

HESPERIA

ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Año 2017 / XX - I

Servizo de Publicacións - Universidade de Vigo

Consejo de dirección: José Montero Reguera (director), Antonio Rifón Sánchez (editor), Susana Rodríguez Barcia (secretaria), Manuel Ángel Candelas Colodrón (secretario).

Consejo de redacción: Inmaculada Anaya Revuelta (U. de Vigo), Ana Luisa Baquero Escudero (U. de Murcia), Ivo Buzek (U. Masaryk, Brno), Manuel Casado Velarde (U. de Navarra), Antonio Chas Aguión (U. de Vigo), Anne Cayuela (U. de Grenoble-3), Janet DeCesaris (U. Pompeu Fabra), Inés Fernández Ordóñez (U. Autónoma de Madrid /RAE), Miguel Ángel Esparza Torres (U. Rey Juan Carlos), María Jesús Fariña Busto (U. de Vigo), Victoriano Gaviño Rodríguez (U. de Cádiz), Luis Gómez Canseco (U. de Huelva), Juan Gutiérrez Cuadrado (U. Carlos III), Fernando Lázaro Mora (UCM), Covadonga López Alonso (UCM), José Manuel Lucía Megías (UCM), Carmen Luna Sellés (U. de Vigo), Juan Matas Caballero (U. de León), Cristina Patiño Eirín (USC), Jesús Pena Seijas (USC), José Ignacio Pérez Pascual (U. de A Coruña), Monserrat Ribao Pereira (U. de Vigo), Carmen Ruiz Barrionuevo (U. de Salamanca), Christoph Strosetzki (U. de Münster), Beatriz Suárez Briones (U. de Vigo), José del Valle (CUNY) Germán Vega García-Luengos (U. de Valladolid).

Comité de honor: Xesús Alonso Montero (RAG y USC), Alberto Blecua (UAB), José Antonio Fernández Romero†, Luis Iglesias Feijoo (USC), Pablo Jaurealde Pou (UAM), Isaías Lerner†, Sagrario López Poza (U. de A Coruña), José Montero Padilla (UCM), Hans-J. Niederehe (U. Trier), Antonio Quilis Morales†, Agustín Redondo (U. de París III, Sorbonne Nouvelle), Fernando Romo Feito (U. de Vigo), Lía Schwartz (CUNY), Manuel Seco Reymundo (RAE), Dolores Troncoso Durán (U. de Vigo), Alonso Zamora Vicente†.

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica publica trabajos científicos sobre lengua y literatura españolas en sus más diversos aspectos, temas y contenidos. *Hesperia* está indexada o resumida en: Latindex, ISOC, ULRICH'S, Dialnet, a360grados y MLA.

Toda la correspondencia sobre la revista debe hacerse llegar a cualquiera de los miembros del Consejo de dirección, a:

HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo

Lagoas-Marcosende s/n

36310 - Vigo (PONTEVEDRA)

Tfno.: 34 986 81 23 57

Fax: 34 986 81 23 80

e-mail: hesperia@uvigo.es

<http://webs.uvigo.es/hesperia/>

La dirección para intercambios es:

Servizo de Publicacións

Universidade de Vigo

Edificio da Biblioteca Central

As Lagoas - Marcosende s/n

36310 - Vigo (PONTEVEDRA)

Tfno.: 34 986 81 22 35

e-mail: sep@uvigo.es

<http://webs.uvigo.es/publicacions/index.gl.htm>

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica, XX-1, 2017

© Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo

Campus das Lagoas-Marcosende, 36310 VIGO

ISSN: 1139-3181

Depósito Legal: PO-483-00

ÍNDICE

José Montero Reguera, *Veinte años después* 5

ARTÍCULOS

Manuel Casado Velarde, *Sobre un préstamo sufijal del euskera al español: -tegui* 7

Daniel Añua-Tejedor, *El reflejo del control de las conductas en la épica hispánica medieval* 21

Ching-Yu Lin, *El arte total en La junta luz de Juan Gelman* 41

María Belén Navarro, *La heterogeneidad de los enunciados expositivos en Loores de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo* 59

José Luis Abraham López, *Nebulosas de Dictinio de Castillo-Elejabeitia: estudio temático y estilístico* 77

Ivo Buzek y Katarína Gazdíkóvá, *El léxico carcelario en el Diccionario de mejicanismos de Félix Ramos i Duarte* 99

RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

De Ana L. Baquero Escudero a Leonardo Romero Tobar, *Goya en las literaturas*, Madrid: Marcial Pons, 2016 111

De Elena Battaner Moro a Xavier Laborad, Lourdes Romera y Ana M. Fernández Planas (eds.), *La Lingüística en España. 24 autobiografías*, Barcelona: Editorial UOC, 2014 113

RESÚMENES/RESUMOS 117

VEINTE AÑOS DESPUÉS

Pues sí, como si del título de una novela de Dumas se tratase, burla burlando, aquí van veinte años de trabajo constante y puntual que ha permitido que una modesta revista universitaria pueda decir con satisfacción que ha cumplido su cometido. Nacida en el seno del extinto Departamento de Filología Española de la Universidad de Vigo, quiso servir de vehículo de expresión de los estudios sobre lengua y literatura españolas en el sur de Galicia; hoy, veinte años después de la publicación de su primer número (I, 1998), sigue cumpliendo sus objetivos iniciales: publicar trabajos científicos sobre lengua y literatura españolas en sus más diversos aspectos, temas y contenidos. Atrás quedan veinte volúmenes (a partir de 2008 en dos tomos); 218 artículos; 160 reseñas y notas bibliográficas; no menos de tres monográficos (sobre *Modernismo y novela histórica*, XI, 2 [2008]; trabajos selectos del *VI Encuentro de morfológicos españoles*, XIII, 2 [2010]; y sobre *Nuevas perspectivas de la enseñanza del español como lengua extranjera*; XIX, 2 [2016]). Ha servido de cauce a quienes dan su primeros pasos en el campo de la investigación universitaria (XVIII, 2, 2015) y, en fin, de homenaje a colegas en su momento de jubilación o de fallecimiento: Alonso Zamora Vicente (IX, 2006); José Antonio Fernández Romero (XV, 1, 2012), Alberto Blecua (XV, 2, 2012); Isaías Lerner (XVII, 2, 2013); Cristóbal Cuevas (XVII, 2, 2014); Dolores Troncoso Durán (XVIII, 2, 2015). No poco trabajo a las espaldas.

Por ello me es muy grato, como director de *Hesperia* —desde aquella lejana primavera de 1997 en que comencé a darle forma al proyecto, hasta este caluroso mes de junio de 2017 en el que redacto la página preliminar de un nuevo número; y lo que quede...—, saludar el nuevo volumen de la revista que dará paso a una nueva etapa en la que, en consonancia con los tiempos actuales, se irá abandonando progresivamente el papel y se convertirá en

una publicación dentro del sistema de OJS (*Open Journal System*) incorporada al portal de revistas digitales de la Universidad de Vigo, que a lo largo del próximo año comenzará su andadura. Nuevos retos y proyectos harán cambiar el formato de la revista, pero no su espíritu y propósito; afrontamos con la mejor deportividad, en el convencimiento de que, renovándose, la revista se rejuvenece y puede alcanzar nuevos públicos y colaboraciones. En ello estamos.

En este largo camino, póstumo sin duda a otro no menos extenso, muchas han sido las personas que nos han brindado su apoyo, su amistad y su trabajo; enumerarlas a todas sería hoy imposible. Sólo citaré a quienes, habiendo trabajado anónimamente hasta el momento, se incorporan ahora a nuestro consejo de redacción: Carmen Luna Sellés (Universidad de Vigo), Juan Matas Caballero (Universidad de León), Montserrat Ribao Pereira (Universidad de Vigo) y Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid). A unos y a otras, ayer y hoy, mil gracias.

José Montero Reguera

SOBRE UN PRÉSTAMO SUFIJAL DEL EUSKERA AL ESPAÑOL: “-TEGUI”¹

MANUEL CASADO VELARDE

Instituto Cultura y Sociedad, Universidad de Navarra

Title: On a suffixal loan from Euskera to Spanish: *-tegui*.

Abstract: Spanish formations with the suffix Basque *-tegui* /*tegi*/ (*amarrategui*, *aprovechategui*) have been documented for some time. This article analyzes the formal, semantic and pragmatic characteristics of such formations in Spanish, which offer features that are completely different from those of the source language.

Key words: Suffixation in Spanish. Suffixal loan. Loans from Euskera to Spanish.

1. FORMACIONES CON -TEGUI: RASGOS GENERALES

1. 1. Desde hace algún tiempo se documentan en español formaciones con el sufijo vasco *-tegui* /*tegi*/: *amarrategui*, *aprovechategui*:

- (1) El Real Madrid nunca ha sido un equipo ‘*amarrategui*’ (ABC, 20.8.10). (2)
El verdadero problema no es que en una organización tan amplia termine apareciéndote un César codicioso y *aprovechategui* (El Mundo, 24.11.2002).

Valga anotar aquí, muy someramente, que la forma *-tegui* representa una transliteración del sufijo euskérico *-tegi*, empleado para formar nombres que denotan ‘lugar’ (Lafitte 1978: 32-33): *aroztegi* ‘carpintería’ (*arotz*, ‘carpintero’), *iñurrategi* ‘hormiguero’ (*iñurri*, ‘hormiga’), *liburutegia* ‘biblioteca’, etc.; sufijo muy frecuente en patronímicos (*Enekoategi* ‘casa de Eneko’, *Gomeztegi*, *Berasategi*...).² No se usa, en cambio, este sufijo para formaciones deverbales en euskera, como sí ocurre en las citadas formaciones en castellano, según se verá. Se trataría, pues, de un empleo antietimológico.

1. 2. Las formaciones con *-tegui* (< *-tegi*) presentan en español las siguientes particularidades formales:

¹La elaboración del presente artículo se inscribe en el proyecto “El discurso público” (GRADUN), del Instituto Cultura y Sociedad, Universidad de Navarra.

²El sufijo *-tegi*, variante de *-egi*, “vale aproximadamente ‘casa’ y sigue a nombres propios, apellidos o apodos, designaciones de oficios, etc.” (Michelena 1973: 151).

1.2.1. Desde el punto de vista gráfico, se produce acomodación al sistema ortográfico del español (*amarrategui*, *aprovechategui*), como se observa en los testimonios recogidos en §1.1 y en los que se irán citando a continuación. Por otra parte, la conciencia lingüística de que se trata de un neologismo se manifiesta en su frecuente resalte gráfico mediante el uso de cursiva, entrecomillado (con comillas simples o dobles, negrita):

- (3) Con una escandalosa goleada a su favor, el Athletic recurrió al viejo método *amarrategui*, que tanto se estila por el *botxo* (*El País*, 5.5.2003, cursivas en el original).
- (4) La táctica «*amarrategui*» de Sampaoli no maniató al Olympique (*La Razón*, 12.8.2016).
- (5) La Federación Argentina eligió a Edgardo ‘Patón’ Bauza, un legendario defensa de Rosario Central que, en su larga carrera como técnico, ha demostrado ser un ‘*amarrategui*’ vocacional. (*El Correo.com*, 20.1.17).

En los textos en euskera (o en castellano publicados en prensa de ámbito euskaldún) se utilizan las formas *amarrategi*, *aprobetxategi*, acomodadas a la grafía del vascuence, evidentes castellanismos:

- (6) Valverde acentuó su perfil *amarrategi* con la entrada de Etxeita (*Deia*, 3.10.16).
- (7) Benetako kanpaina, edota ekintza *aprobetxategi* baten aurrean gaude? (*Deia*, 5.6.15).
- (8) [Q]uizás nuestro retoño haya caído en las garras de un “*aprobetxategi*” o de una “interesada”, a base de arrumacos, elogios y elevarle el ego hasta la estratosfera (*El Diario Vasco*, 7.9.12).

El siguiente empleo, con esquema acentual proparoxítono, delata la vacilación acentual, que puede provenir del propio vasco, con nombres del euskera, en particular con antropónimos (*Berasategui* / *Berasátegui*):

- (9) Rajoy no está hecho con la madera de los *aprovechátegui* y es duro de roer. (*El Correo Gallego*, 26.1.13).

1.2.2. Por lo que respecta a la flexión, los derivados con *-tegui*, como cabe esperar, presentan la correspondiente moción de número:

(10) [C]ontentos con la libertad que les concedía Pearson y temerosos del hipertacticismo de los técnicos italianos y sus trapazas *amarrateguis* (*Abc*, 14.2.16).

(11) UPyD afirma que «tan importante para la ética es ser honrado como parecerlo» y se pregunta «¿o solo son unos *aprovechateguis*?» (*ElCorreo.com* 20.8.11).

Y son invariables en cuanto al género:

(12) Andalucía es de tiki-taka, pero lleva demasiado tiempo con un entrenador *amarrategui*... (*El Mundo*, 22.3.15).

(13) Deportivamente, su fútbol ha ido en retroceso. Sus *ideas* son cada vez más «*amarrateguis*» y «*segurolas*» (*Abc*, 11.2.13).

(14) Pero, más allá de rumores de escalera o cotilleos de alcoba, lo cierto es que esta señora ha sido *una* «*aprovechategui*» (*Abc Canarias*, 1.6.15).

1.2.3. Desde el punto de vista derivativo, nos encontramos ante formaciones adjetivales deverbales que presentan el sufijo *-tegui* inmediatamente unido a bases verbales de la primera conjugación, con su correspondiente vocal temática: *amarra-tegui*, *aprovecha-tegui*, *chupa-tegui*, *conserva-tegui*... , de manera análoga a lo que ocurre en formaciones canónicas del español: *amarra-dor*, *aprovecha-dor*, *chupa-dor*, *conserva-dor*, etc.

De acuerdo con la clasificación de Rainer (1999: 4605-4606), los derivados del tipo aquí estudiado representan “adjetivos deverbales activos posicionales”, es decir, que “expresan una disposición, una costumbre, parafraseables por «que suele V, que tiende a V, propenso a V»”. Así, por ejemplo, *amarrategui* ‘que suele amarrar [‘evitar el riesgo para asegurar el resultado favorable de una gestión, un negocio, un juego’], propenso a amarrar’, etc.

El sufijo *-tegui* se añade exclusivamente, atendiendo al corpus en que se basa este artículo,³ a las citadas bases verbales de la primera conjugación, y denota una acción realizada por seres humanos (o humanizados). Se refieren, pues, a cualidades caracterizadoras de personas.

³Se han consultado las bases de datos de la RAE (CREA y CORPES), OBNEO (<https://www.iula.upf.edu/recurso4ca.htm>), *Corpus del español*, de Mark Davis (<http://bit.ly/2bV8ojI>), *SketchEngine* (español europeo y americano: <https://the.sketchengine.co.uk>) y base de datos *MyNews* (<http://bit.ly/2jY6nUi>).

Como sucede con algunos adjetivos deverbales (*ahorrador, emprendedor, madrugador...*), admiten usos como sustantivos: *un amarrategui, un aprovechategui*, etc., frecuentemente con el llamado *un* enfático (NGLE, i: 551):

- (15) P. -¿Está de acuerdo con la fama de ultraconservador, tácticamente hablando, de Víctor Muñoz, el técnico del Getafe? -R. No es *un amarrategui*. Conservador tampoco es la palabra... (*El País*, 21.4.2009).
- (16) El estereotipo de N. actuando como *un aprovechategui* que no lleva dinero encima porque no paga ni un café es tan tentador (*El Mundo*, 12.7.2009).
- (17) Ha sido el *rey del llamado "amarrategui"* (8.5.2007 <http://bit.ly/2jwxCXf>, <https://the.sketchengine.co.uk>).
- (18) No se percató de que jugársela a *lo amarrategui* no se puede improvisar, que se necesita una cierta costumbre (9.3.2011, <http://bit.ly/2jdAN2P>, <https://the.sketchengine.co.uk>).
- (19) [E]l hombre está arriba solo mientras los demás juegan *al amarrategui* y aún así las mete (22.2.2007, blogs.abc.es) (<https://the.sketchengine.co.uk>).
- (20) Mariano Rajoy contrapuso el interés general que movió todas las actuaciones del Gobierno de Aznar a la actitud de Rodríguez Zapatero donde, dijo, 'sólo hay lugar para la demagogia, el cortoplacismo y *el aprovechategui*' (*La Vanguardia*, 26.11.05).
- (21) Algún *aprovechategui* pretenderá descalificar a [Indro] Montanelli, que lo ha sido todo en el periodismo (*El País*, 12.11.96).

De menor frecuencia de uso es el empleo adverbial de *amarrategui*, análogo al que acontece frecuentemente con otros adjetivos en español: *jugar duro, fuerte, bonito*, etc.

- (22) Simeone *juega amarrategui* total [,] es el equipo de primera que más se ha gastado, se encierra hasta con el Levante (*Marca.com*, <http://bit.ly/2j4rke2>, 26.5.16).
- (23) Es un problema de jugar muy "amarrategui" (12.9.2008, blogs.abc.es) (<https://the.sketchengine.co.uk>).
- (24) Sisfo y demás que dicen que no, que Pascualic no juega *amarrategui* (ForosAbc.com, <http://bit.ly/2jPIWOY>, 19.6.14).
- (25) Cuando vamos ganando y falta poco, algunos jugadores deberían jugar un poco más *amarrategi* (*Gara*, 15.1.09).

2. EL DERIVADO “AMARRATEGUI”⁴: PERFIL SEMÁNTICO Y PRAGMÁTICO

2. 1. Como se irá apreciando en los empleos que cito en lo que sigue, el significado de *amarrategui*, como formación derivada de *amarrar*, guarda una estricta dependencia —no podía ser de otra manera— de una de las acepciones de este verbo que registra el *Diccionario* académico:

‘5. tr. Evitar el riesgo para asegurar el resultado favorable de una gestión, un negocio, un juego, etc. U. t. c. intr.’ (DLE 2014).

Así puede comprobarse en empleos como los que siguen:⁵

(26) El equipo de Clemente estuvo remiso, apático, conservador. “*Amarrategui*”, en una palabra (*Abc*, 8.9.94, 81).

(27) «Sí, señoría. *Lo confieso: soy amarrategui*. No, catenacciaro no, eso es demasiado. Pero defensivo, sí”. (*El Mundo*, 8.10.15).

Con este significado de base, los empleos mayoritarios poseen un contenido axiológico peyorativo, según se desprende de, entre otros, los siguientes contextos:

(28) El técnico se ha defendido tirando de estadísticas para contrarrestar los adjetivos que ha recibido. Se le *ha tildado de defensivo y de amarrategui*. Benítez ha contrapuesto a esas etiquetas que el Madrid es el equipo que más “goles ha marcado” en Liga (*El País*, 7.10.15).

⁴La voz /amarrategui/ cuenta con un centenar de ocurrencias en *Sketch Engine* (esTenTen11 (European, TreeTagger); fecha de consulta: 19.1.17). En <http://www.corpusdelespanol.org/web-dial/> : 30 ocurrencias, todas en España (fecha de consulta: 23.1.17). Y en la base de datos *MyNews*: 2176 ocurrencias (fecha de consulta: 23.1.17), entre el 1.10.1996 y el 25.1.17. En el caso de la base de datos *MyNews* hay que descontar las duplicidades que presentan algunos medios informativos (impresos y digitales). No se documenta en CORPES, ni en CREA, ni en OBNEO (fecha de consulta: 27.1.17).

⁵He aquí dos propuestas de caracterización semántica de *amarrategui* proporcionadas por sendas webs de internet: a) ‘Dícese del equipo o entrenador cuyo equipo practica un juego defensivo, duro, priorizando la destrucción del juego ajeno sobre la construcción propia, para amarrar el resultado’ (<http://diciofutbol.blogspot.com.es/> , 23.1.17; remite a las voces *cerrojazo*, *catenaccio*, *seguro*, *poner el autobús*, *poner el cerrojo*). b) ‘Seguro, conservador, conservadurista, temeroso, gallina’ (<http://www.tubabel.com/definicion/40612-amarrategui>).

(29) [T]odos confían en que el cuadro santiagués acabe entre los que jugarán la Copa del Rey en la campaña 2015-16. En el polo opuesto, los mínimos, están los aficionados que *tachan al equipo* de *amarrategui* (*El Correo Gallego*, 5.5.15).

