD



MESA REDONDA



DOÑA MARGA CON PROFESORADO Y ALUMNADO ACTUAL



## PRESENTACIÓN DE LA REVISTA Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

*Estudios Románicos* es una revista científica editada por el Área de Filología Románica de la Universidad de Murcia a través de su Servicio de Publicaciones, con ISSN impreso: 0210-4911 e ISSN electrónico: 1989-614X.

Su objetivo es presentar trabajos de investigación inéditos dentro del ámbito lingüístico y literario románico, en las siguientes materias:

- Lingüística románica diacrónica.
- Lenguas y literaturas románicas medievales y su recuperación a partir del siglo XIX.
- Literatura occitana moderna.
- Estudios sobre lenguas y literaturas románicas minoritarias.
- Estudios comparativos fundamentados en una tradición romanística.
- Estudios de lenguas y literaturas románicas modernas.

Por lo tanto, la revista está abierta a todos los especialistas en estas líneas de investigación.

El Consejo de Redacción, con la colaboración del Comité científico, y un amplio número de informantes especialistas consideran el valor de cada uno de los originales entregados por los autores y deciden sobre la conveniencia o no de su publicación, la sección en que se incluirá el artículo aceptado y la forma del mismo.

**El volumen 30, correspondiente al año 2021, tendrá los siguientes apartados:**

- I. **TEMA MONOGRÁFICO: La intensidad en las lenguas románicas como estrategia comunicativa.**
- II. **MISCELÁNEA: Trabajos sobre lengua o literatura románicas.**
- III. **RESEÑAS.**

**Y el plazo de presentación de artículos está abierto hasta el 5 de marzo de 2021.**

Las normas de presentación de los trabajos pueden consultarse en la página web de la revista: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/about/submissions#authorGuidelines>

### **Pruebas de imprenta:**

Cada autor recibirá una prueba de imprenta de su trabajo en forma de paginación. El autor deberá ajustarse a los plazos de devolución de las pruebas corregidas y, asimismo, evitar la introducción de modificaciones importantes al texto original.

\* \* \*



*Estudios Románicos* est une revue scientifique éditée par la section de Philologie Romane de l'Université de Murcie à travers son Service de publications (ISSN: 0210-4911, ISSN numérique: 1989-614X).

Son objectif est de présenter des travaux de recherche inédits dans les domaines linguistique et littéraire romans, dans les matières suivantes:

- Linguistique romane diachronique.
- Langues et littératures romanes médiévales et leur récupération à partir du XIXe siècle.
- Littérature occitane moderne.
- Etudes concernant les langues et les littératures minoritaires.
- Etudes comparatives fondées sur une tradition romanistique.
- Etudes de langues et littératures romanes modernes.

La revue est donc ouverte à tous les spécialistes de ces domaines de recherche.

Le Comité de rédaction, en collaboration avec le Comité scientifique et un grand nombre de spécialistes, considère la valeur des travaux fournis par les auteurs et décide de la publication, du format et de la section où l'article sera inclus.

**Le volume 30, correspondant à l'année 2021, aura ces sections :**

- I. SUJET MONOGRAPHIQUE : L'intensité comme stratégie communicative dans les langues romanes.**
- II. DIVERS: Travaux sur la langue ou la littérature romanes.**
- III. COMPTES RENDUS.**

**Et la date limite pour la présentation de travaux est ouverte jusqu'au 5 mars 2021.**

Les normes d'édition peuvent être consultées sur le site web de la revue:  
<http://revistas.um.es/estudiosromanicos/about/submissions#authorGuidelines>

**Preuves:**

Chaque auteur recevra une preuve de son travail et il devra respecter les dates de renvoi, tout en évitant de faire des modifications importantes à l'article original.



*Estudios Románicos* está incluida en las siguientes bases de datos bibliográficas:  
*Estudios Románicos* is indexed in the following bibliographic database:  
Bases de donnée où *Estudios Románicos* est insérée:

- CARHUS PLUS +. Revistes científiques de ciències socials i humanitats.  
[https://www10.gencat.net/agaur\\_boga/AppJava/FlowControl](https://www10.gencat.net/agaur_boga/AppJava/FlowControl)
- CIRC. Clasificación integrada de revistas científicas.  
<http://epuc.cchs.csic.es/circ/>
- DIALNET. Portal de difusión de la producción científica hispana. Universidad de La Rioja.  
<http://dialnet.unirioja.es/>
- DICE. Difusión y calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas.  
<http://dice.cindoc.csic.es/>
- DIGITUM. Depósito Digital Institucional de la Universidad de Murcia.  
<http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/3>
- E-REVISTAS. Plataforma Open-Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).  
<http://www.erevistas.csic.es/>
- ERIH. European Science Foundation.  
<http://www.esf.org/home.html>
- GOOGLE SCHOLAR METRICS  
Índice H de las revistas científicas españolas  
<http://scholar.google.com/intl/en/scholar/metrics.html>
- ISOC. Bases de datos bibliográficas del CSIC.  
<http://bddoc.csic.es:8080/isoc.html;jsessionid=5DB254EE58088B748D2C42D903F1F6EF>
- LATINDEX. Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.  
<http://www.latindex.unam.mx/>
- RECOLECTA. Recolector de ciencia abierta.  
<http://www.recolecta.net/>
- RESH. Revistas españolas de ciencias sociales y humanidades.  
<http://epuc.cchs.csic.es/resh/>
- MIAR. Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes.  
<http://miar.ub.edu/que.php>
- REGESTA IMPERII. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.  
[http://opac.regesta-imperii.de/lang\\_en/](http://opac.regesta-imperii.de/lang_en/)
- SCOPUS Database Reviews and Reports.  
<http://www.scopus.com/home.url>
- SCJR  
<http://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208&area=1200&openaccess=true&type=j&country=ES>  
[http://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208&area=1200&openaccess=true&type=j&page=2&total\\_size=61](http://www.scimagojr.com/journalrank.php?category=1208&area=1200&openaccess=true&type=j&page=2&total_size=61)