(30) [S]i nuestro entrenador —el que sea— defiende más que ataca, entonces *se le critica por ser un entrenador “amarrategui”, cagón y reservón, impropio de la historia de un equipo ofensivo como el nuestro* (21.1.17, <http://bit.ly/2joeHLX>).

(31) Capello pudo haber ido a por el partido y *pecó de amarrategui (jugando en casa es un delito)* (13 Mar 2011, blogs.abc.es). (<https://the.sketchengine.co.uk>).

Pero no siempre resulta intrínsecamente negativo su contenido axiológico. Cabe utilizarlo con sentido descriptivo y valoración neutra:

(32) Se puede ser un *amarrategui bueno* (Clemente en sus épocas del Athletic, sobre todo su segunda liga y también con el Espanhol) o un *amarrategui malo* ... de esos los ejemplos abundan (14.09.2006, <http://bit.ly/2khTOMu>, <https://the.sketchengine.co.uk>).

2. 2. Algo que resulta sorprendente al analizar los empleos de *amarrategui* es su (casi) exclusiva presencia en los géneros discursivos (información, crónica, columna o comentario) que tienen como tema el deporte futbolístico. En textos sobre deportes distintos del fútbol resulta infrecuente, aunque no del todo ausente:

(33) [E]n rugby es difícil ser *amarrategui*, por no decir imposible, aunque suene a tópico o juegas a tope o te comen la tostada (13.3. 2011, <http://bit.ly/2kAm1nN>, <https://the.sketchengine.co.uk>).

(34) En la liga ACB no se puede jugar a especular, a destruir, a hacer un baloncesto "*amarrategui*", como decía el Montes (en el cielo esté) y hacer campeón de algo (9.6.2010, <http://bit.ly/2ksyKd7>, <https://the.sketchengine.co.uk>).

(35) El equipo Movistar [Ciclismo], históricamente, es un equipo *amarrategui* (11.7.13, <http://www.corpusdelespanol.org/web-dial/>).

(36) Álex, en su calma habitual, optó, como él mismo reconoció después, por ser «*amarrategui*», por dejar que los giros pasaran manteniéndose a la expectativa. (*El Mundo*, 10.11.14).

(37) Tras la tristeza de no poder ver a Paquillo [atleta español, modalidad marcha] con una medalla colgada al cuello, nos queda presenciar una de las mejores finales, los 100 metros. ¿Quién ganará? Los *amarrateguis*, osease, los que no se mojan apuestan por el recorman mundial (16.8.2008, <http://bit.ly/2jLEPWV>, <https://the.sketchengine.co.uk>, sic).

2. 3. Como sucede con tantas otras voces y expresiones del ámbito deportivo —del fútbol sobre todo—, los usos figurados de *amarrategui* en otros contextos lingüísticos no se han hecho esperar. El columnismo político, con su libertad y creatividad expresivas, y su imitación de lo oral y coloquial, ha sabido sacar partido del neologismo:

(38) [E]ste Gobierno remolón y *amarrategui* que mantiene aparcadas desde hace tres años las anunciadas reformas del Cesid y de la Ley de Secretos Oficiales (*El Mundo*, 30.5.1999).

(39) Abraham, que debía de ser algo *amarrategui* se dio cuenta de que quizás se había pillado los dedos con una cifra tan alta de justos y comenzó a rebajarla hasta conseguir que Dios aceptase que si encontraba 10 justos no destruiría Sodoma y Gomorra (*El Mundo*, 4.6.2006).

(40) El PP va de *amarrategui*, intentado asegurar con sus pesos pesados de la política nacional hasta el último voto en las generales de marzo (*El Mundo*, 13.1.2000).

(41) Empresarios de hoy y siempre “En estos tiempos de crisis que corren, de ERE s, cierres de empresas y *amarrategui* por doquier, encontrarte con una familia dispuesta a hacerle frente al miura que nos está corneando los costados, a base de trabajo, valentía, imaginación y riesgo (12.2.2011, <http://www.martaquerol.es/?p=1033>, <https://the.sketchengine.co.uk>).

2. 4. Desde el punto de vista diatópico, el derivado *amarrategui* representa un españolismo:⁶ no se documenta su uso en el español de América.

2. 5. Ni *amarrado* (*estar, ir*: ‘entre estudiantes, sabiendo muy bien una lección o una asignatura’, DUE) ni *amarrador* (‘hombre cuya función es amarrar’, DEA) representan alternativas sinonímicas de *amarrategui*; se aproxima, en cambio, al significado de esta el adjetivo *amarrón* ‘[jugador de cartas] que actúa sobre seguro’ (DEA).

⁶Se documenta en Venezuela, pero citando declaraciones de españoles: La primera parte tuvo poca historia porque fue un monólogo azulgrana ante un Sporting que se mostró bastante temeroso tal vez para darle la razón a su entrenador cuando esta semana manifestó que él no era “*amarrategui*, pero mucho menos gilipollas” en referencia al planteamiento que iba a hacer ante los de Guardiola (<http://bit.ly/2kmK6iO> ; (<https://the.sketchengine.co.uk>).

3. EL DERIVADO “APROVECHATEGUI”⁷: PERFIL SEMÁNTICO Y PRAGMÁTICO

3. 1. Como en el caso de *amarrategui*, el significado de *aprovechategui* guarda estricta relación con la semántica de una de las acepciones de *aprovechar* que registran los diccionarios:

‘6. prnl. Sacar provecho de algo o de alguien, generalmente con astucia o abuso’ (DLE 2014).

En otras palabras: vendría a ser sinónimo denotativo de *aprovechado*, en la acepción de

‘3. adj. Dicho de una persona: Que saca beneficio de las circunstancias que se le presentan favorables, normalmente sin escrúpulos. U. t. c. s.’ (DLE 2014).

Tal significado puede documentarse con los testimonios de uso que siguen:⁸

(42) [L]a presencia de profesionales del tipo “*aprovechategui*” que saben hacer bueno aquel dicho de “a río revuelto ganancia de pescadores” (SER, 15.5.14).

(43) [P]ensaron que el alcalde era un ‘*aprovechategui*’, un trepa que pensaba más en su carrera política que en su pueblo (*El País*, 8.7.01).

(44) [S]e hace pasar por periodista –y además esa suplantación cuela ante la indolente audiencia– demasiado *aprovechategui* ducho en la memorización de la Wikipedia o en el corta y pega de trabajos ajenos (*Noticias de Navarra* 11.5.16, cursiva original).

(45) [S]i el protagonista de esta cacicada fuera un hotelero, un constructor, un banquero o un *aprovechategui* cualquiera de esos que surgen como hongos en esta España de nuestras entretelas (*El Día de Baleares*, 11.2.07).

⁷Formas documentadas en *SketchEngine* (español de Europa): *aprovechategui* (28 ocurrencias), *aprobexategi* (1 ocurrencia) (fecha de consulta: 19.1.17); en <http://www.corpusdelespanol.org/web-dial/>: 5 casos de *aprovechategui*, todos en España (fecha de consulta: 23.1.17). La forma *aprobexategi*: 51 ocurrencias en *MyNews* (fecha de consulta: 25.1.17). El crea registra cuatro empleos de *aprovechategui* en la prensa española (*El Mundo*, 5.3.1994 y 30.6.1994, *Abc Electrónico*, 17.4.1997, *El País*, 29/07/1997) (fecha de consulta: 26.1.17). El CORPES dos empleos: prensa (*Diario de León*, 20.6.2004) y novela española, 2010 (fecha de consulta: 26.1.17). No aparece en la base OBNEO (fecha de consulta: 27.1.17).

⁸Una web de internet (www.tubabel.com) proporciona la siguiente caracterización semántica de *aprovechategui*: ‘aprovechado, ventajista, oportunista’, ‘chupóptero, gorrón’, ‘pesetero’ (<http://bit.ly/2k3pjmj>).

(46) La organización terrorista se dirige al partido nacionalista indicándole que si sigue una trayectoria 'desde el regionalismo oprimido y 'aprobexategi' a sumergirse de cabeza en el proyecto español', este paso ño se dará sin una nueva crisis' (*La Vanguardia*, 26.11.2000).

(47) [L]adrones, mafiosos, frikis, zumbaos de la vida y ególatras irreductibles y *aprovechateguis* todos ellos (3.1.13, <http://bit.ly/2j7HOXB>, *Corpus del español*).

(48) [L]o dejamos, como bien dices, para los que quieren mojar pan en todos los guisos. Chupópteros y *aprovechateguis* que no faltan y se apuntan a todo. (1.7.2010, <http://bit.ly/2katFIY>, <https://the.sketchengine.co.uk>).

3. 2. Casi todos los testimonios de uso poseen un contenido axiológico peyorativo, como se habrá podido comprobar en los empleos recién citados. Cabe aducir, sin embargo, algún uso axiológicamente neutro:

(49) La clave está en el tan repetido I+D, "la quinta gama de calidad", lo que este chef denomina "*aprovechategui*", desde el argumento de que todo puede ser utilizable. (*El Día*, 8.5.15).

3.3. El carácter absolutamente coloquial de la forma *aprovechategui* (la lengua estándar utilizaría *aprovechado*) la hace idónea para empleos irónicos o humorísticos, con frecuencia vinculados a actantes vascos:

(50) Y en modo absoluto es una caza al euskera, es acabar con un despilfarro a cuenta de unas personas que han vivido como reyes, y que la palabra en euskera que mejor pronuncian es "*aprobexategi*" (*Navarra Confidencial*, 5.7.12).

(51) Sus contertulianos admitieron que la paga del '*aprovechategui*' Idígoras és una prueba de la generosidad de la democracia' (*La Vanguardia*, 16.4.97).

(52) Ya sólo faltaba que apareciera el *aprovechategui* para culminar esta impresión doméstica del Consell y de sus dineros. Y el *aprovechategui*, al final, ha aparecido: Borràs (*El Día de Baleares*, 25.11.05).

(53) A pesar de que no pocas personas se han subido al carro de tratamientos alternativos (entiéndase en este caso, sin pies ni cabeza) de la mano del Dr. *Aprovechategui* (= aprovechemos el filón de gente desesperada) y de que existen infinidad de planteamientos nutricionales (20 minutos, 26.12.14, cursiva en el original).

3. 4. En el español de América solo se documenta una vez (República Dominicana), en un contexto en que se habla de política española:

(54) Pero cuando mezcla la falta de desarrollo de la constitución con el NAZionalismo *aprovechategui* de via estrecha, es cuando mete la pata. Que te conste Florez que a veces tienes razon, si criticaras el avasallamiento que pretenden los nazionalistas tambien la tendrías (sic, foros.hispavista.com, <http://bit.ly/2jA2rbd>).

4. OTRAS FORMACIONES CON -TEGUI

4. 1. Mucha menor frecuencia de uso presentan formaciones como *conservategui*⁹, *chupategui*, *trompategui*, no registrados en ninguno de los corpus de la Academia ni en el Corpus del español de Mark Davis, aunque se documentan en las redes sociales y en alguna que otra publicación digital:

(55) [T]e veo muy optimista yo soy mas *conservategui*, ganar al betis para seguir dejando rivales por debajo (*Twitter*, 15.4.12, sic).

En congruencia con la acepción de *chupar* que registra el DLE2014 ('7. tr. coloq. En deportes de equipo, abusar del juego individual con el balón. U. m. c. intr. '), obsérvese el testimonio que sigue:

(56) Claro, cuando Villa estaba lesionado todos los balones eran para Leo, pero ahora que juega Villa, el protagonismo ya no es tanto, para el *chupategui*. Asi cualquiera (<http://bit.ly/2kwsEHH> , sic, 3.2.15).

Otras formaciones que tienen como base *chupar* responden a la acepción de 'tr. coloq. Ir quitando o consumiendo la hacienda o bienes de alguien con pretextos y engaños' (DLE2014), como puede comprobarse en los empleos siguientes:

(57) Entonces, eso de fiebre de nuevo rico no es así, eso es ni mas ni menos que mamandurria, *chupategui*, peculado, en resumen, malversación de caudales públicos (*Libertaddigital*, <http://bit.ly/2kwfPNN>, 3.2.15).

(58) Aquí todo el mundo está al momio, al *chupategui* y a la risa fácil... (*Twitter*, 3.6.12).

⁹Para *conservategui* la web *tuBabel* registra los significados de 'amarrategui, conservador, prudente' (<http://bit.ly/2jikodb>).

De *trompategui* puedo aducir un testimonio oral (en Salas de los Infantes, Burgos), como apodo de una persona conocida por su afición a las bebidas alcohólicas; cf. *trompa* ‘g. f. coloq. Embriaguez, borrachera’, DLE2014).

La forma *chupitegui*¹⁰ se documenta en el español rioplatense, con un significado similar al de *chupategui* ‘bebedor’ (hay cuatro ocurrencias en el corpus *EsTenTen* de América, de *SketchEngine*, 20.1.17).

Tampoco cabe apreciar el valor etimológico de localización de *-tegui* en *abategui* ‘seminarista’ (Iribarren 1952, pero *abadeki*, Azkue), pero sí en el topónimo alavés *Abategui* (*abate* ‘sacerdote’), en el término de Nanclares de Gamboa. Ni se explica etimológicamente el conocido apodo (*Derechategui*) del tenista Alberto Berasategui (Basauri, 1973):

(59) [Alberto Berasategui] deslumbró por un drive poco ortodoxo pero mortal que hizo que le bautizaran con el sobrenombre de *derechategui* (*El Mundo.es*, <http://bit.ly/2k6LoRo>, sic, sin fecha).

(60) [H]ace 9 años Alberto Berasategui (apodado *Derechategui* por su extraña forma de pegar el drive) se clasificó para los cuartos de final del open de Australia de 1998 (<http://bit.ly/2k6SDZH>, 28.9.2007).

4. 2. Cabe citar aquí, como manifestación formal de la misma naturaleza que la que estamos estudiando, la formación *Bellotari* (*bellota*, fruto de la encina, característica de la dehesa extremeña, + *-ari*), aplicada como apodo coloquial y humorístico al presidente del Gobierno de Extremadura (o para designar su cargo),¹¹ por analogía con *lehendakari*, cargo que ostenta el homólogo del Gobierno Vasco:

(61) Los extremeños solían decir que si los vascos tenían pelotaris, ellos tenían a su "*bellotari*": Rodríguez Ibarra (presidente de Extremadura 1983-2007. *La Vanguardia*, 21.5.13).

¹⁰Una web de internet incluye *chupitegui* en un glosario de jergas y modismos de Argentina: ‘aficionado a las bebidas alcohólicas’ (<http://bit.ly/2kwnv3X>, 3.2.15). Otra web, s.v. *chupitegui* ‘borrachín, bebedorzuelo’ (<http://bit.ly/2jirgr2>, 26.1.2017). Valores semánticos congruentes con la acepción de DLE2014, s.v. *chupar* ‘11. intr. El Salv., Par., Perú, R. Dom. y Ur. Ingerir bebidas alcohólicas.’

¹¹En la base de datos *MyNews* cuento 283 ocurrencias, siempre con el mismo referente (20.1.17; téngase en cuenta la multiplicidad que a veces presentan las fuentes: varias ediciones de un mismo medio informativo).

(62) Pero ahora, hace cuatro días, nuestro "bellotari" (dicho sea con cariño) ha cogido al toro por los cuernos (*El Periódico de Extremadura*, 20.9.15).¹²

5. FINAL

La forma sufijal *-tegui* representa en español una transliteración del sufijo locativo vasco *-tegi* /tegi/. Adquiere su mayor, y casi exclusiva, productividad unido a bases verbales de la primera conjugación, en particular a los lexemas *amarrar* y *aprovechar*. Forma sobre todo adjetivos que denotan cualidades caracterizadoras de personas. Dichas cualidades son, por lo común, negativas. Tienen un carácter coloquial. Constituyen españolismos: no se documentan en el español de América. El significante del sufijo resulta evocador de la lengua de origen, el vascuence: de hecho, su frecuencia es mayor en publicaciones periódicas de las zonas vascohablantes.

El uso de la palabra *amarrategui*, en su significado literal, se circunscribe básicamente a los géneros discursivos —crónica, columna, entrevista...— de tema futbolístico, desde donde ha ampliado su sentido, figuradamente, a otros ámbitos. *Aprovechategui*, en cambio, no conoce tales restricciones de empleo.

Ambas formas, sobre todo la segunda, con grafía euskérica (*amarrategi*, *aprobetxategi*), se utilizan, a su vez, en textos en vascuence (o en castellano con destinatarios euskaldunes), si bien este extremo habrá que investigarlo de forma particular.

El fenómeno aquí estudiado guarda cierto paralelismo con formaciones españolas que toman el sufijo inglés *-ing*: *balcóning* ('práctica consistente en saltar entre los balcones de un edificio'), *cañóning* ('deporte consistente en descender por cañones fluviales' NDVUA), *caraváning* ('práctica del turismo con caravana', DEA), *cuérding* o *puénting* ('deporte que consiste en tirarse al vacío desde un puente sujetándose con cuerdas, DEA), *vénding* ('venta mediante máquinas automáticas', DEA)... (Casado Velarde 2015: 48).

En sentido estricto, no cabe hablar aquí de un préstamo sufijal *-tegui* del euskera al castellano, ya que solo se toma prestado el significante sufijal,

¹²El inciso revela el carácter peyorativo del derivado.

pero no su contenido semántico.¹³ Sin embargo, ese significante ha sido resemantizado en español para formar adjetivos evaluativos con el mencionado sentido de ‘cualidad caracterizadora de una persona’, y una connotación peyorativa, de las que carecía en la lengua de origen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADEMIA ESPAÑOLA, REAL, Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009), *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa.
- ACADEMIA ESPAÑOLA, REAL, Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, 23.^a ed.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (2003), *Nuevo diccionario de voces de uso actual*, Madrid: Arco / Libros.
- CASADO VELARDE, Manuel (2015), *La innovación léxica en el español actual*, Madrid: Síntesis.
- CORPES: *Corpus del Español del Siglo XXI*, Real Academia Española.
- CREA: *Corpus de referencia del español actual*, Real Academia Española.
- DEA: Seco y otros.
- DLE2014: Véase Academia Española, Real, y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014).
- DUE: Véase Moliner.
- IRIBARREN, José M.^a (1997 [1952]), *Vocabulario navarro: seguido de una colección de refranes, adagios, dichos y frases proverbiales*, prólogo de Francisco Yndurain, Pamplona: Diario de Navarra.
- LAFITTE, Pierre (1978), *Grammaire basque (navarro-labourdin littéraire)*, Donostia: Elkar.
- MICHELENA, Luis (1973), *Apellidos vascos*, 3.^a ed. aumentada y corregida, San Sebastián: Txertoa.
- MOLINER, María (1998 [1966-67]): *Diccionario de uso del español (due)*, Madrid: Gredos, 2.^a ed.
- NDVUA: véase Alvar Ezquerra, Manuel.
- PHARIES, David (2004), “Tipología de los orígenes de los sufijos españoles”, *RFE LXXXIV*, pp. 153-167.
- RAINER, Franz (1999), “La derivación adjetival”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa, vol. III, pp. 4595-4643.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS (2011): *Diccionario del español actual* (DEA), Aguilar, Madrid, 1999; 2.^a ed. 2011.

recibido: enero de 2017

aceptado: febrero de 2017

¹³En opinión de Pharies (2004: 158-159), “la lengua no románica de la que se toman más sufijos [en español] es el vasco, del que tenemos la serie en -rr- como -arra (*tontarra* ‘tonto’), -arria (*cagarria* ‘diarrea’), -arro (*guijarro*), -orro (*abejorro*) y -urro (nav. *chiquiturro* ‘chiquitito’). Si realmente son vascos o prerromanos eso es otra cuestión

EL REFLEJO DEL CONTROL DE LAS CONDUCTAS EN LA ÉPICA HISPÁNICA MEDIEVAL

DANIEL AÑUA-TEJEDOR
Universidad del País Vasco

Title: The reflex of behavior control in the Hispanic epic

Abstract: Throughout the middle Ages, the social control of behavior has been one of the objectives that have characterized both the religious power and the royal power. The reflection in the Hispanic epic literature of that control could define the effectiveness or ineffectiveness of the actions taken since the power and reflect the possible use of the epic authors in favor of those claims. To this end, this paper will focus mainly on pain manifestations due to unexpected losses of the protagonists of the epic texts.

Key words: Mourning. Crying. Social control. Epic literature.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, el control social de las conductas ha sido uno de los objetivos que ha caracterizado tanto al poder religioso como al poder real. Las autoridades han inferido del llanto, del dolor y de la rabia —abiertamente expresados durante el duelo— un “descontrol” aparentemente ingobernable que ha despertado sus reticencias debido al carácter espontáneo e improvisado del mismo. Si existieran conductas que no pueden ser sojuzgadas, la población disfrutaría de parcelas de comportamiento que escaparían a la sumisión al poder. El objetivo de este trabajo es investigar hasta qué punto dicho control social se corresponde con las expresiones del duelo descritas en el *Poema de Mio Cid*, el fragmento de *Roncesvalles*, la *Primera Crónica General* y la *Crónica de 1344*.¹

¹En este artículo, sigo las definiciones de duelo facilitadas por Alba Payás, *Las tareas del duelo*, Barcelona: Paidós, 2010, p. 19 y John Bowlby, *Vínculos afectivos: Formación, desarrollo y pérdida*, Madrid: Morata, 1986, p. 154 que nos indican cómo ante una separación involuntaria o pérdida, el duelo es la respuesta natural o el “precio que pagamos” por el vínculo y la conexión de afecto que manteníamos con aquello o aquellos de quienes somos despojados. Cuanto mayor sea el vínculo, mayor será el duelo.

LA EVOLUCIÓN DE LAS EXPRESIONES EXTERNAS DEL DOLOR ANTE LA MUERTE

Durante la Edad Media, la muerte tenía un carácter público que logró mantenerse hasta entrado el siglo XVIII, a pesar de las dificultades, obstáculos y prohibiciones eclesiales. Durante los siglos XII y XIII la familiaridad que había caracterizado a la muerte, que Ariès denomina muerte domada, comienza a debilitarse y a perseguirse. Aquellas expresiones de dolor que acompañaban a una pérdida, por parte de los familiares y amigos, se caracterizaban por ser manifestaciones públicas:

[...] afloraban justo después de la muerte. Los asistentes se rasgaban las vestiduras, se mesaban la barba y los cabellos, se despellejaban las mejillas, besaban apasionadamente el cadáver, caían desmayados y, en el intervalo de esas manifestaciones, pronunciaban el elogio del difunto, uno de los orígenes de la oración fúnebre (Ariès, 2000: 107).

La calma y sencillez del moribundo propias de esta muerte eran proporcionalmente inversas al duelo de los supervivientes. Sus escenas de desesperación, primer acto del ritual de despedida, se interrumpían por el elogio del difunto, segundo acto del ritual. Tras la absolución, comenzaba la comitiva fúnebre en la que no estaban presentes ni sacerdotes ni religiosos a menos que el difunto lo fuese. Era una ceremonia laica heredada de un pasado pagano (Ariès, 2000: 108).

A partir del siglo XII, estas manifestaciones se ritualizaron y progresivamente los lamentos y elogios de familiares y amigos fueron quedando silenciados. El protagonismo de los allegados iba desplazándose hacia los miembros de la Iglesia, ya fueran laicos con funciones religiosas o miembros de las órdenes mendicantes que aparecieron en el siglo XIII. Este desplazamiento guarda semejanza con lo que acontece en actualidad, donde los médicos y su equipo remplazan a los allegados. El fallecido paulatinamente dejaba de pertenecer a los suyos para pasar poco a poco a manos de los clérigos y la lectura del oficio de los muertos también iba sustituyendo a los lamentos. Con el tiempo, el cortejo laico dio paso a una procesión eclesíástica de carácter solemne. Los parientes y los amigos eran sustituidos por los nuevos oficiantes que acaparaban progresivamente todo el espacio. Los

curas y los monjes llevaban el cuerpo seguidos por un número de pobres y niños determinado por la riqueza y generosidad del muerto. Esta procesión solemne se convirtió, a partir del siglo XII, en “imagen simbólica de la muerte y de los funerales” (Ariès, 2011: 188).

En lo que respecta a la expresión del llanto, se produce también una evolución a lo largo de toda la Edad Media que va desde las expresiones excesivas y espontáneas a la represión de las mismas a través de directrices eclesiales (Di Nola, 2007: 88-89). La Iglesia, para lograr persuadir a los clérigos —y por imitación a todos los fieles— fundamentará su argumentación en el texto bíblico de Levítico 21, 1-6:²

1 Dijo Yahvé a Moisés: «Di a los sacerdotes, hijos de Aarón: nadie se haga impuro por el cadáver de alguno de los suyos, 2 como no sea pariente cercano: la madre, el padre, el hijo, la hija, el hermano, 3 una hermana virgen que viva con él y no haya sido desposada aún; por ella puede contraer impureza. 4 Pero con una hermana casada, no debe hacerse impuro; se profanaría. 5 «Los sacerdotes no se raparán la cabeza, ni se cortarán los bordes de la barba, ni se harán incisiones en su cuerpo. 6 Santos han de ser para su Dios y no profanarán el nombre de su Dios, pues son ellos los que presentan los manjares que se ha de abrasar para Yahvé, el alimento de su Dios; han de ser santos.»

²De ahora en adelante cito por la edición de José Ángel Ubieta López (dir.), *Nueva Biblia de Jerusalén revisada y aumentada*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998. En nota al pie de dicha edición, se nos indica cómo el contacto de los muertos es impuro, aportando varias referencias bíblicas entre las que destaco Números 19, 11-13:

11 «El que toque un muerto, cualquier cadáver humano, será impuro siete días. 12 Se purificará con aquella agua los días tercero y séptimo, y quedará puro. Pero si no se ha purificado los días tercero y séptimo, no quedará puro. 13 Todo el que toca un muerto, un cadáver humano, y no se purifica, mancha la Morada de Yahvé; ese individuo será excluido de Israel, porque las aguas lustrales se han corrido sobre él: es impuro; su impureza sigue sobre él.»

La misma regla se da para los sacerdotes en Ez 44, 25-27:

25 No se acercarán a un muerto, para no contaminarse, pero por un padre, una madre, un hijo, una hija, un hermano, o una hermana no casada podrán contaminarse. 26 Después de haberse purificado, se contará una semana, 27 y luego, el día en que entre en el Santo, en el atrio interior para officiar en el Santo, ofrecerá su sacrificio por el pecado, oráculo del Señor Yahvé.

Esta norma es más severa cuando se aplica al sumo sacerdote (Levítico 21, 10-11):

10 «El sumo sacerdote, el mayor entre sus hermanos, sobre cuya cabeza fue derramado el óleo de la unción y que recibió la investidura revistiéndose los ornamentos, no llevará desgreñada su cabellera ni rasgará sus vestidos, 11 ni se acercará a ningún cadáver; ni siquiera por su padre o por su madre se le permite hacerse impuro.

Durante las exequias, en consecuencia, se debían evitar todas las manifestaciones excesivas de dolor como son los gritos y llantos desgarradores así como el contacto directo con el cadáver. Según Ariel Guance (1998: 42-44), las primeras prohibiciones de dichas prácticas ya aparecieron en el siglo VI, concretamente en el Canon 22 del III Concilio de Toledo fechado en 589. Las mismas prohibiciones fueron reafirmadas en el Concilio de Toledo de 1323 argumentando que los gritos e indecencias que hombres y mujeres hacían por las aldeas e iglesias se parecían más a ritos paganos que a prácticas cristianas, ofendiendo con ello a Dios. En dicha prohibición se cita expresamente el castigo de excomunión que sufrirán los religiosos, salvo que el muerto fuese el “*patre, matre, fratre, domino, aut sorore*”. Estas prohibiciones se repitieron sucesiva e insistentemente en los sínodos posteriores.³ Pero no sólo se perseguían las manifestaciones externas de los allegados, en el Sínodo de Oviedo de 1382 se extendió su persecución también a los eclesiásticos, al prohibirles celebrar oficios divinos y entierros si los parientes manifestaban exageradas muestras de dolor en sus funerales. Por tanto el castigo se trasladó desde los transgresores al muerto ya que éste se quedó sin funeral y sin la oración de la Iglesia.

La Iglesia perseguía las expresiones de dolor porque contradecían la dogmática eclesial, ya que negaban tanto la esperanza de la resurrección como la vida en el más allá. Según Guance (1998: 47), estas prácticas, tan arraigadas en la población, no negaban la esperanza escatológica sino que

³Toledo de 1356, Oviedo de 1377, 1382 y 1450, Ávila de 1384, Burgos de 1411, Tuy de 1528, León de 1526, Badajoz de 1501, Salamanca de 1497, el concilio provincial de Aranda de 1473 [...] y Alcalá de 1480 (Ariel Guance, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, p. 43).

reafirmaban la idea de que la muerte era “un auténtico elemento de ruptura de una estructura social fuertemente cohesionada”. En ese mismo sentido, Ana Arranz Guzmán (1986: 118) plantea que estas prácticas refuerzan la vivencia de la muerte como ruptura y separación de la comunidad de los vivos para pasar a pertenecer a la comunidad de los muertos. Esta ruptura de la estructura social no es un problema personal sino social:

Así, cuando un hombre muere, la sociedad no sólo pierde su unidad sino que resulta alcanzada en su propio principio de vida, en su fe en ella misma [...]. Diríase que la comunidad entera se siente perdida, directamente amenazada por la presencia de fuerzas antagónicas, a la vez que se conmueve la base de su propia existencia (Hertz 1990: 90).

Guiance (1998: 44) nos recuerda que la Iglesia peninsular contó con el apoyo de las autoridades laicas en esta labor, como indican las disposiciones de las Cortes de Valladolid de 1258, de Burgos de 1379 o de Soria de 1380, aunando de ese modo el poder religioso y político en un mismo propósito.

A pesar de lo descrito hasta ahora, la búsqueda insistente de la moderación en las expresiones de duelo —tanto por parte de la Iglesia como por parte de la monarquía hispana— parece terminar en fracaso al verse atenuados ambos poderes entre su discurso ideológico y el espíritu comunitario, entre su imposición de una conducta formalizada y el comportamiento de la sociedad (Guiance, 1998: 47).

EL AUGE DE LOS DECRETOS DISCIPLINARES DE LA IGLESIA TRAS EL CISMA DE 1054

En lo que respecta a la historia de la Iglesia, podemos segregar un periodo comprendido entre el cisma del siglo XI y la Reforma del siglo XVI.⁴ Según Tanner (2003: 59-65), los siete concilios anteriores destacan por su carácter ecuménico, ya que su celebración tuvo lugar antes del cisma. A partir de ese momento, la vinculación con la Iglesia oriental se rompió

⁴“El comienzo del cisma se sitúa, frecuentemente, en el año 1054, en el cual, Roma y Constantinopla intercambiaron excomuniones después de un período de considerable tensión, si bien otros prefieren diferentes fechas” (Norman P. Tanner, *Los concilios de la Iglesia, Breve historia*, Madrid: BAC, 2003, p. 59).

y su participación en los concilios medievales desapareció o fue meramente simbólica, lo que podría entenderse como el comienzo del periodo de «desorientación» de la Iglesia occidental, ya que el equilibrio existente hasta entonces entre ambas facciones se desvanece propiciando un sesgo asimétrico occidentalizante. Los concilios antiguos, cuyos participantes procedían mayoritariamente de Oriente, dieron paso a los medievales de participación abrumadoramente occidental. La lengua principal de los concilios y decretos dejó de ser la lengua de la Iglesia oriental, el griego, para pasar a ser el latín. La importancia otorgada hasta entonces a las afirmaciones doctrinales en detrimento de los decretos disciplinares se invirtió. De los diez concilios medievales, al menos los siete primeros, que van desde el I Concilio de Letrán (1123) al Concilio de Viena (1311-1312), se denominaron “concilios papales”, ya que sus convocatorias, presidencia y promulgación de los decretos se realizaron o bien por el Papa en persona o bien por sus representantes. Por tanto, los decretos se preparaban de antemano en lugar de surgir de la discusión como sucedía en los concilios antiguos.

Con todo ello, se dio comienzo en el seno de la Iglesia occidental a un periodo de centralización del poder bajo la figura del Papa y de control social a través de la proliferación de los decretos disciplinares, equiparable al proceso que vivía la legislación laica en pugna por controlar las manifestaciones de justicia privada que se habían inmiscuido en la legislación pública.⁵ En definitiva, Iglesia y monarquía buscaban imponer conductas formalizadas y ejercer el control social sobre la población.

El siglo XII marcó un antes y un después en la trayectoria de la Iglesia occidental. Una de las modificaciones doctrinales más relevantes de este periodo fue la aparición en la vida de los creyentes del purgatorio, cuyo tér-

⁵A partir del siglo IX reaparecen con fuerza instituciones jurídicas como la enemistad, la venganza privada o las pruebas ordálicas (Hinojosa, 1993: 9-10). Será en el siglo XI, pero sobre todo en los siglos XII y XIII, cuando dichas instituciones aparecen recogidas en los fueros municipales bajo una regulación uniforme (Hinojosa, 1993: 41) y, como indica Ramos Vázquez, privatizando la justicia pública de algún modo (2008: 222). Aunque, César Acutis (1978: 94) considera que la venganza privada, venganza de los padres o *faida* reaparece en la península de una manera más concreta a raíz del enfrentamiento entre el reino astur-leonés y el aún condado de Castilla.

mino ya se recoge en el último tercio del siglo XII (Le Goff, 1985: 44). El *purgatorium* era un lugar intermedio donde los creyentes recibían una segunda oportunidad para la salvación de su alma tras la muerte. Además, su existencia propiciaba que vivos y muertos pudieran ayudarse mutuamente por medio de oraciones y sufragios. Como indica el historiador francés, el purgatorio: “Selló definitivamente la solidaridad de la humanidad, la unión en el espacio y en el tiempo” (2003: 104). Desde el punto de vista de su implicación legal, el fuero eclesiástico y el fuero divino permanecían separados por la frontera marcada por la muerte, ya que los vivos se regían por el primero, mientras que los muertos por el segundo. Pero con la llegada del purgatorio, esta jurisdicción se volvió mixta al permitir a la Iglesia extender su influencia foral al más allá. De este modo, se centralizaron bajo el poder eclesial ambas jurisdicciones, la del reino de los vivos y la del reino de los muertos, evitando espacios que escaparan a tal centralización.

Otra de las aportaciones doctrinales relevantes de este periodo es el establecimiento de la confesión auricular obligatoria y privada, al oído del sacerdote. Cada creyente debía examinar sus faltas y manifestarlas al sacerdote para que éste determinara la penitencia a imponer y así poder recibir la absolución y alcanzar la gloria paradisíaca. Fuera de dicha mediación obligada, el creyente no podía hallar la salvación, difundiéndose de este modo la “pastoral del miedo” de la que habla Jean Delumeau.⁶

Así como la ley regia y los jueces u oficiales nombrados por el rey determinaban el castigo que debía imponerse desde el punto de vista legal (Segura Urra, 2003: 582-583), la Iglesia, a través de la confesión auricular, determinaba la penitencia a imponer desde el punto de vista religioso, alcanzando el más allá en dicha jurisdicción.

Como indica Minois (1994: 230), el desarrollo del comercio y de las ciudades, junto con el ascenso de la burguesía mercantil y los nuevos métodos de contabilidad, favorecieron la cuantificación de la penitencia que se acrecentaría en este siglo XIII por el desarrollo de los métodos matemáticos

⁶Ver Jean Delumeau, *Le péché et la peur: La culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*, Paris: Fayard, 1983, pp. 369 y ss.

y que discurriría paralela a la aparición del sistema de penas pecuniarias implantado en Castilla a partir de dicho siglo. Iglesia y monarquía hispánica se dieron la mano en la especificación de los delitos y pecados, y en la reparación de los mismos, fuera de manera pecuniaria o penitencial, incrementando el poder decisorio y mediador de ambas instituciones en detrimento de jurisdicciones y decisiones de carácter más privado.

EL DUELO EN LA ÉPICA HISPÁNICA

Ante esta búsqueda de control social tanto por parte del poder religioso como del poder real, cabe preguntarse qué reflejo podemos vislumbrar del mismo en los textos. La escasez de códigos medievales épicos y de testimonios directos, obliga a recurrir a testimonios indirectos, como son las obras cronísticas escritas bien en latín, bien en lengua vernácula (Fernández-Ordóñez, 2008: 153-154). Por esa razón, utilizaré, por una parte, el *Poema de Mio Cid* (*PMC*), el fragmento de *Roncesvalles*; y por otra, la *Primera Crónica General* (*PCG*) y la *Crónica de 1344* para intentar identificar en los textos la presencia o ausencia de expresiones del duelo.

Aunque el *PMC* no describe este tipo de expresiones, considero relevante recoger las manifestaciones de dolor y el tipo de llanto en relación, no a la muerte física, sino a la muerte civil (Lacarra Lanz, 1995: 184) que sufre el protagonista por orden del rey: destierro, pérdida de sus posesiones y separación involuntaria de su familia tras la pérdida de la patria potestad.

El *PMC* comienza con el llanto de Rodrigo fruto de la separación de sus posesiones y lazos afectivos. Ya desde los primeros versos se muestran “actitudes y sentimientos que pertenecen al ancho marco de las experiencias posibles en todos los hombres” (Montaner Frutos, 2007: XIV). Ese trance íntimo resulta de gran relevancia por dar comienzo al propio *Cantar*:⁷

De los sos ojos tan fuertementre llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando. (vv. 1-2)

Sin embargo, como indica Nieto Pérez (2000-2001: 254), este comienzo, tan cargado de emoción, no tiene aún un sujeto que lo haga suyo, está

⁷De ahora en adelante cito por la edición de Eukene Lacarra Lanz (ed.), *Poema de Mio Cid*, Barcelona: Debolsillo, 2002.

huérfano, haciendo que el poema se inicie “con la descripción de un dolor, que es la descripción del dolor”, ya que la identidad del héroe no se desvelará hasta unos versos más tarde:

Sospiró Mio Çid, ca mucho avié grandes cuidados (v. 6).

El adverbio que describe su llanto (v. 1) muestra la intensidad de la emoción pero también su dimensión pública (Escribano, 2008: 30) que lo diferencia del llanto que encontraremos en otros textos.

Posteriormente, ante la involuntaria separación de su mujer e hijas que dejará en el Monasterio de Cardeña al cuidado del abad don Sancho, tanto Ximena como el Cid lloran amargamente:

Ant'el Campeador, doña Ximena	fincó los inojos amos,
llorava de los ojos,	quísol' besar las manos:
¡Merçed , ya Çid,	barba tan conplida! (vv. 264-266)

Enclinó las manos	la barba vellida,
a las sus fijas	en braços las prendía,
llególas al coraçón, ⁸	ca mucho las quería;
llora de los ojos,	tan fuertementre sospira:
—¡Ya dona Ximena,	la mi mugier tan conplida,
comme a la mi alma	yo tanto vos quería!
Ya lo vedes,	que partir nos emos en vida,
yo iré, e vós	fincaredes remanida (vv. 273-280).

A la mañana siguiente y tras la misa, el Cid y sus hombres se disponen a partir, entonces asistimos a la siguiente despedida entre los esposos:

El Cid a doña Ximena ívala abraçar,
 Doña Ximena al Çid la manol' va besar,
 llorando de los ojos, que non sabe que se far,
 E él a las niñas tornólas a catar:
 “A Dios vos acomiendo, fijas, e a la mugier e al Padre spirital,
 agota nos partimos, Dios sabe el ayuntar.”
 Llorando de los ojos, que non viestes atal,
 asís' parten unos d'otros como la uña de la carne (vv. 368-375).

⁸*llególas al coraçón*: ‘las estrechó contra su pecho’.

El dolor de la separación se expresa a través de esta metáfora en el verso 375, metáfora que se repetirá posteriormente en el verso 2642:

Cuomo la uña de la carne ellos partidos son, (v. 2642)

El llanto describe al héroe destacando sus focos de interés como motores de la acción que le harán avanzar (Nieto Pérez, 2000-2001: 256). Es un Rodrigo Díaz de Vivar a quien “no resta grandeza estar hecho del mismo barro que quienes escuchan sus hazañas” (Montaner Frutos, 2007: XVIII). Esta representación del héroe se muestra ante un público que se siente identificado con él y próximo a él, para quienes sus muestras de afecto resultarían naturales, cercanas, esperables y no desconcertantes.

Sin embargo, la medida que caracteriza al héroe determina y condiciona su llanto. Como señalan Guillén y Rico, *llorar de los ojos* describe un llanto silencioso, reducido a las lágrimas, sin el acompañamiento de acciones como mesarse los cabellos, rasgarse los vestidos o arañarse el pecho (1994: 12) así como raparse la cabeza, cortarse los bordes de la barba o hacerse incisiones en el cuerpo (Lv. 21, 5). Su carácter mesurado engloba al resto de sus virtudes, propias de la realeza, que le equiparan al rey Alfonso. El héroe se convierte en ejemplo a seguir y emular para aquellos nobles que busquen ser recompensados (Lacarra Lanz, 2002: 244). La templanza, en sus expresiones de dolor, discurre paralela a su rechazo de la venganza familiar ante la afrenta de los condes (Lacarra Lanz, 2002: 243), ya que delega en el rey Alfonso la impartición de la justicia. Su ejemplaridad marca un nuevo modelo de reacción, un modo mesurado y diferente a las expresiones exageradas de dolor. El *Poema* no relatará la reacción violenta del Cid ante dicha afrenta, sino su reacción contenida a diferencia de la tradición épica anterior:

Van aquestos mandados	a Valençia la mayor,
quando ge lo dizen	a Mio Çid el Campeador,
una gran ora	penssó e comidió (vv. 2826-2828).

En los textos que recojo a continuación, las situaciones presentadas difieren en gran medida de la relatada en el *PMC*. Los textos se alejan de

la contención cidiana para exponer o bien muestras desgarradas de dolor, o bien la violencia de los dolientes ante el sufrimiento suscitado por una pérdida, o ambas.

El fragmento del *Roncesvalles*, fechado en la segunda mitad del siglo XIII, en sus dos únicos folios narra el planto de Carlomagno sobre las cabezas de alguno de sus vasallos muertos en el campo de batalla.⁹ Deyermund relaciona este llanto con el de los *Siete Infantes de Lara* (1987: 86) que veremos posteriormente, ya que en la batalla de los Pirineos descrita en la *Chanson de Roland*, y en otros textos relacionados con ella, no aparecen nobles decapitados:

El buen enperador mandó la cabeza alçare,
que l'alinpiasen la cara del polvo e de la sangre.
Como si fuese vivo començólo de preguntare:
“Digádesme, don Oliveros, cavayllero naturale,
¿dó deyxastes a Roldán? Digádesme la verdade. (vv. 15-19)

Posteriormente, Carlomagno ve a su sobrino Roldán y roto de dolor llora su muerte dirigiéndose a él con el siguiente planto:

Diz: “Muerto es mio sobryno, el buen de don Roldane.
Aquí veo atal cosa que nunca vi tan grande:
jo era pora morir e vós pora escapare.
Tanto buen amigo vós me solíades ganare,
por vuestra amor ariba muychos me solían amare.
Pues vós sodes muerto, sobrino, buscar me an todo mal.
Asaz veo una cosa, que sé que es verdade:
que la vuestra alma, bien sé que es en buen logare (vv. 34-41).

Con tal duelo estó, sobrino, agora non fués bivo.
¡Agora ploguéis al Criador, a mi seynnor Jhesuxristo,
que finase en este logar, que me levase contigo!
Dizir me ías las nuevas cada uno cómo fizo
d'aquestos muertos que aquí tengo conmigo.”
El rey quando esto dixo cayó esmortecido (vv. 77-82).

⁹De ahora en adelante cito por la edición de Martín de Riquer (ed.), *Chanson de Roland: Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona: El Acanalado, 2003.

Las muestras de dolor que analizo a continuación también carecen de la medida que vimos en Rodrigo. Los siguientes fragmentos pertenecen a la leyenda del *Romanz del infant García* recogido en la PCG¹⁰ entre los capítulos 787-789. Al final del capítulo 788, se describe el dolor que siente la viuda D^a. Sancha tras la muerte de su desposado, el conde García. Dolor que le hace pedir ser enterrada con él y no saber “que fazie nin do estaua”:

Tomol estonces el rey don Sancho, et mandol meter en un ataut, et leuaronle al monesterio de Onna, et enterraronle y cerca su padre. Pero dize ell arçobispo don Rodrigo que en Leon fue enterrado en la iglesia de Sant Johan, cercal padre de donna Sancha su esposa, et que se quisiera essa ora meter ella con ell en el luziello, ca tan grand era el pesar que auie por el por que assi muriera, et tan grand el duelo que fazie por el, que toda estaua desmemoriada que nin sabie que fazie nin do estaua (471-472).

La leyenda recoge como doña Sancha, movida por su dolor y deseo de venganza por la muerte de su desposado, mutila a Fernán Laínez con sus propias manos y lo hace pasear a lomos de un mulo por los pueblos de Castilla, mientras un pregonero va proclamando su crimen, como recoge el capítulo 789 de la PCG:

[...] tomo un cuchiello en su mano ella misma, et taiole luego las manos con que el firiera all inffant et a ella misma, desi taiol los pies con que andidiera en aquel fecho, después sacole la lengua con que fablara la traycion; et desdeque esto ouo fecho, sacole los oios con que lo uiera todo. Et desdequel ouo parado tal, mando adozir una azemila et ponerle en ella et leuarle por quantas uillas et mercados auie en Castiella et en tierra de Leon do el fiziera aquella traycion, diziendo et pregonando sobrel cada logar que por la muerte que aquel Fernant Laynez basteçiera al inffant Garcia et fuera ell en ella, padecie ell aquello (472).

En los *Siete Infantes de Lara* la escena central de la leyenda la constituye el planto del padre de los infantes, Gonzalo Gustioz, al ver las cabezas de sus hijos decapitados, presentadas ante él por Almanzor tras ser traídas

¹⁰De ahora en adelante cito por la edición de Ramón Menéndez Pidal (ed.), *Primera Crónica General de España o sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid: Bailly-Baillière e hijos, Editores, 1906. On line: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/118n/consulta/registro.cmd?id=16550>

por sus adalides (Catalán, 2001: 31). Los hechos de dicha leyenda se narran tanto en la *PCG* como en la *Crónica de 1344*.

Escalona Monge (2000: 132-133) señala que ambos textos presentan dos mitades diferenciadas, aunque el texto recogido en la *Crónica de 1344* es más extenso y detallado y su segunda parte culmina con un enjuiciamiento tras un duelo, en lugar de un asesinato fruto de una emboscada, como relata la *PCG*.

En lo que respecta a la *PCG*, la primera sección aparece comprendida entre los capítulos 736-743, mientras que la segunda narra la venganza familiar de Mudarra que acuchilla a “Roy Blásquez” y quema viva a su mujer “donna Llambla” en el capítulo 751. En cuanto a la *Crónica de 1344* recoge en los capítulos I al X los acontecimientos relacionados con la muerte de los infantes, y en el capítulo XII la venganza de Mudarra y la muerte del traidor.

Para Acutis (1978: 30), la muerte de los infantes es una construcción épica proveniente de hechos históricos acontecidos en el siglo X, mientras que la venganza de Mudarra es una adición más fabulística, añadida a finales del siglo XIII, en un ambiente ideológico diferente que comenzó con la progresiva sustitución del mundo germánico por el románico a lo largo del siglo XII, sustitución que triunfará en el siglo XIII (Alvar y Alvar, 1997: 176).

Gonzalo Gustioz, tras reconocer las cabezas de sus hijos y la cabeza del amo que los crió, va limpiándolas una a una y recolocándolas sobre una manta por orden de nacimiento. Cada vez que recoge una de las cabezas, procede a despedirse del hijo al que pertenecía, y hace lo mismo con la de *Munno Salido*. Asistimos a sus peticiones y concesiones de perdón y a las lágrimas y gestos de cariño hacia sus hijos como si estuviesen vivos. La ternura expresada por el padre en ese trance se percibiría con una naturalidad acorde con la relación que el público tenía con los cadáveres tanto en la Alta Edad Media como en la mayor parte de la Plena Edad Media.

En el caso de la *PCG*, el relato se encuentra recogido en el capítulo

743:

Almançor quando las uio yl departieron quién fueran, et las cato et las conosció por el departimiento quel ende fizieran, fizo semeiança quel pesaua mucho por que assi los mataran a todos, et mandolas luego lauar bien con uino fasta que fuessen bien limpias de la sangre de que estauan untadas; et pues que lo ouieron fecho, fizo tender una sauana blanca en medio del palacio, et mando que pusiessen en ella las cabeças todas en az et en orden assi como los infantes nascieran, et la de Munno Salido en cabo d'ellas (441).

Et pues que las uio Gonçalo Gustioz et las conosció, tan grand ouo ende el pesar, que luego all ora cayo por muerto en tierra; et desque entro en acuerdo començó de llorar tan fieramientre sobrellas que marauilla era. Desi dixo a Almançor: “estas cabeças conosció yo muy bien, ca son las de mios fijos los infantes de Salas las vii, et esta otra es la de Munno Salido, so amo que los crio.” Pues que esto ouo dicho, començó de fazer su duelo et su llanto tan grand sobrellos que non a omne que lo uiesse que se pudiesse sofrir de non llorar. Et desi tomaua las cabeças una a una, et retraye et contaua de los infantes todos los buenos fechos que fizieran (442).

Por su parte, la *Crónica de 1344*, lo recoge en el capítulo VIII:¹¹

Entonçe le mando Almançor tender delante una manta, e mando y lançar las cabeças; e Gonçalo Gutios violas bueltas en sangre e en poluo, e començolas, de alimpiar con aquella manta en que etauan, e afemençiolas bien, en tal manera que las conoçió; e entonçe dixo a Almançor llorando: “eñor, yo conoco muy bien etas cabeças, ca las iete on de mios fijos, e la una e de mio conpadre Muño Salido, que los crio, e non las quio muy grant bien quien aquí las ayunto;” e dixo llorando muy fuerte miente: “catiuo, deconortado o para iempre” (279).

[...] torneoe a las cabeças, onde las dexara, e alinpiolas bien del poluo e de la angre, e puolas en as, como cada una naçió, e etaua lo oteando Almançor e Alicante. E el tomo la cabeça de Muño Salido e rrasonee con ella como i biuo fuee: “Dios vos alue, Muño Salido, mi conpadre e mi amigo ¿e que fue de los mios fijos que vos yo dexe en encomienda, por que vos erades en Catiella e en Leon muy rreçelado e temido?” e dixo: “conpadre, de Dios eades perdonado, e non fuetes vos en ete coneio con el traydor de Ruy Vaques, mas vos catar les yades los agujeros como amo e padrino, e ellos non vos querrían creer, ca les dolia la mi priion, por que yasia en catiue; e perdonat me, conpadre, que todo eto con gran coyta lo digo”. E torno la cabeça a u lugar e tomo la de Diago Gonçales, u fijo, el mayor, e en todo eto non quedaua de mear sus

¹¹De ahora en adelante cito por la edición de Ramón Menéndez Pidal (ed.), *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid: Espasa-Calpe, 1971.

cabellos e us baruas, e dare grandes puñadas en u rrotro, llorando muchas lagrimas (280).

[...] Fijo, mas me valdría la muerte que veer ete pear”. E en disiendo eto, amorteciöse e cayo en tierra como aquel que non abia de i parte, e cayole la cabeça de los braços obre las otras. E quando Almançor e Alicante, que çerca del etauan, eto vieron, peoles mucho e con grant duelo que del ouieron començaron de llorar (284).

La primera diferencia entre ambos textos la encontramos en el hecho de que en la *PCG* es Almanzor, y no el padre, quien hace limpiar las cabezas con vino, colocándolas en una sábana blanca en medio del palacio por orden de nacimiento. Esta escena nos recuerda el fragmento de *Roncesvalles* ya citado en el que Carlomagno manda limpiar de polvo y sangre la cabeza de Oliveros (vv. 15-16).

En lo que respecta a las muestras de dolor, resultan semejantes, ya que se despide de las cabezas una a una, recordando la vida del hijo al que pertenece, aunque en la *PCG* lo hace sin especificar cada uno de sus nombres.

Sin embargo, al mismo tiempo que se dan las muestras de ternura hacia ellos, los dos textos recogen la reacción violenta de un padre desesperado y roto de dolor. Rabia entendible en semejante situación, pero cuyas manifestaciones externas desproporcionadas parecen no sorprender al resto de personajes. Recordemos que estas expresiones de un duelo que, según Ariès (2011: 162), resultaba “salvaje o debía parecerlo”, habían comenzado a ser silenciadas y ritualizadas a partir del siglo XII.

La *PCG* narra en el capítulo 743 cómo:

[...] con la gran cueyta que auie tomo una espada que uio estar y en el palatio, et mato con ella vii alguaziles alli ante Almançor. Los moros todos trauaron estonces dell, et non le dieron uagar de mas danno y fazer. Et rogo ell alli a Almançor quel mandasse matar. Almançor con duelo que ouo dell, mando que ninguno non fuesse osado del fazer ningun pesar. Gonçalo Gustioz estando en aquel crebanto, faziendo su duelo muy grand et llorando mucho de sus oios, [...] Et díxol estonces alli Almançor: “Gonçalo Gustioz, yo e grand duelo de ti por este mal et este crebanto que te ueno, et por ende tengo por bien de te soltar de la prision en que estas; et darte e lo que ouieres mester pora tu yda, et las cabeças de tus fijos, et uete pora tu tierra a donna Sancha tu mugier” (442).

En lo que respecta a la *Crónica de 1344* se nos narra lo siguiente:

E en disiendo eto, vio etar una epada colgada çerca i, e tomola en la mano e alio al corral e topo con tre moros, de aquellos que eran guardas del rrey, e quando lo ai vieron yr, cuydaron que fuya, e quieronlo tornar a la carçel, e cortoles las cabeças a todos tre; e dei alto en la rrua, con u epada en la mano, e quantos fallaua todos los mataua, ai omes como mugeres, que non fasia amor a ninguno. E Almançor quando eto vio, ouo del muy grant duelo e dixo Alicante que mandae pregonar que todos e acoieen a us poadas, que non fuee ninguno tan oado quel fisiee mal, i non quel mandaria dar çient açotes; e pues quel pregon fue dado, e vio Gonçalo Gutios que non fallaua ninguno, torneoe a las cabeças, onde las dexara (279-280).

Los dos fragmentos relatan el arrebato de furia por el cual Gonzalo Gustioz asesina a siete alguaciles en el primer caso y, en el segundo, a tres moros además de a todo aquel con el que se encuentra sin hacer distinción por sexos. Sin embargo, Almanzor parece entender esta reacción, llegando a justificarla, al pedir que nadie se ensañe con él bajo pena de cien azotes de castigo, como se nos indica en la *Crónica de 1344*. Ante tal *crebanto* del padre, Almanzor, movido por un *grand duelo* hacia Gonzalo, tiene a bien liberarle de su prisión y dejarle marchar a su tierra, con las cabezas de sus hijos, sin que haya la menor sombra de castigo por los asesinatos cometidos por Gonzalo, asesinatos que parecen quedar justificados por el sufrimiento desmedido.

Es significativo mencionar que en el caso de la leyenda de los *Siete Infantes de Lara* recogida en la *Crónica de 1344*, su primera parte reproduce “el arquetipo de las narraciones de venganzas de sangre, basado en la secuencia ultraje-venganza” sin entrar en juicio éticos; sin embargo la segunda parte no narra la venganza privada de Mudarra González que acabaría con la vida de Roy Blásquez, sino que enjuicia el comportamiento de Roy Blásquez presentándolo como modelo de traidor, mientras que Mudarra aparece como héroe restaurador de la justicia (Escalona, 2000: 132-133). El conde don García Fernández nombra caballero a Mudarra González tras asistir como padrino a su bautizo haciéndole “alcaide mayor de toda u tierra” y otorgándole “todos los catiellos que ganae de Ruy Vaques [...] por heredad”. Mudarra reúsa tal ofrecimiento y prefiere otorgárselos al conde. Tras este

nombramiento, Mudarra con sus caballeros sale en persecución de Roy Blásquez a través de innumerables pueblos que tiene que recorrer hasta por fin dar con él. Una vez frente a frente, Mudarra hiere de muerte a Roy Blásquez en duelo cuerpo a cuerpo ante la mirada atenta de sus respectivos “ases”, los cuales habían recibido la instrucción de: “por coa que vieen que non mouiee ninguno de donde etaua” (308). Herido de muerte, Roy Blásquez es trasladado a *Biluetre* y, tras cumplirse las disposiciones de doña Sancha que solicita ser “alcalde dete fecho” (312), es colgado públicamente y ajusticiado por los: “parientes de aquellos que murieran en la batalla con us fijos, e otros quales quier a qui el mal mereçiese, [...] con dardos o con aconas o con varas de lançar, o con otras armas quales quier, en tal manera que las carnes del traydor fueen todas partidas en pedaços, e deque cayere en tierra, que entonçe lo apedreaen todos” (312). Así mismo, tampoco doña Lambra muere por un acto de venganza privada sino que Mudarra “mandole dar tal muerte como dio a Ruy Vaques” siguiendo el mandato del conde don García Fernández muerto (314). Se abandona, por tanto, la privacidad de la venganza familiar elevando a la esfera pública el crimen de la rebelión de Roy Blásquez contra García Fernández, convirtiendo a Mudarra en un héroe de Estado.

A diferencia del *PMC* y de la segunda parte de la versión de los *Siete Infantes de Lara* recogida en la *Crónica de 1344*, en los dos siguientes casos la venganza familiar lleva a los protagonistas a ejercer directamente el desagravio. En el *Romanz del infant García*, doña Sancha mutila con sus propias manos a Fernán Láinez y lo hace pasear en mulo por los pueblos de Castilla con un pregonero; en la versión de los *Siete Infantes de Lara* recogida en la *PCG*, Mudarra acuchilla a Roy Blásquez. Sin embargo, Rodrigo Díaz tras la afrenta de los infantes de Carrión contra sus hijas en el robledo de Corpes decide no ensañarse con los condes sino “apelar a la ley pública en vez de recurrir a la ley de la venganza privada”, convirtiendo, de esta manera, al rey don Alfonso en “el mayor defensor del derecho, el árbitro último de la justicia” (Lacarra Lanz, 2002: 250). En una “*corte extraordinaria*” presidida por él, los jueces o alcaldes del litigio dictarán sentencia tanto en el plano de la legislación civil, en lo referido a la devolución de los bienes del Cid,

como en el campo del derecho criminal, en lo que respecta a la afrenta de Corpes (Lacarra Lanz, 1980: 73). El Cid obtiene la reparación por medios diferentes a la “tradicional masacre épica” (Montaner Frutos, 2007: CXIX) que aparecía tanto en el *Romanz del infant García* como en los *Siete Infantes de Lara*. La reparación obtenida por el Cid subvierte los viejos conceptos épicos del honor y la venganza, elevando “a virtud heroica la moderación y la humanidad” (Catalán, 1995: 116). La contención requerida por el poder en aras de una ley pública se refleja no sólo en el *PMC* sino en la versión de los *Siete Infantes de Lara* recogida en la *Crónica de 1344*.

En lo referente a la contención de las exteriorizaciones del dolor el progresivo entorpecimiento y hostigamiento —instaurado a partir del siglo XII— no logró que su ritualización y su silenciamiento se consolidaran con la intensidad requerida.

Así mismo, si consideramos —como indica Diego Catalán (2001: 398) y Alan Deyermond (1987: 99-101)— que la actividad creadora que dio lugar a los cantares de gesta hoy perdidos se remonta al primer tercio del siglo XI, podríamos hablar de un proceso de contención de las conductas de los protagonistas. Las expresiones exageradas de Gonzalo Gustioz, doña Sancha o Carlomagno de los cantares de gesta perdidos habrían evolucionado hacia el mesurado *llanto de los ojos* de Rodrigo. Evolución acorde con las pretensiones del poder.

Sin embargo, los textos recogidos en la *PCG* y en la *Crónica de 1344* que menciono continúan presentando exageradas muestras de dolor en los siglos posteriores al *PMC*, reflejando la persistencia en el tiempo de las demostraciones externas del dolor, mostrando que tales expresiones se mantenían vivas a pesar de las cortapisas que emanaban del poder y reflejando el fracaso institucional del que habla Guiance.

CONCLUSIONES

Ni la Iglesia ni la monarquía consiguieron sus objetivos en su pretensión de controlar el comportamiento de la población frente al dolor causado por la muerte. El carácter consustancial al ser humano que posee el duelo dificultó su gobierno por parte de agentes externos que ostentaban el poder.

Las expresiones exageradas de Gonzalo Gustioz, doña Sancha o Carlomagno que encontramos en las leyendas anteriores a *PMC*, continúan mostrando dicho carácter exagerado con posterioridad al llanto silencioso y mesurado de la epopeya de Rodrigo. De aquellas manifestaciones de dolor abiertamente expresadas no parece producirse una evolución hacia conductas más mesurada donde los personajes son despojados de una parte de su protagonismo para que éste recaiga en las autoridades eclesiásticas o reales, sino que constatamos su perduración literaria en las prosificaciones posteriores al *PMC* aquí recogidas.

Las obras estudiadas, por tanto, no serían el reflejo literario de la evolución de las expresiones de duelo, sino de la persistencia en el tiempo de las demostraciones externas del dolor y del fracaso de las pretensiones del poder. En esta prosecución, el *PMC* constituiría un texto extraordinario que refleja una conducta que no parece repetirse con posterioridad, un paréntesis en el discurrir de los textos, una propuesta literaria y conductual que no logró consolidarse.

Sin embargo, la propuesta conductual tanto en lo referente a la mesura en el llanto como a la renuncia a la venganza familiar que recoge el *PMC* ejemplifica las aspiraciones del poder eclesial y real lo que podría vincular al autor del mismo con dichas élites.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUTIS, Cesare (1978), *La leggenda degli infanti di Lara: due forme epiche nel Medioevo occidentale*, Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- ALVAR, Carlos y ALVAR, Manuel (1997), *Épica medieval española*, Madrid: Cátedra.
- ARIÈS, Philippe (2000), *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona: El Acantilado.
- ARIÈS, Philippe (2011), *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus.
- ARRANZ GUZMÁN, Ana (1986), "La reflexión sobre la muerte en el Medioevo hispánico: ¿continuidad o ruptura?", *En la España medieval* V (I), pp. 109-124.
- BOWLBY, John (1986), *Vínculos afectivos: Formación, desarrollo y pérdida*, Madrid: Morata.
- CATALÁN, Diego (1995), "El Mio Cid y su intencionalidad histórica", Michael M. Caspi (ed.), *Oral Tradition and Hispanic Literature. Essays in Honor of Samuel G. Armistead*, New York: Garland Publishing, pp. 111-162.
- CATALÁN, Diego (2001), *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- DELUMEAU, Jean (1983), *Le péché et la peur: La culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*, Paris: Fayard, pp. 369 y ss.
- DEYERMOND, Alan (1987), *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española*, Barcelona: Sirmio.

- DI NOLA, Alfonso M. (2007), *La muerte derrotada: antropología de la muerte y el duelo*, Barcelona: Belacqva.
- ESCALONA MONGE, Julio (2000), “Épica, crónicas y genealogías. En torno a la historicidad de la Leyenda de los infantes de Lara”, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 23, pp. 113-176.
- ESCRIBANO HERNÁNDEZ, Asunción (2008), “El *Cantar de Mio Cid*. La constitución literaria del mito”, Asunción Escribano Hernández (ed.), *El Poema de Mio Cid: la comunicación de un mito*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 15-56.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (2008), “El *Mio Cid* a través de las crónicas medievales”, Emiliano Valdeolivias (coord.), Jesús Gómez Gómez (dir.), *Ochocientos años del “Mio Cid”: una visión interdisciplinar*, Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 153-176.
- GUIANCE, Ariel (1998), *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- GUILLEN, Claudio y FRANCISCO RICO (1994), “Del arte de editar a los clásicos”, *Ínsula*, 576, pp. 11-14.
- HERTZ, Robert (1990), *La muerte y la mano derecha*, Madrid: Alianza.
- HINOJOSA Y NAVEROS, Eduardo de (1993), *El elemento germánico en el derecho español*, Madrid: Marcial Pons.
- LACARRA LANZ, Eukene (1980), *El Poema de Mio Cid: realidad histórica e ideología*, Madrid: Porrúa Turanzas.
- LACARRA LANZ, Eukene (1995), “La representación del rey Alfonso en el Poema de mio Cid desde la ira regia hasta el perdón real”, Mercedes Vaquero y Alan Deyermund (eds.), *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison: HSMS, pp. 183-195.
- LACARRA LANZ, Eukene, ed. (2002), *Poema de Mio Cid*, Barcelona: Debolsillo.
- LE GOFF, Jacques (1985), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa.
- LE GOFF, Jacques (2003), *En busca de la Edad Media*, Barcelona: Paidós.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, ed. (1906), *Primera Crónica General de España o sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid: Bailly-Baillière e hijos, Editores. On line: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/118n/consulta/registro.cmd?id=16550>
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, ed. (1971), *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MINOIS, Georges (1994), *Historia de los Infiernos*, Barcelona: Paidós.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, edición, prólogo y notas (2007), *Cantar de Mio Cid*, Estudio preliminar de Francisco Rico. Barcelona: Centro para la edición de los clásicos españoles - Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- NIETO PÉREZ, María de los Reyes (2000-2001), “Sobre la importancia poética del llanto en la tirada inicial del *Cantar de Mio Cid*”, *Philologica canariensis: Revista de filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, 6-7, pp. 253-278.
- PAYÁS PUIGARNAU, Alba (2010), *Las tareas del duelo*, Barcelona: Paidós.
- RAMOS VÁZQUEZ, Isabel (2008), “El proceso ordinario en el fuero de Andújar”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 197, pp. 221-256.
- RIQUER, Martín de, ed. (2003), *Chanson de Roland: Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona: El Acantilado.
- SEGURA URRRA, Félix (2003), “Raíces historiográficas y actualidad de la historia de la justicia y el crimen en la Baja Edad Media”, *Anuario de historia del derecho español*, 73, pp. 577-678.
- TANNER, Norman P. (2003), *Los concilios de la Iglesia, Breve historia*, Madrid: BAC.
- UBIETA LÓPEZ, José Ángel (dir.) (1998), *Nueva Biblia de Jerusalén revisada y aumentada*, Bilbao: Desclée de Brouwer.

recibido: agosto de 2016

aceptado: mayo de 2017

EL ARTE TOTAL EN “LA JUNTA LUZ” DE JUAN GELMAN

CHING-YU LIN

Universidad de Ciencia y Tecnología de Macao

Title: The Total Art in Juan Gelman's *La Junta Luz*

Abstract: The present study focuses on the dramatic poetry of Juan Gelman in his work, *La Junta Luz*. The diverse artistic resources applied in the poetic writing, as well as the total art, which includes different types of languages, such as poetic, journalist and photographic language, are analyzed. The work resembles the Greek drama genre from which the concepts of publicity, kinetics and tragedy are extracted. The poetic words are masterfully integrated into the testimonial and journalist text to present a series of events of torture and violence. Finally, by means of photography and its technical mechanisms, the effects of repetition and fragmentation that the images produce are highlighted.

Key words: Juan Gelman. *La Junta Luz*. Drama. Tragedy. Testimony. Photography.

INTRODUCCIÓN

La poesía existe en una dimensión ontológica donde se muestra como forma artística. Este género nos da a conocer un perfil creado por el espíritu, entendido como lo perceptible dentro de la interioridad espiritual. Siendo un medio para unir las contradicciones, la escritura poética pertenece a un arte total y universal. Sin embargo, no se puede considerar exclusivamente como una estética utilizada para representar formas espirituales, más bien, posee un derecho absoluto a configurar su propio discurso y un valor de ser por sí misma, en todo su vigor, para expresarse y exhibirse, hasta el punto de que los versos se conviertan tanto en su principio como en su fin. En el mundo creativo de Juan Gelman, la poesía viene a sintetizar las múltiples variedades artísticas: clásicas y modernas, textuales e icónicas, visuales y musicales. *La junta luz* (1985), poesía dramática, podría ser el ejemplo más notable para ilustrar el tema del arte en sí. La obra se caracteriza por una discontinuidad estructural, que comprende textos heterogéneos que pueden ser leídos por separado, y una alternancia de expresividad artística, mezclando fragmentos de distinta índole tales como el teatro, el testimonio y la fotografía, para representar una relación trascendental entre lo propio y lo ajeno, entre subjetividad y objetividad, entre lo público y lo privado. El poeta manifiesta una especie de fúnebre intimidad personal con respecto a

la memoria dolorosa de la política argentina. En cierta medida, la escritura gelmaniana responde al concepto de la tragedia, al mismo tiempo que valiéndose de la textualidad testimonial pone al descubierto los crímenes cometidos por la dictadura militar. La poesía teatral, en última instancia, se transforma en una filosofía de la fotografía, considerada como un lenguaje plástico con el que se aúnan textos e imágenes. En el presente estudio, nos proponemos indagar en el arte total de nuestro poeta argentino, que aborda temas sociales en el mismo entramado poético y muestra una actitud de resistencia y persistencia de la colectividad ante la represión de la época.

TEATRO Y TRAGEDIA EN EL CORPUS POÉTICO

La junta luz, con el subtítulo de *Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo I* se crea a partir de la experiencia individual y colectiva de la opresión socio-política durante la dictadura militar en Argentina de 1976 a 1983.¹ Durante aquel periodo, gran parte de la sociedad se encontraba inerte ante las atrocidades que perpetraron los militares. La gente se veía obligada a vivir bajo el terror, experimentando en toda su magnitud el concepto de “desaparecido”, que engloba el secuestro, la tortura, el asesinato y la desaparición (Gelman, 2008: 120). En el caso de nuestro poeta, la creación poética vinculada al discurso de la pérdida se inspira en su propia vivencia. Como bien recuerda, en 1976 su hijo Marcelo fue secuestrado junto a su nuera María Claudia, embarazada de siete meses. Un comando militar asesinó a Marcelo de un tiro en la nuca. A su nuera la trasladaron a otro campo de concentración del ejército, el Pozo de Quilmes, cuando estaba a punto de parir. Desde allí fue trasladada y recluida en la sede de los servicios secretos de Uruguay, lo cual fue posible por los acuerdos de Plan Cóndor, que unió las dictaduras del Cono Sur. De hecho, su caso es una evidencia de la existencia de ese plan que trascendió las fronteras argentinas. En cuanto nació Macarena, su nieta, la separaron de su madre, y la robaron para venderla de acuerdo a una lista

¹Entre 1976 y 1983, Argentina se encontró en una etapa de terrorismo, autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”. La junta militar de las Fuerzas Armadas dominó toda la sociedad, cometiendo genocidios, secuestrando niños y violando los derechos humanos.

de espera siniestra.² Después de catorce años de búsqueda, el poeta encontró a la nieta en Uruguay y se reunió con ella. En cuanto a María Claudia, desafortunadamente, fue asesinada y sus restos aún no han sido encontrados.

En nombre de una de las víctimas de la injusticia social, Gelman toma la palabra poética como arma de resistencia al yugo expresivo e ideológico. De este modo, una obra tan comprometida como *La junta luz* refleja una gran variedad textual para lograr la plenitud, la totalidad y la infinitud del arte en defensa del ser humano. En este sentido, se destacan los rasgos clásicos y modernos presentes en su corpus poético. Así, el oratorio del duelo deja de definirse como un género específico, tornándose en el caldo de cultivo propicio para producir lo heterogéneo, una conciencia subversiva y provocativa con la que se enfrenta a la realidad social. Lo heterogéneo gelmaniano desemboca en diversas lecturas artísticas, de ahí que se cumpla la misión final de la palabra poética.

La junta luz se considera una obra de poesía dramática, cuyos componentes son la acción, el diálogo y la escenografía. Por medio del drama, la obra sintetiza lo objetivo de la épica y lo subjetivo de la lírica. Esta consiste en modos de expresar, la pasión, locura, delirio, desdicha y derrota, mientras que aquella se refiere a sucesos e historia. Según Hegel, en la poesía dramática se efectúa una “acción real que surge ya de lo interno del carácter que lo realiza, ya del resultado de la naturaleza sustancial de los fines, los individuos y los conflictos involucrados” (Hegel, 1985: 236). Conforme a la idea hegeliana, se puede colegir que el poeta identifica la poética ejercida en *La junta luz* con la acción externa de los protagonistas como protesta por el trato inhumano y la interna del drama para presentar tanto la permanente lucha existencial como la unidad armónica del arte.

El oratorio de la Madre y de las madres se enmarcan en el género teatral, junto a un rito de duelo por la ausencia de los hijos. “Casi responso, plegaria, ritual que se mueve en los orígenes de la poesía, el teatro y la co-

²En el ensayo titulado “Carta abierta a mi nieta o nieto”, Gelman nos señala que “había una lista de espera siniestra para cada campo de concentración: los anotados esperaban quedarse con los hijos robados a las prisioneras que parían y, con alguna excepción, eran asesinadas inmediatamente después” (Gelman, 1997: 198).

municación” (Medina, 2005: 140). En este sentido, el elemento teatral viene a intensificar el ambiente funeral y elegíaco de Gelman con el activismo. La poesía es inverosímil y se puede interpretar de diferentes maneras, en cambio, el teatro muestra la acción escénica de modo que los espectadores lleguen a lograr una comprensión inmediata. César Vallejo, poeta peruano al que Gelman estudiaba con devoción,³ indica que el teatro es cinematográfico en el sentido de que su expresión es políglota y accesible a todos los públicos (Vallejo, 1984: 294), puesto que la palabra debe ser lo de menos para que el movimiento o la acción dirija el escenario.

La obra comienza con la enunciación de un espectador-testigo: “Veo la escena así”. El poeta presenta un testimonio con la primera persona para informarnos del diseño escenográfico de los dos planos, que incluye la orquesta, la madre, el coro, el árbol de la vida y un cubículo. Inmerso en el ambiente teatral, el yo-espectador, identificado con el lector, se hace “un participante activo y autocreador” (Núñez Ramos, 1991: 55). Esta participación no se limita a percibir lo narrativo conversacional, sino que también se amplía a la contemplación del ritmo de las acciones. Se encuentra un ejemplo en la descripción de las manifestaciones silenciosas de las madres. Al fondo estas sostienen ininterrumpidamente carteles para mostrar su perseverancia acompañada del dolor a lo largo de la vivencia de búsqueda de los hijos desaparecidos. En este instante, el movimiento se desplaza al de los manifestantes obreros, prueba de una solidaridad que comparten las madres con otros marginados sociales. El cambio de ritmo continuará en el siguiente plano: “en cuanto a las manifestaciones silenciosas del segundo plano: ver ritmo,

³La influencia de César Vallejo en la creación poética de Gelman puede remontarse a la década de 1950 cuando éste formaba parte del *Pan Duro* (1955-1963), grupo literario que mostraba gran entusiasmo por las obras de Vallejo, emulando sus rasgos característicos y relacionando la poesía con la lucha política. En el mundo poético de Vallejo existe un combate permanente con el lenguaje a fin de liberar la palabra y abogar por una ruptura lingüística. A pesar de ello, este campo de batalla no se refiere exclusivamente al concepto de la poética, sino que también refleja un deseo de ir más allá y de ahondar en el fondo humano por medio de alteraciones de palabra. Es evidente que Juan Gelman sigue los pasos de Vallejo, transgrediendo las normas de escritura, llevando al extremo la experimentación en todos los niveles lingüísticos, tales como sintácticos, semánticos, morfológicos y gráficos.

movimiento, cuándo y cómo cesa. Movimientos: a veces, crespón negro en alto. A veces, fotos en alto. A veces, cesa, con las madres hieráticas. Las ceremonias del silencio” (Gelman, 2012: 636). Arianna Fiore opina que “la obra esté llena de movimiento, sustancia, corporalidad y vida, en contraste con los temas de la ausencia y la muerte” (Fiore, 2014: 115).⁴ Es de suponer que el carácter cinematográfico que se presenta en los pasajes mencionados proyecta tanto el ritmo de las actividades escénicas como el del desarrollo de la tensión ambiental. Por consiguiente, surge la teatralidad que no depende de los diálogos sino más bien de las acciones para que el lector-espectador se vea implicado en esta complejidad emocional sin palabras.

Pese a ello, el ritmo interno escenográfico aparece como una condición esencial de lo público. Dicho de manera más concreta, Gelman aplica el arte griego a sus versos, haciendo hincapié en el vínculo triangular entre el teatro, la tragedia y el hombre. Recordemos que en la cultura clásica el hombre griego es un ser público, puesto que se manifiesta a sí mismo en ciertos lugares, tales como el *ágora*, la plaza pública y el teatro. En la obra gelmaniana, las madres salen del hogar a la plaza para manifestarse, al mismo tiempo que se convierten en un héroe trágico que desde las paradojas vive su relación con la sociedad (Herrerías, 2014: 55). Efectivamente, la idea de “lo público” en el ámbito clásico griego gira exclusivamente en torno a los hombres. La integración de las mujeres en el mundo de la *pólis* reside primordialmente en dos funciones: la reproducción y la prostitución. Por otra parte, en la tragedia no existe el protagonismo femenino, pero sí los aspectos femeninos de los hombres. Si las mujeres están presentes en ella, no adoptan sino un papel secundario desde la perspectiva masculina. No obstante, “las mujeres de la tragedia no reflejan sólo el conflicto de las relaciones de género, sino el conflicto de la sociedad en general” (Plácido Suárez, 2000: 59), puesto que en lo femenino se observan explícitamente los problemas que afectan tanto a los varones como a su entorno. En otras palabras, aunque las mujeres no poseen un lugar relevante en el mundo dominado por los

⁴“L’opera risulta ricca di movimento, sostanza, corporeità, vita, che contrastano con i temi dell’assenza e della morte”.

hombres, tienen la doble función de revelar tanto la complejidad de la sociedad como la de la misma presencia femenina. Consciente de la diferencia entre el papel masculino y el femenino en el ámbito de lo público, la obra de Gelman muestra la dualidad de discursos que representan la madre-árbol y la madre-coro. La primera canta sus versos de añoranza por el hijo. La segunda, a su vez, indica los padecimientos colectivos dilatando el discurso privado al universal. Veamos las siguientes estrofas:

madre-árbol
no sé qué hago fuera
de tu dulzura / a no ser
aprender a volver hacia ella
para no ser otra cosa que vos / o sea serte
(...)

madre-coro:
odio / no me dejes

madre-árbol:
no me dejes / amor
(...)

madre-coro (candice):
el frío de los pobres que un día triunfarán / cruje
en el fondo del país / torturado / callado
crepita otoñando padecer / se le caen
hojitas / olores secos / compañeros / se pudren (Gelman, 2012: 660-661)

Según Geneviève Fabry, la madre-coro habla desde la carencia, la ausencia y la cólera. La madre-árbol, a su vez, apuesta por una unión imposible (Fabry, 2008: 130). Desde otro punto de vista, la madre-coro, en nombre de las ciudadanas, lleva a cabo un acto público, a través del cual expone sus preocupaciones sociales. Obsérvese un fragmento en el que expresa su ira frente a la dictadura:

madre-coro:
yo te reclamo /
golpeo cada jueves las botas del dictador con tu nombre / me pongo en la
cabeza un pañuelito blanco como vos / el dictador no ve mis lágrimas,

nunca verá mis lágrimas de vos / yo lo golpeo con mi furia de vos/
(Gelman, 2012: 633)

Ahora bien, las referencias públicas nos dan a conocer el carácter destacado de la tragedia en la obra que nos ocupa. Remontándose al arte griego, la tragedia trata temas ciudadanos para enseñar al pueblo ateniense (Rodríguez Adrados, 1972: 475). En el caso de Juan Gelman, el acto de hablar de la ciudad lo realiza valiéndose de la intertextualidad. Se cita un poema entero de César Vallejo, titulado “Idilio muerto”, en una escena en la que la voz de la madre y la del milico se alternan. El poema integra dos mundos: la tierra andina y la ciudad de Bizancio. Léase la primera estrofa y la última que Gelman intercala en el canto de la madre:

aquél estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí
ahora que me asfixia Bizancio y que dormita
la sangre como flojo cognac dentro de mí. (Gelman, 2012: 643)

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje
y al fin dirá temblando: ¡qué frío hay... Jesús!
y llorará en las tejas un pájaro salvaje / (Gelman, 2012: 645)⁵

Nos preguntamos cuál es el motivo por el que se pone en boca de la madre para recitar el poema vallejiano. En ello se concibe una escisión de la conciencia y el cuerpo de la figura del yo poético, al tiempo que se yuxtaponen el espacio andino y el metropolitano en dos tiempos del presente y el futuro. Con la dulce Rita se personifica el universo familiar y hogareño. Empero, Bizancio, una ciudad griega destacada por su posición estratégica para la navegación entre Europa, África y Asia en la historia, puede ser la “ciudad mundo” que por su magnitud “implica la posibilidad de aniquilación del sujeto” (Fernández Cozman, 2009: 22). En otras palabras, es una ciudad donde la muerte está al acecho y uno se va perdiendo. Así, después de la cita

⁵Gelman cita el poema entero, pero lo divide en tres secciones. Delante de cada una, se anota que la madre lee sobre el hombro del hijo. Se trata de una premonición, de una intuición de la madre, que sabe que su hijo posiblemente ya no regresará.

del poema, el milico interroga a la madre con tono irónico: “¿no encuentra a su hijo? seguro está paseando por europa” (Gelman, 2012: 645).⁶ Cabe señalar que la idea del desaparecido como un viajero por Europa era tónica del discurso de la dictadura. Por otra parte, en la conciencia del yo poético se esboza un retrato futuro de la Rita impotente, que aguantará el cambio y dialogará con Dios en aras de obtener el consuelo divino. Efectivamente, se trata del ser trágico, que se enfrenta inevitablemente a los conflictos urbanos y dilemas existenciales.

TEXTUALIDAD TESTIMONIAL

La obra contiene un informe de Plaza de Mayo, parecido a la prosa periodística, que informa sobre los modos expresivos que utilizan la madre y el relator en el ritual público. A lo largo del informe, se evidencia un rasgo característico de agramaticalidad, una técnica frecuentemente usada en sus poemas. He aquí el comienzo del informe:

el discurso es sobre todo musical/ se trata de una realidad entrevista en el delirio, se trata de un informe que el relator lee-murmuracanta y que la madre comenta y sigue leyemurmura-cantando.

el relator es un coro, salen informaciones, gemidos, gritos, voces ininteligibles —dentro de una trama musical perfectamente inteligible—. (Gelman, 2012: 636)

El informe tiene por objeto registrar de forma personalizada una crítica o una autocrítica con respecto al oratorio de la Plaza de Mayo. Además de las minúsculas en cada oración, el poeta inventa su propio neologismo para englobar una serie de acciones, como por ejemplo, “lee-murmuracanta” y “leyemurmura-cantando”. En lo que concierne a esto, César Vallejo opina que a cada poeta se le permite modificar la estructura literal y forjar una ortografía y semántica personal. “Cuanto más personal es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva” (Vallejo, 1973: 64). Entre la poesía dramática y la escritura informativa gelmaniana, ajena a las fórmulas establecidas, nuestro poeta no olvida el valor del periodismo, que le orienta

⁶El poeta subvierte las normas gramaticales de la escritura sin poner la letra capital al comienzo de cada oración.

hacia el público para que pueda estar en contacto con la gente y sus problemas (Benedetti, 1972: 241). No obstante, se requiere coraje para romper la norma de escritura y recrear una lengua sin autoridad y “sin estado” (Dalmaroni, 2004: 51). Ahí se sitúa la sensibilidad personal con la que siempre alude a la libertad colectiva.

El pasaje que hemos citado adopta un lenguaje funeral, uno de los elementos omnipresentes en la tragedia, a fin de hacer coincidir la vida y la muerte. “Las tragedias están llenas de costumbres mágico-religiosas” (Muschg, 2008: 16), en las que se exponen los rituales y lamentos por la pérdida. A este informe Gelman añade una escena teatral, que contiene una imagen profundamente trágica: “en el centro del árbol de la vida están la madre y el niño, la madre es bellísima y joven. el niño es un hombre, está semidesnudo, brilla. los dos son jóvenes y bellos, como amantes, son amantes, sin gestos exteriores. la madre está en el regazo del niño” (Gelman, 2012: 637). Observamos que la madre rejuvenece y el niño se transforma en un hombre adulto. La madre deja de ser la que protege a su hijo, y es, en cambio, el hijo el que le ofrece consuelo a la madre. Esta representación dramática alude efectivamente al antagonismo entre realidad e ilusión, que forma buena parte del pensamiento trágico. El informe remite al bello espejismo en que las madres-ciudadanas levantan un escenario religioso de resurrección o de reencarnación en oposición al acoso implacable del régimen. Se trata de una de las piezas deplorables desde la que no se refleja sino un “espejo roto” de la realidad social (Vidal-Naquet, 2004: 53).

A partir de la escritura periodística, Gelman intercala testimonios dentro de sus versos para plantear el tema de la otredad y cuestionar una sociedad donde la gente vive bajo el terror. Tres fragmentos testimoniales, inspirados en el libro de Carlos Gabetta, titulado *Todos somos subversivos*, funcionan como una memoria poética que acierta a “poetizar el horror” (Eugenia Straccali, 2013: 293) e incitar a la compasión del público. La primera escena del testimonio comienza con un aviso de la identificación de la víctima y, a continuación, se lee una estrofa de canto con el registro del soliloquio de la niña raptada:

arriba, cartel que dice: «ana maría / 16 años / estudiantes»
 otro cartel, al costado: «buenos aires / 13 de junio de 1977»

niña (candice)
 un auto / dos hombres
 me vendan los ojos
 en la ciudad / es la ciudad
 el día / el día
 el subsuelo
 la escalera
 la pieza
 ¿dónde está tu familia?
 la picana
 los pechos
 la vagina
 ¿dónde está tu familia?
 querosén en los ojos
 la boca
 la nariz
 desnuda yo
 ¿dónde está el tiempo?
 el tiempo que
 la picana
 ¿dónde está tu familia?
 el tiempo
 la mañana
 ¿dónde estás? / mi mañana? (Gelman, 2012: 648)

El canto de la niña asocia lo teatral a lo testimonial, dando la “posibilidad de la re-experiencia del sufrimiento” (Calabrese, 2010: 2229). Sin poder ver lo que ocurría a su alrededor, valiéndose del dolor causado por la picana, el instrumento de tortura utilizado durante la dictadura, lo que marca su experiencia sensorial, la niña construye su testimonio acerca del sadismo del secuestrador. Encerrada en un lugar apartado de la ciudad, es interrogada, y a la vez se interroga a sí misma, de forma reiterativa sin respuesta. El suplicio no refleja la realidad, sino que la cuestiona, lo cual corresponde al sentido de la verdadera tragedia (Vidal-Naquet, 2002: 27).

Otro ejemplo lo encontraremos en el diálogo entre el milico y la niña, que sufre la violencia sexual. Se revela un proceso imitativo de condena mediante la imposición del lenguaje:

milico:

¿qué te hicimos anoche?

niña (voz):

me violaron

milico (gesto de golpear):

oíme bien, idiota / anoche no te hicimos nada, ¿me entendés? / empece-
mos de nuevo (gesto de golpear)

¿qué te hicimos anoche?

niña (voz):

nada

anoche no me hicieron nada (Gelman, 2012: 651)

El sufrimiento por medio del lenguaje se evidencia de nuevo con el niño, que se ve obligado a realizar una falsa confesión para salvarse. Al igual que el caso de la niña, el del niño muestra un abuso prolongado:

milico:

confesá que sos un guerrillero

niño:

un niño

milico:

decí tu nombre y apellido, tu apodo de guerra, de qué grupo sos, la zona
donde actuabas.

niño:

soy un niño

milico:

ahora confesá que sos un guerrillero

niño:

sí, ahora soy un guerrillero

milico:

¿viste que sos un guerrillero? ¿porqué no lo dijiste antes?

niño:

lo dije porque usté me golpeó para que lo dijera

milico (gesto de golpear):

ya no te golpié para que digas eso. decí que no te golpié para que digas eso niño:

usted no me golpeó para que diga eso

milico:

¿viste? eso quiere decir que no te golpié y que dijiste que sos un guerrillero. o sea, sos un guerrillero

(este diálogo se eterniza a través de toda la obra a partir de su aparición.

Se eterniza la escena, que aparece y desaparece —con luz—, las frases se escuchan a girones, a veces, durante el resto de la obra). (Gelman, 2012: 655-656)

El papel protagonista de los niños testigos cobra gran significado en la obra. Jorge Boccanera nos explica acertadamente que el poeta “otorga a esta figura, frágil y tenaz a un tiempo, sucesivos padecimientos y resurrecciones” (Boccanera, 1994: 62). En vez del testimonio de adultos, apelando a la voz infantil se reprueba una violencia monstruosa que nos amenaza de generación en generación. Por añadidura, la voz testimonial de los niños se produce desde el ámbito literario, no como recopilación de hechos (Sillato, 1998: 370). Por un lado, su intervención en la estructura poética causa una fragmentación y discontinuidad textual; por otro, una sucesión de negaciones y afirmaciones, que pasa a atormentar a los testigos en términos de lenguaje, acaba formando una infinita negación derivada del posicionamiento ético de la literatura en contra de la barbarie.

PLATAFORMA FOTOGRÁFICA

Hablando de la totalidad artística con la que el poeta plasma el dolor, cabe señalar el medio visual de la fotografía como la presencia muerta de la ausencia. La fotografía, más que un útil escenográfico, de hecho, lleva a cabo un doble proceso de quebrantamiento y restablecimiento. Lo que se quiebra es el espejo de una “subjetividad fácil”, que realmente se malogra tan pronto como ha sido expresada (Barthes, 1990: 52), ya que el reflejo no es sino lo no-identificable e inaprensible. En el momento en el que vemos estas imágenes, se restablece un itinerario de identificación por el que uno busca constantemente los fragmentos del yo, al tiempo que le invade un inefable extrañamiento. Por ello, nos llama mucho la atención el lenguaje de la ima-

gen, que engendra una ciencia y una conciencia de reconocer al otro y su ámbito. Quizá no sea inoportuno decir que las imágenes se crean en función de la subjetividad, pero, no obstante, terminan por objetivizar un rostro del olvido, así como lo que describe un poema de Gelman recogido en *Velorio de solo* (1959-1961): “tu rostro es como una tierra siempre desconocida / y esta fotografía el olvido, otra cosa” (Gelman, 2012: 64).

Al comienzo de la obra, el testigo del yo poético enuncia que entre los planos escénicos se ve un cubículo donde aparecen los flashes. Con la luz de la cámara fotográfica se intenta aprehender el estado exterior de los objetos. Los flashes connotan esencialmente el anhelo humano de capturar un instante de lo vivo, aunque lo que se ilumina no sea más que lo inmóvil y lo efímero. Así, no es extraño que la fotografía funcione como la taxidermia (De Luelmo, 2004: 144), el arte de conservar el cuerpo para su exposición. La razón por la que Gelman acentúa los mecanismos fotográficos en los versos es convertir su escenario en un imán para atraer el espíritu siempre patético de las imágenes visuales. Estamos ante una ceremonia de mirada, destinada a rendir culto a la pérdida definitiva. Así, un canto de la madre confirma esta idea:

tengo un oso verde
que siempre se pierde
yo le hago chas-chas
y él se pierde más

oso que se pierde
¿adónde te vas?
a un país muy verde
donde no hay chas-chas (Gelman, 2012: 630)

El oso verde puede ser un objeto a través del que la madre recuerda a su hijo. Renuente a aceptar la ausencia, la madre no tiene otro remedio que realizar un acto ritual de aferramiento tanto de la figura como del Tiempo mediante la onomatopeya del chasquido del aparato fotográfico. Los ruidos mecánicos, en cierta medida, anuncian una apertura espacial entre la vida

y la muerte. A raíz de ellos, las imágenes se van apartando del espacio vivo donde nos encontramos, a saber, se van espiritualizando. En la segunda estrofa del canto, se expone la voz del espectro encerrado en el marco fotográfico, mostrando su ansia de salir del terreno limitado de las imágenes.

El sonido mecánico reaparece en una descripción sobre el cubículo donde se pasan las diapositivas. Con el ritmo del “chac-chac”, se cambia de una foto a otra, de un fragmento pasado a otro, ejerciendo “una magia donde todo se repite” (Flusser, 1990: 12) y todo se fracciona. No obstante, hemos de subrayar que lo que repiten las diapositivas es precisamente una existencia irre recuperable. Y es esta característica de la repetición la que permite a Gelman expresar un pésame en forma visual. El movimiento continuado de la proyección viene a contradecir el mensaje que emiten las sucesivas imágenes de que se está contemplando lo estático. Geneviève Fabry opina que “las diapositivas proyectadas traducirán el gesto de inmovilizar al difunto en la fijeza y la singularidad individualizante de la fotografía” (Fabry, 2008: 120). En este sentido, la fotografía, en vez de ser utilería del teatro, es un género expresivo que representa la paulatina adaptación a la totalidad ausente. Finalmente, el sonido reiterativo de las diapositivas termina por reemplazar las imágenes, formando parte de la música de fondo e imbricándose en las palabras: “se apaga la luz de ese cubículo, pero el «chac-chac» sigue / es un ritmo que se incorpora / ritma la música / ritma el coro /” (Gelman, 2012: 640).

Antes de que se efectúen los testimonios, los flashes iluminan y oscurecen ininterrumpidamente las escenas. En la escena donde el milico, la niña, el niño y la madre-coro dialogan, el poeta describe de esta manera: “cubículo, pantalla china, milico solo, espaldas enormes, de espaldas, hablando solo en sombra, respuestas en off” (Gelman, 2012: 651). Se trata de un estado de cierre en el que las respuestas se simplifican o se privan de su certeza. La “voz en off” (Gelman, 2012: 653) de los niños desaparecidos, cortada a la fuerza, preside toda la escena, junto a la figura tenebrosa del milico. El poeta apunta así: “flash (el milico siempre aparece como sombra en pantalla china)” (Gelman, 2012: 653). Huelga decir que la cámara fotográfica o la pantalla, como otro medio representativo, fusiona dos elementos: el de

la sombra y el de la luz. Se hace evidente que el título de la obra muestra la intención del poeta de reflejar lo militar de la oscuridad y las memorias mediante el concepto de “aura” que acompaña a la obra artística. Recordemos la explicación de Walter Benjamin sobre este término. El aura es una “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 1989: 24). En otras palabras, estamos ante una pantalla cercana, que no proyecta sino un instante o una posibilidad de percibir lo remoto y lo fantasmagórico.

Por otra parte, se puede atisbar una interacción sutil entre la escritura y las imágenes, puesto que estas terminan por afectar aquella y viceversa en la lectura. La escritura interviene en la fotografía y en el movimiento de la reproductibilidad técnica, insertando el término “ídem” para mostrar sus reiteraciones. El flash se repite en función del formato de las citas que exige la redacción académica. Curiosamente, la paráfrasis tradicional nos entrega a un mecanismo imaginario que sustituye la exactitud visual. En este punto, surge el llamado proceso dialéctico que influye en gran medida en la crítica moderna con respecto a la pugna entre la ciencia textual e ideologías imaginarias. Veamos el siguiente comentario de Flusser:

La explicación de esta dialéctica es la siguiente: aunque los textos explican las imágenes a fin de comprenderlas, las imágenes, a su vez, ilustran los textos para hacer que su significado sea imaginable. Aunque el pensamiento conceptual analiza el pensamiento mágico para deshacerse de él, el pensamiento mágico se infiltra en el pensamiento conceptual a fin de imaginar sus conceptos. Durante este proceso dialéctico, el pensamiento conceptual y el mágico se refuerzan mutuamente: los textos se hacen más imaginativos y las imágenes más conceptuales. (Flusser, 1990: 14)

Los versos, adaptándose al lenguaje fotográfico, se hallan en un proceso inverso en el que ya no especifican las imágenes, sino más bien van desarrollando y enriqueciendo las perspectivas imaginarias hacia lo concreto visualizado. El final de la obra, por así decirlo, resulta ser una síntesis fotográfica, que encierra la voluntad firme de buscar la vida y eternizar la memoria de la búsqueda:

final:

todo iluminado / los cuatro planos, el de derecha atrás, todos los cubículos / articular musicalmente —ritmo, ritmo, ritmo— el discurso de todos —madre / coro / niño y madre del árbol de la vida / desaparecida / desaparecido / torturador / «chac-chac» de las fotos / de pronto / un enorme silencio / todos se inmovilizan en un gesto / baja un cartel que tapa la mitad izquierda del escenario —se oye el sonido de las cuerdas cuando baja—. dice «hasta cuándo?» baja otro cartel que tapa la mitad derecha del escenario. dice «hasta encontrarte» (Gelman, 2012: 667)

La luminosidad propia de la fotografía simboliza el deseo del poeta de que el arte visual y escénico destaque lo más incógnito de la humanidad. No es preciso dar más explicaciones con palabras al “horror sin nombre”⁷ y sin término. Basta con escuchar atentamente los sonidos alarmantes del “chac-chac” y con pasar de un rostro a otro para hacer referencia de forma artística e insistente al Otro del que nunca nos podemos alejar.

CONCLUSIÓN

Juan Gelman combina distintos géneros literarios y artísticos en *La junta luz* no para abordar una cuestión histórica, sino más bien para revelar una herida colectiva. A través de su heterogeneidad expresiva, nos brinda una oportunidad para reflexionar sobre la poesía y el drama. Quizá sea superfluo distinguir entre lo poético y lo dramático, puesto que la poesía viene a potenciar ciertas secuencias dramáticas. A raíz de la unión de ambos, los lectores se encuentran inmersos en “la intensidad de una situación o la unidad total del drama poéticamente realizado” (Valente, 2008: 825). El oratorio de las madres se parece al teatro griego en que nos lleva a pensar en lo público y sus arquetipos ciudadanos. El género clásico del teatro griego nos enseña la importancia de ponerse en el lugar del otro. Dicho de otra manera, nos propone una forma del arte público que tiene mucho que ver con el compromiso que asumimos y con la comunicación en el entorno social.

La voz gelmaniana prescinde de las categorías y normas de escritura, recurriendo a diversos medios expresivos. El poeta no pasa por alto el estilo

⁷En uno de los ensayos de prensa, Gelman trae a colación la visita de un compañero de campo de concentración, quien viene a relatarle lo que le ocurrió a su hijo Marcelo. El poeta menciona que el compañero trató de explicar cada cosa con un “porque”, como empeñado en domesticar tanto el horror sin nombre (Gelman, 1997: 287).

periodístico, que utiliza en sus quehaceres poéticos, agregando informes y testimonios en sus versos. No obstante, esta especie de textualidad se une a los elementos de susurro y oralidad para que el dolor de los vivos y de sus queridos fantasmas sea una fuente de comunicación para toda la sociedad. El valor de esta intercalación no estriba en la enunciación de las pruebas de sucesos escalofriantes, sino más bien en un efecto transversal en el que desemboca el lenguaje poético. Los testimonios llegan a su grado máximo con la exhibición de la iconografía. Las imágenes, el aparato fotográfico y su técnica pertenecen al material de la modernidad, que el público utiliza para captar un pasado irrepetible. En Gelman la memoria de lo inmemorial requiere una mirada hacia lo aurático, un arte total que ilustra la eterna sensación de aislamiento, la ausencia y la pérdida. Son los destellos que aparecen inesperadamente los que expanden la memoria del espíritu del ser amado e iluminan el alma poética, que busca una salida al dolor y, finalmente lo acepta.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- BENEDETTI, Mario (1972), “Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía”, *Los poetas comunicantes*, Montevideo: Marcha, pp. 223-249.
- BENJAMIN, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid: Taurus.
- BOCCANERA, Jorge (1994), *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires: Sudamericana.
- CALABRESE, Patricia Hebe (2010), “La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo: representación de la memoria histórica”, *El IV Congreso Internacional de Letras*, Departamento de Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 2226-2230. <http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/328.Calabrese.pdf>
- DALMARONI, Miguel (2004), *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Buenos Aires: Melusina.
- DE LUELMO, José María (2004), “Poesía y técnica: el fragmento romántico y la fotografía”, *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, 4, pp. 144-153.
- EUGENIA STRACCALI, María (2013), “Memoria poética. Imágenes de un diálogo. Acerca de la poesía de Raúl González Tuñón y Juan Gelman”, *A Contracorriente*, Vol. 11, 1, pp. 287-305.
- FABRY, Geneviève (2008), *Las formas del vacío: La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*, Amsterdam: Rodopi. B.V.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2009), “El sujeto mirante en la poesía de César Vallejo. Primera aproximación”, *Raido*, Vol. 3, 5, pp. 17-28.
- FIGLIARETTI, Arianna (2014), “La junta luz di Juan Gelman I: un oratorio contro il silenzio”, *LEA - Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente*, vol. 3, pp. 109-126.
- FLUSSER, Vilém (1990), *Hacia una filosofía de la fotografía*, México: Trillas.
- GELMAN, Juan (1997), *Prosa de prensa*, Buenos Aires: Grupo Editorial Zeta.
- GELMAN, Juan (2008), “De pie contra la muerte”, *Transatlántica de educación*, 4, pp. 119-214.
- GELMAN, Juan (2012), *Poesía reunida*, Barcelona: Seix Barral.

- HEGEL, G.W.F. (1985), *Estética 8 – La poesía*. Trad. de Alfredo Llanos, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- HERRERAS, Enrique (2014), “Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte”, *Laoconte: revista de estética y teoría de las artes*, 1, pp. 53-70.
- MEDINA, Dante (2005), “Juan Gelman frente a sus libros”, *Juan Gelman: poesía y coraje*. Madrid: La Página, pp. 139-142.
- MUSCHG, Walter (2008), *Historia trágica de la literatura*, México: Fondo de cultura económica.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1991), “La comunicación teatral”, *Introducción a la semiótica: actas del curso de introducción a la semiótica*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Departamento de Arte y Literatura, pp. 53-70.
- PLÁCIDO SUÁREZ, Domingo (2000), “La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia”, *Studia histórica. Historia antigua*, 18, pp. 49-63.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1972), *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona: Planeta.
- SILLATO, María del Carmen (1998), “Función del testimonio en *La junta luz* de Juan Gelman: la reconstrucción de la historia desde la voz del Otro”, *Revista hispánica moderna*, 2, pp. 368-375.
- VALENTE, José Ángel (2008), *Obras completas II. Ensayos*, Barcelona: Galaxia.
- VALLEJO, César (1973), *El arte y la revolución*, Lima: Mosca Azul.
- VALLEJO, César (1984), *Crónicas*, Tomo II. México: UNAM.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (2002), *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Barcelona: Paidós.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (2004), *El espejo roto. Tragedia y política en la Grecia antigua*, Madrid: Abada.

recibido: marzo de 2016

aceptado: mayo de 2017

LA HETEROGENEIDAD DE LOS ENUNCIADOS
EXPOSITIVOS EN “LOORES DE NUESTRA SEÑORA” DE
GONZALO DE BERCEO

MARÍA BELÉN NAVARRO
Universidad Católica Argentina

Title: The heterogeneity of the expository statements in *Loores de Nuestra Señora* by Gonzalo de Berceo

Abstract: *Loores de Nuestra Señora* by Gonzalo de Berceo has been usually portrayed as a mixture of textual elements with a weak thematic cohesion. This paper aims to examine certain expository segments that are within the narrative sequence (embedded in a second level to the macrotextual prayer of praise and petition) in order to define its function, concerning the narrative sequence as well as the macrotext. Those segments are: the exposition about the sacred Sunday (stanzas 104-106), the role of women in the Church (109-111), the contemplation of the end of the enemies of Christ (119-123), the symbolism of numbers (142-151) and the explanation of the *tetramorfos* and the role of the evangelists (162-169). The main hypothesis is that these expository statements are not heterogeneous or disjointed: they perform a specific purpose that does not primarily involve an educational-catechetical intention, but rather a rhetorical enhancement of the perfection of the Salvation history, therefore uttered as an emphasis to the laudatory objective.

Key words: *Loores de Nuestra Señora*. Gonzalo de Berceo. Expository. Statements. Purpose. Praise. Textual Analysis.

El poema *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo ha sido caracterizado normalmente por la crítica literaria como una mezcla de elementos textuales con una cohesión temática débil; en consecuencia, no se ha podido determinar con precisión la finalidad global ni parcial del texto. El presente trabajo tiene como objeto examinar los segmentos expositivos que se encuentran dentro de la secuencia narrativa (íncrustada en segundo nivel respecto a la plegaria macrotextual de alabanza y petición) con el fin de delimitar su funcionalidad, tanto con respecto al núcleo narrativo -del cual dependen inmediatamente- como también al macrotexto. La hipótesis basal radica en que tales segmentos expositivos no son heterogéneos ni inconexos, sino que cumplen una función específica que no implica una intencionalidad primariamente didáctica-catequística, como tradicionalmente ha sostenido la crítica (García de la Concha, 1978: 173-174, 176, 178; Menéndez Peláez, 1981: 114-115), sino más bien un realce retórico de la perfección

de la historia de la salvación, por lo tanto, se articulan como énfasis de la finalidad lautrútica global del poema.¹

Se han seleccionado los segmentos expositivos más extensos y significativos, en función de centrar el análisis en los pasajes más complejos; estos son: el carácter sagrado del día domingo (estrofas 104-106), el rol de la mujer en la Iglesia (109-111), la contemplación apologética del fin de los enemigos de Cristo (119-123), el símbolo septenario (142-151) y la explicación del *tetramorfos* y rol de los evangelistas (162-169). Todos ellos ocurren dentro de la secuencia narrativa ubicada en las estrofas 4 a 194, que relata el devenir de la historia de la salvación desde la Caída hasta el Juicio Final, a modo de argumento narrativo a favor de la loa debida a la Virgen por su rol instrumental. Estos segmentos expositivos se concentran en la sección denominada “el Anuncio de la Buena Nueva del Nuevo Testamento” (99-169), luego de la narración de la Pasión y la Meditación ante la Cruz.

1. ESTROFAS 104-106: DIGRESIÓN EXPOSITIVA SOBRE EL CARÁCTER SAGRADO DEL DÍA DOMINGO

El día del domingo día es consagrado,/ de muchos privilegios es privilegiado,/ éste sól' es del nombre del Señor dirivado,/ sobre todos los otros deve seer honrrado.// En domingo sin dubda fue el mundo criado,/ el cielo con la tierra tal día fue formado,/ éste fue ante d'ellos fecho e alumbrado./ ¡Vaya dormir el sábbado, ca ya perdió el fado! // Mucho fue el domingo de don Christo amado,/ ca quiso en domingo seer resucitado;/ guardemos el domingo, como nos es mandado,/ e sigamos el curso, como es destajado. (LNS, 104-106)

Luego del relato del descenso a los Infiernos y la Resurrección (estrofas 99-103), a partir de la referencia temporal enunciada en 103d: “domingo de mañana, segunt lo que leemos” hasta la estrofa 106 inclusive, se introduce una *digressio* expositiva sobre el carácter sagrado del día domingo y sus

¹Esta finalidad global se propone en este trabajo como premisa, pero ha sido objeto de otros estudios. Consideramos a *Loores* como un poema centrado en la alabanza de María por su rol instrumental e intercesor en la historia de la Salvación, que se recapitula como una argumentación narrativa a favor de tal loa en el enunciado asertivo-narrativo inserto entre las estrofas 4 a 194. Mas el verdadero objeto final de la fe y adoración del poema de Berceo es Cristo y su misericordia, como se tendrá oportunidad de observar en las estrofas que aluden a la Resurrección (104-106).

razones. La primera de ellas es de orden etimológico (104c): el mismísimo nombre del día indica su dedicación a Dios. Posteriormente se articulan el Antiguo y el Nuevo Testamento al relacionarlo en la segunda estrofa con el tiempo de la Creación (105abc). Cabe señalar que la Creación en sí no fue relatada en las estrofas que aluden al Antiguo Testamento (4-19), sino que fue retratada durante la Meditación ante la Cruz (80-82). Estas anacronías² son relativamente frecuentes en *Loores*, dado que la prioridad no se encuentra en el nivel de la historia, de la cronología lineal, sino en la articulación de los hechos salvíficos, de manera tal que se enfatiza su sentido alegórico y escatológico³ con plena conciencia en la configuración del relato.⁴ Este mismo procedimiento se visualiza en la estrofa 106, la cual subraya el entramado profundo del plan salvífico (106ab).

Como conclusión de esta digresión expositiva, se formulan en la última estrofa exhortaciones al público oyente para que respete el día mediante enunciados directivos, tanto con frase verbal obligativa de carácter indirecto

²Definidas por Gérard Genette (1989: 92-95), las anacronías son las diferentes formas de discordancia entre el orden temporal de la historia y del relato. Existen dos tipos básicos: la prolepsis (toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior) o la analepsis (toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia).

³En un estricto sentido teológico, la alegoría cristiana o *in factis* corresponde a la interpretación espiritual o profética de ciertos hechos históricos referidos por la Biblia (*sentido literal o histórico*), especialmente del Antiguo Testamento. El sentido espiritual puede a su vez subdividirse en tres: el *sentido alegórico o tipológico*, que alude a los hechos del Nuevo Testamento que dan significado y primera consumación a lo ocurrido en el Antiguo Testamento; el *sentido tropológico o moral*, que indica las obras que cada cristiano debe realizar, una norma de conducta diaria según el modelo de tales hechos del AT y del NT; y el *sentido anagógico o escatológico*, la segunda y definitiva consumación que tales hechos han de alcanzar en el fin de los tiempos (De Lubac, 2000: II, 41-50; 83-143; 179-187). Si bien este texto de Berceo no es bíblico ni de inspiración divina, sí se configura como hipertexto bíblico, incluyendo imágenes, ideas y significados que proceden directa o indirectamente de la Sagrada Escritura, por lo tanto es posible de ser interpretado como alegoría cristiana o *in factis* en algunos pasajes.

⁴“Propongo [...] llamar historia al significado o contenido [...] narrativo [...], relato propiamente dicho, al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (Genette, 1989: 83)

por su pasividad (104d) como con una forma verbal plural que apela directamente al alocutario terreno⁵ (106c). A simple vista puede parecer que estas exhortaciones responden a una intención catequística y por lo tanto se encontrarían inconexas respecto a la sección narrativa en la que se incrustan. Sin embargo, la intención ilocutiva⁶ primariamente halla su centro en la adoración: el enunciado expositivo previo subraya el simbolismo del aspecto temporal tal como ha sido dispuesto por Dios en el devenir de la Historia desde la Creación. Ante tal perfección y evidencia del amor divino, el poeta propone su veneración, pero siempre como consecuencia de la evidencia de fe dada en primer lugar, como un coro de afirmación lautréutico. Indirectamente, en sus efectos perlocutivos, puede devenir en didáctico, en las consecuencias de la lectura eventual, pero tampoco el contenido expuesto reviste una gran complejidad doctrinal; más bien, se trata de una verdad considerada universal y reafirmada, al modo del género *demonstrativum* o epidíctico, ya que es un tipo de discurso cuyo propósito es elogiar (en tanto

⁵En primer lugar, conviene distinguir entre las nociones de alocutario y destinatario: “La pragmática del discurso distingue entre alocutario —aquel a quien explícitamente se habla, designándolo mediante marcas discursivas inequívocas como interlocutor— y destinatario —aquel para quien se habla, esto es, aquel que aun sin ser designado como interlocutor se espera que reciba en última instancia nuestro mensaje—” (González, 2008: 61). En este poema, coexisten tres alocutarios: la alocutaria principal es Virgen María, humana pero santa y celestial, textualizada profusamente en el macrotexto —la plegaria inicial y final de *Loores*—, pero también en el microtexto; en ciertos momentos del microtexto narrativo —por ejemplo, las digresiones que nos ocupan—, se apela a un alocutario humano, pero absolutamente terreno —ya sea lector u oyente—. Finalmente, en instancias textuales muy especiales, se presenta a Cristo como alocutario trascendente-santo.

⁶La teoría de los actos de habla según John Austin distingue, en cada enunciado lingüístico, tres actos o modos de “hacer algo” mediante ese enunciado: un acto locutivo, que consiste en el significado literal generado por una cadena de sonidos (acto fonético) organizados en palabras construidas según determinada morfología (acto fático) y portadoras de un sentido y una referencia determinadas (acto rético); al realizar este acto locutivo, el hablante efectúa asimismo un segundo acto, llamado ilocutivo, que asigna un valor intencional a las palabras emitidas; en tercero y último lugar, existe un acto perlocutivo, que son las consecuencias o efectos que el enunciado produce sobre los pensamientos, sentimientos o acciones de la audiencia. En otras palabras, el acto ilocutivo se realiza al decir algo y el perlocutivo se realiza porque se ha dicho algo. El acto locutivo posee significado, el ilocutivo posee fuerza y el perlocutivo efectos (Austin, 1990: 138-168; Calsamiglia, 2012: 10, 186-187).

res honesta) a una persona para proclamar o ratificar una realidad evidente o aceptada, una *res certa*, acerca de la cual el destinatario asume una actitud pasiva, limitada a asentir y a gozar (Lausberg, 1966: I, 109-110; 213-214). Estos microtextos insertos deben ser entendidos con el objeto de ratificar o reforzar el elogio, como un caso de *amplificatio*, fenómeno propio del *ornatus*. Se trata de aumentar la fuerza de una idea indudable y ya aceptada mediante la acumulación tanto de *res* como de *verba*.

La exhortación a celebrar el domingo no implica un desvío del hilo narrativo, ya que toda la Historia de la Salvación que el poeta se encuentra desarrollando desde la cuarta estrofa halla su plenitud en este momento tan crucial de la Resurrección y es preciso que cada hombre lo recuerde en su vida diaria en el día dedicado al Señor. El autor tiene plena conciencia de la digresión y por ello recurre a una fórmula metadieética en 106d para retomar el relato de la Resurrección en la estrofa 107.

2. ESTROFAS 109-111: DIGRESIÓN APOLOGÉTICA SOBRE EL ROL DE LA MUJER EN LA IGLESIA

A la mugier en esto grant gracia li acrovo,/ todo l á mejorado el tuer-
to que nos tovo;/ en esto con lo ál grant privilegio ovo:/ por mugieres al
mundo grant alegría crovo.// Si por mugier füemos e por fuste perdidos,/
por mugier e por fuste somos ya redemidos;/ por esos mismos grados que
fuegos confundidos;/ somos en los solares antiguos revestidos.// Madre, el tu
linage mucho es enalçado;/ si Eva falta fiço, Tú lo as adobado;/ bien parece
que Christo fue vuestro abogado;/ por ti es tu linage, Señora, desreptado.
(LNS, 109-111)

Entre las estrofas 109-111 se reflexiona sobre el rol de la mujer en la Iglesia a partir de ser un grupo de ellas las encargadas de descubrir y anunciar la Resurrección, lo cual es relatado en la estrofa 108. Por lo tanto, esta breve digresión discurrirá por los cauces de una apología en tanto que el poeta afirma que, gracias a esta acción principal encomendada a las mujeres, se restituye el pecado de Eva (109).

El eje de restauración Eva-María y Adán-Cristo ya se había profetizado en la quinta estrofa⁷ y responde a la noción tradicional de una María

⁷“Profecías e signos todos por ti ficieron / que cobrarién por ti los quén Adán cayeron” (5cd).

intercesora, restituidora del orden trastocado por Eva, tal como explica Carol: “María, como nueva Eva, al representar a la humanidad cuando consintió en la encarnación y al ofrecer la víctima en el calvario, reparó el daño causado por Eva” (1964: 36). Subyace en esta dicotomía Eva-María la idea cardinal de una restauración por un proceso de correspondencia invertida: la misma naturaleza que causó la caída debe levantarse, en otras palabras, a través de una virgen (Carol, 1964: 37; 112-115).

En este pasaje en particular, ya no se trata simplemente de una contraposición de Eva y María individualmente, sino que lo extiende al linaje humano y, particularmente, femenino (LNS, 110). Se basa en elementos tradicionales básicos de la liturgia pascual: el “fuste” (110ab) refiere en primera instancia el árbol del Paraíso y, en segunda instancia, la Cruz. Como *conclusio* de esta apología se dirige el poeta a la mujer por excelencia, María (LNS, 111). Véase cómo se enfatiza que es Cristo quien libera a las mujeres de la culpa; María es el medio de la reparación en tanto Madre (“por tí”, 111d), pero es Él el verdadero mediador y redentor.

El retorno al anuncio de la Resurrección se encuentra adecuadamente articulado, ya que se mantiene la alocutaria de la última estrofa de la apología, María, pero en esta ocasión se orienta a ella por medio de un enunciado directivo para inducirla al gozo: “Alégrate, Señora, que alegrarte debes,/ ca buenas nuevas corren e nuevo tiempo vedes;/ lo que ’speresti siempre, Señora, ya avedes” (112abc). Las “buenas nuevas” a las cuales alude el verso 112b reafirman las noticias que las mujeres habían anunciado en 108b: “estas nuevas tan buenas ellas nos las dixieron”, de manera que abren y cierran el relato de la Resurrección. Nuevamente la articulación con el Antiguo Testamento (en esta ocasión, mediante la figura de Eva) destaca el entramado del plan salvífico e intensifica la adoración debida a la Resurrección de Cristo como pilar fundamental de la fe cristiana.

3. ESTROFAS 119-123: CONTEMPLACIÓN APOLOGÉTICA DEL FIN DE LOS ENEMIGOS DE CRISTO

Una cosa leemos, que non es d’ olvidar,/ por que en el tu fijo devemos
bien fiar:/ todos sus avversarios que buscaron pesar/ en mala fin ovieron en

cabo a finar.// Herodes el primero, que por su mal nació,/ ya avemos oído de quál muerte murió;/ Judas mala fin hizo, ca tal la meresció;/ fue de buena ventura quien en Él bien creyó.// Herodes el segundo del ángel fue ferido;/ a cab' de pocos días, murió todo podrido;/ por sí s' mató Pilato, ca era enloquido;/ por tal passaron todos, com' avedes oído.// Los judíos en día de Pascua varajaron,/ treinta mil y murieron, entre sí se mataron;/ las remasajas d'ellos que dende escaparon/ los príncipes romanos bien las desradigaron.// Titus e Vespasianus con ellos lid ovieron,/ once veces cien milia judíos y murieron;/ su muerte non nos duela, ca bien lo merescieron,/ todos nos lo cobramos el bien ellos que perdieron (LNS, 119-123).

En la estrofa 108 el locutor explica la causa de la alegría generalizada: no es sólo Cristo quien resucita, sino también el género humano, por lo cual los pecadores han adquirido una enorme merced. Para convencer definitivamente de la conveniencia de la alabanza de María como instrumento posibilitador de esta merced, se detalla en las estrofas 119-123 el destino de los enemigos de Cristo, de aquellos que dieron una respuesta negativa ante los signos divinos (119cd). Por lo tanto, para probar tal afirmación, enumera y recapitula una serie de ejemplos ya tratados en *Loores*: las muertes del primer Herodes (120ab, relatada previamente en 36-39), Judas (120c, relatada en 61bcd), el segundo Herodes (121ab), Pilatos (121c, relatada previamente en 61d) y el pueblo judío (122-123), al cual le dedica dos estrofas que rememoran las matanzas que sufrirían a manos de ellos mismos y de los romanos.

Berceo entiende todas estas muertes como justicia divina por el rol ejercido en la muerte de Cristo (123cd). A continuación se enumeran en las estrofas 124-127 las diez apariciones ante amigos de Cristo, de forma tal que contrastivamente funcionan como ejemplos de respuesta positiva, cuyos destinos ya describió anteriormente (120d).

Esta dinámica contrastiva del destino venturoso y desafortunado se recapitulará en el Juicio Final (estrofas 170-194), en el cual los enunciados directivos cobran un mayor protagonismo, pero siempre en función de describir los dos mundos posibles escatológicos, que son una consecuencia de la libertad individual de cada ser humano frente al designio divino. El énfasis en la correcta respuesta -la adoración a Dios y la alabanza a María- por parte del locutor pretende brindar la consumación perfecta a la merced otorgada

por Cristo mediante su Pasión, pero que en última instancia depende del ser humano y las decisiones que tome en su vida terrenal en función del libre albedrío concedido por Dios. El sacrificio de Cristo puede ser asumido y honrado, por lo tanto, se puede participar de su Gloria; o puede ser rechazado y, en consecuencia, vivir siempre en la muerte. Perlocutivamente las descripciones y exposiciones de estos destinos pueden tener un efecto argumentativo, pero en función de la fuerza ilocutiva y de la coherencia del hilo narrativo es un necesario núcleo, en tanto postula el final de la historia mediante los dos mundos posibles de la escatología.

4. ESTROFAS 142-151: MEDITACIÓN SOBRE EL SÍMBOLO SEPTENARIO

El logar nos lo manda, callar non lo podemos,/ en la costumbre vieja
 qual en la ley leemos;/ non vos faga enojo, maguera que tardemos,/ ca esto
 por aquello mejor lo entendremos.// El cuento septenario es de grant santi-
 dat;/ ovo sus mejorías siempre d' antigüedat;/ dio-l por significanza Dios tal
 auctoridat,/ ca es cuento cumplido de grant entegredat.// Quiso Dios por sí
 mismo este cuento sagrar/ cuando el día séptimo li plogo d'él folgar;/ siete
 veces al día se quier' de nos loar,/ mandó por siete días tod' el mundo andar.//
 Debdo que deviess' omne en la lëy fue dado/ que en el año séptimo
 non fuesse demandado/ nin cativo nin siervo non serié apremiado/ fasta que
 fuesse todo aquel año pasado.// Demás, lavor ninguna en elli non faciën,/
 ca quanto aviën mester al sexto lo cogién;/ en octavo, fallencia ninguna non
 sufríën,/ ca semient' e conducho del sexto lo aviën.// A cabo de cinquenta
 vinié mayor persón,/ era todo cativo quito de la presiön;/ Judea en tal año
 salió de Babilón,/ en el tiempo de Ciro, un loado varón.// Los debdos eran
 sueltos, nunca seriën pedidos;/ eran los desterrados a la tierra venidos;/ los
 enemigos todos ý eran acogidos,/ los traspasados tuertos non seriën face-
 ridos.// Sobre todos los otros era bien aforado/ e era sobre todos los otros
 deseado,/ era por esti gozo jubileo clamado./ ¡Un tal año agora serié bien
 empleado!// Solas siet' cosas pide la oración mayor:/ siete dones al Spíritu
 de Dios nuestro Señor;/ por essa reverencia mandó el Criador/ que fues-
 el día séptimo tenido en honor.// Los fijos d' Israel quand' d' Egipto salie-
 ron,/ a cab' de siet' semanas la lëy recibieron,/ pero la su figura nunca la
 entendieron;/ como paja en agua desuso andidieron (LNS, 142-151).

Se inicia en estrofa 142 una subsecuencia expositiva respecto al número siete. Abarca las estrofas 142-151, justo antes del relato de Pentecostés, al cual se subordina por su función explicativa. El mismo poeta indica la causa de esta *digressio* a través de un comentario metadieético, realizado mediante la primera persona plural gramatical (142). Es llamativo en el verso 142c el

empleo de la segunda persona, esta vez con el objeto de apelar al alocutario humano al remitir a las circunstancias de la enunciación. Pide paciencia e intenta justificar la demora por la significación del asunto. Retóricamente se trata de un *iudicem attentum parare*, una fórmula de búsqueda típica (pero no exclusiva) del *proemium*, la cual:

pretende servir de intermediario entre el público y el asunto del discurso. El público se muestra como inabordable debido a algún *taedium*. El *taedium* tiene su origen en el carácter intrascendente del asunto o en la disposición psíquica del público desinteresado del asunto (*fastidium* producido por la saturación) (Lausberg, 1966: I, 244)

En este comentario metadieético el obstáculo principal para retener la atención de los alocutarios terrenos es el *fastidium* (142c) y para convencerlos se argumenta sobre la trascendencia del tema y necesidad de tratarlo a fin de lograr una mejor comprensión (142bd). De este modo une la defendibilidad del objeto y la afabilidad del público mediante el recurso de presentar el asunto como de sumo interés para conseguir su buena disposición (Lausberg, 1966: I, 246). Asimismo, el empleo de la primera persona plural despersonaliza la responsabilidad sobre esta decisión (142a); la voz del poeta aparece de esta manera oblicuamente referida, además de presentarse como ‘obligada’.

En la subsecuencia expositiva propiamente dicha se señala la santidad del número siete, cuyo sentido fue establecido por Dios mismo (143). Se justificará esta afirmación al enumerar variados *exempla* históricos -bíblicos, litúrgicos y tradicionales- que funcionan como *probatio* (Lausberg, 1966: I, 349-350). Estas consideraciones que realiza el poeta se enmarcan dentro del simbolismo numérico,⁸ vinculado a la concepción del alegorismo⁹ medie-

⁸“El número como tal es la base de la estética musical de la Edad Media que es, ante todo, una estética literal y formal. La proporción preside a la vez a las formas sonoras y a las formas visibles. Ella es el principio, al menos teórico, de toda ‘composición’” (Bruyne, 1959: II, 359)

⁹Recuérdese que la distinción y oposición entre símbolo y alegoría fue inventada por los iluministas y románticos, particularmente Goethe. “El aspecto significante se penetra de inmediato en virtud del conocimiento de lo significado en la alegoría, mientras que en el símbolo el significante conserva su valor, su opacidad.” (Cvitanovic, 1995: 11). La diferencia

val,¹⁰ el cual se funda en el principio de simpatía universal o analogía, según el cual todo el universo se presenta ante el hombre de la Edad Media como “un inmenso símbolo de lo invisible, cuya unidad radical se traduce por correspondencias misteriosas entre las más diversas partes” (Bruyner, 1959: II, 357). El símbolo es “una representación sensible o material de alguna realidad inmaterial, que se funda en el principio de analogía entre lo simbolizado y lo simbolizante, y está dotado de una polisemia y de un carácter totalizador que lo convierten en una forma de conocimiento superior e irreductible a los términos de una mera razón discursiva” (González, 2000: 89). Toda cosa creada es primeramente *res* y luego puede devenir en *signum* de las realidades espirituales superiores, a partir de su propia realidad sensible¹¹

El carácter simbólico del número se encuentra en la revalorización del referente que acompaña al numeral como elemento proporcionador del soporte material sensible en que pueda fundarse su condición simbólica; de esta manera, el número, que es una categoría formal o ideal, unido a un referente deviene realidad sensible. En consecuencia, puede decirse que tiene dos modos de significar: el *referencial*, entendido como la encarnadura del número abstracto en una realidad concreta aportada por el referente, por lo

esencial radica en que el símbolo *es* y fusiona significante y significado, en tanto la alegoría *significa* y los separa. Como consecuencia, mientras la alegoría tiene un carácter transitivo, el símbolo es intransitivo; la primera significa directamente; el segundo indirectamente: en principio es por sí mismo. Mientras la alegoría se vincula con el concepto, el símbolo con la idea; en tanto el sentido de la primera es finito, el del segundo es infinito y polivalente.

¹⁰El alegorismo se refiere a “la interpretación espiritual de lo real visible o histórico, considerado como la imagen o figura de un mundo sobrenatural, lleno de misterios” (Bruyner, 1959: II, 321). En tanto discurso, la alegoría se define por la retórica clásica como *aliud dicitur, aliud demonstratur*, en otras palabras, “metáfora continuada en una frase entera (a veces más)” (Lausberg, 1966: II, 283), en la cual una serie de imágenes refiere una realidad representada en forma indirecta. Sin embargo, sus componentes referenciales no son aleatorios, sino que deben aludir inequívocamente a un objeto histórico de consumación futura y poseer un claro sentido religioso-cristiano (Auerbach, 1998: 93-115).

¹¹“El simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o acción, sin que por ello queden afectados sus valores propios o inmediatos.” (Eliade, 1956: 191); “Para aquel que participa de la significación simbólica, no hay dos significaciones, una literal y una simbólica, sino un movimiento que nos transfiere de un nivel al otro y que nos asimila a la significación segunda gracias a —o a través de— la significación literal” (Ricoeur, 1988: 14).

cual procede por inducción; y el *estructural* o *relacional*, a partir de sus propias virtudes matemáticas, las cuales siempre consisten en las relaciones que cada número establece dentro de la estructura sintagmática de las cantidades continuas (por ejemplo, el once simbólico de la transgresión por su posición respecto al perfecto diez) o dentro de la estructura paradigmática de la aritmética como sistema codificado (el siete simbólico de la perfección por su condición de primer número primo), en ambos casos por procedimiento deductivo (González, 2000: 93; Hopper, 1938: 95-96).

Este caso del segmento expositivo de Berceo se trata de una interpretación explícita mayormente del simbolismo de carácter referencial de dos números fundamentales para apreciar el acontecimiento de Pentecostés: el siete (por los siete dones del Espíritu Santo) y el cincuenta (por ser el quincuagésimo día desde la Pascua de Resurrección). Estas referencias tienen una fuente doble: por un lado, la declarada, la autoridad textual de la Sagrada Escritura y sus números simbólicos, procedentes en gran parte de la tradición de la astrología babilónica (Hopper, 1938: 3-135) y por otro, subyacente, la tradición aritmética y metafísica del pitagorismo y del gnosticismo, que se condensan en las interpretaciones medulares para la Edad Media de San Agustín, Martianus Cappela (en el séptimo libro de *De nuptiis Philologiae et Mercurii*) y San Isidoro de Sevilla (en *Liber numerorum qui in Sanctis Scripturis occurrunt*).

En lo que concierne puntualmente al símbolo septenario, en la obra *De Civitate Dei* San Agustín (1965) lo deriva del senario por la adición de la unidad, por lo que conviene primero establecer el valor del seis. Partiendo de un razonamiento deductivo, plantea que Dios creó el mundo en seis días para acomodar su obra a la perfección aritmética, ideal y atemporal del seis, fundada en su condición de primer número completo, que resulta de la suma de sus divisores: $1 + 2 + 3$, por lo cual simboliza la perfección de la obra divina.¹² En cambio, el siete encarna la perfección de su descanso y

¹² “*Haec autem propter senarii numeri perfectionem, eodem die sexies repetito, sex diebus perfecta narrantur: non quia Deo necessaria fuerit mora temporum, quasi qui non potuerit creare omnia simul, quae deinceps congruis motibus peragerent tempora; sed quia per senarium numerum est operum significata perfectio. Numerus quippe senarius primus completur suis par-*

santificación y por extensión la eternidad del reposo definitivo tras las seis edades del mundo. Asimismo, resulta de la adición del 3 + 4, la suma del primer impar y del primer par (según la tradición pitagórica, el dos es el origen de los pares), sintetizando así la totalidad numérica.¹³ (San Agustín, 1965: 640-641). En cuanto a Capella (1836) y San Isidoro, la razón relacional que convierte al siete en perfecto resulta del hecho de ser el único número de la primera década que no resulta de la multiplicación de ningún otro número inferior a diez, ni produce a su vez por multiplicación ningún otro número inferior a diez, y por resultar además de la suma del primer impar y del primer par. Capella (1836: 591-592) apunta solamente el valor del primer impar como el principio masculino y el primer par como el principio femenino,¹⁴ mientras que San Isidoro agrega, en *Liber numerorum qui in Sanctis Scripturis occurrunt*, la referencia cristiana: las tres virtudes teologales que son imagen de la Trinidad, a cuyo conocimiento se accede a su vez mediante el ejercicio de las cuatro virtudes cardinales.¹⁵ Enumera una serie de septe-

tibus, id est, sexta sui parte, et tertia, et dimia, quae sunt unum, et duo, et tria: quae in summam ducta, sex fiunt" (San Agustín, 1965: 638).

¹³ "[...] totus impar primus numerus ternarius est, totus par quaternarius: ex quibus duobus septenarius constat. Ideo pro universo saepe ponitur, sicuti est, Septies cadet iustus, et resurget (Prov. 14, 16); id est, quotiescumque ceciderit, non peribit [...]. Et multa huiusmodi in divinis auctoritatibus reperiuntur, in quibus septenarius numerus, ut dixi, pro cuiusque rei universitate poni solet. Propter hoc eodem saepe numero significatur Spiritus Sanctus, de quo Dominus ait, Docebit vos omnem veritatem (Io. 16, 13)"

¹⁴ "Quid autem te, heptas, uenerandam, commemorem? Quae quod naturae opera sine feturarum contagione conformas, inter deos Tritoniae uirginis uocabulum possedisti, Namque omnes numeri intra decadem positi aut gignunt alios aliisque gignitur aut procreantur: hexas, ogdoas generantur tantummodo, tetras autem et creat et creatur, heptas uero quod nihil gignit, eo peruirgo perhibetur, sed quod a nullo nascitur, hinc Minerua est, et quod ex numeris tam masculinis quam femininis constet, Pallas uirago est appellata. Nam ex tribus et quattuor septem fiunt, qui numerus formas lunae complectitur" (Capella, 1836: VII, §738).

¹⁵ "Septenarius numerus a nullo nascitur, nec generat, nec generatur. Nam omnes numeri intra decem positi aut gignunt alios, aut gignuntur ab aliis. Iste nec gignit, nec gignitur. Sex enim el octo generantur tantummodo. Quattuor autem, et duo creant, et creantur. Septem nihil gignit, nec ab altero gignitur. [...] [et] perfectus habetur, eo quod ex primo pari, ac primo impari constat. Primus autem impar ternarius est, primus par quaternarius, ex quibus duobus ipse septenarius consummatur; [...] Sed per tres Trinitatis mysterium, per quattuor virtutum actio illustratur; ac per hoc in his partibus, ut per Trinitatis speciem actio virtutum perficitur, et per repraesentationem virtutum usque ad Trinitatis notitiam pervenitur" (San Isidoro, 1862: 186).

narios universalizadores: las partes del cuerpo humano, las aberturas de la cabeza, los planetas, las disciplinas del saber, las iglesias primitivas, los días de la semana, las vocales de la lengua griega.

Además, un estudioso del simbolismo numérico medieval, Hopper, señala que la adición del tres y el cuatro también alude a lo espiritual o celestial y a lo temporal o terrenal respectivamente; al significar la totalidad, remite a la Creación en movimiento: “It is the number of the universe and of man, signifying the creature as opposed to the Creator”. (Hopper, 1938: 84) De esta idea parte Berceo y la coloca en primer lugar (144ab). El reposo y santificación del séptimo día¹⁶ se extiende luego al año sabático (145-146) prescrito por *Levítico* 25,1-7. Luego el poeta remite a elementos referentes calificados por el siete: las siete oraciones al día indicadas por *Salmo* 119, 164 y los siete días de la semana (144cd), las siete peticiones del *Pater Noster* y los siete dones del Espíritu Santo (150), los cuales son el punto axial de la exposición, dado que toda esta secuencia se subordina como explicativa del relato subsiguiente de Pentecostés.

En cuanto al quincuagenario, su valor simbólico no sólo es pertinente por una cuestión temporal (los cincuenta días entre Pascua de Resurrección y Pentecostés), sino también por su vínculo sintagmático con el siete, dado que expresa su superación (siete al cuadrado o siete por siete, más la unidad; temporalmente, las siete semanas más un día). Por ello representa el jubileo y el perdón,¹⁷ implicados en la liberación de los cautivos —tal

¹⁶Apunta Chevalier que el séptimo día de la Creación “significa como una restauración de las fuerzas divinas en la contemplación de la obra consumada. Este descanso del séptimo día señala un pacto entre Dios y el hombre. El siete simboliza el acabamiento del mundo y la plenitud de los tiempos” (1986: 944).

¹⁷Otro valor sintagmático del cincuenta, apuntado por San Agustín en *In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quatuor*, es la adición de 40 y 10; el 40 del ayuno y la abstinencia más el 10 de la perfección, entendida como un premio después de la penitencia del 40 (San Agustín, 1955: 454). También se puede establecer otra relación sintagmática: la multiplicación del 5, el amor divino, vehiculizado en las figuras redentoras de Cristo —3— y María —2—, a quienes simboliza; y el 10, la perfección, por su cualidad aritmética que resulta la suma de los cuatro primeros números (1 + 2 + 3 + 4) y acabamiento, ya que es el retorno a la unidad tras el desarrollo del ciclo de los nueve primeros números (Hopper, 1938, 11, 85)

como establece *Levítico* 25, 8-10— y la salida de Babilonia, en las estrofas 147-149. Además, se retoma al final de la exposición, en los versos 151ab, para recordar las siete semanas entre la salida de Egipto y el recibimiento de la Ley, asociación que también realiza San Isidoro.¹⁸ Berceo cierra la explicación simbólica con una valoración negativa hacia los judíos, en sintonía con el tratamiento dado a lo largo del poema, ya que subraya su ceguera en lo que concierne a la exégesis bíblica (151cd). Anteriormente ya se los había calificado de esta manera: “¡O gent’ ciega e sorda, dura de coraçon, / nin quier’creder la letra ni atender raçon.” (15cd), versos que aluden al pasaje de San Pablo: “*qui et idoneos nos fecit ministros Novi Testamenti, non litterae sed Spiritus: littera enim occidit, Spiritus autem vivificat*” (2 Cor. 3, 6): los judíos son acusados de aferrarse a la “letra” (el sentido literal) y rechazar su espíritu o razón profunda (los tres sentidos espirituales de la alegoría cristiana: alegórico, anagógico y escatológico). No obstante, el poeta les imputa tampoco haber creído en el sentido literal, dado que éste recibe su ser del espíritu que lo informa.

Toda esta *digressio*, en síntesis, tiene por objeto realzar el simbolismo del tiempo transcurrido, los dones del Espíritu Santo y la sugerente cohesión de todo el diseño salvífico.¹⁹ Se articula perfectamente con la narración subsiguiente de Pentecostés mediante las referencias temporales: “Avié derechamente tanto tiempo passado/ desque el campo ovo don Chris-

¹⁸“*Hic autem numerus in sanctis Scripturis sacratus est propter Spiritum sanctum. Quinquagesimo enim die egressionis Israel ex Aegypto datae sunt tabulae legis in vertice montis Sina, et post passionem Christi quinquagesimo die descendit super CXX fideles Spiritus sanctus; ideoque et quinquagesimus psalmus indulgentiae et remissionis est. Unde et in Evangelio quinquaginta etiam denarii debitoribus relaxantur. Nam quod in diluvio quinquaginta cubitis arcae altitudo diffusa est, eiusdem sancti Spiritus dilatam in mundo gratiam designabat, sicut dicit Apostolus: Gratia Dei diffusa est in cordibus nostris per Spiritum sanctum, qui datus est nobis* (Rom. V, 5)” (San Isidoro, 1862: 200).

¹⁹Sugerente puede resultar cierta composición numérica intencional en este pasaje: los números de las estrofas entre las cuales se desarrolla: 142 y 151. La suma de los números implicados tanto de la estrofa inicial como de la final resultan en siete (1+4+2; 1+5+1). Además, los siete dones del Espíritu Santo y las siete peticiones del *Pater Noster* se indican en la estrofa 150 (reducible a 50, en cuanto múltiplo).

to arrancado,/ doncas aquelli era el día señalado/ quando avié el Spíritu a seer embiado” (152).

5. ESTROFAS 162-169: EXPLICACIÓN DEL TETRAMORFOS Y ROL DE LOS EVANGELISTAS

Doce varones fueron los privilegiados,/ los qu’ apóstolos son de don Christo clamados,/ mas quatro solos fueron de todos apartados,/ por qui los evangelios fueron manifestados.// Johanes e Matheo fueron los delanteros,/ después Lochas e Marco vinieron postrimeros,/ todos de cuer ovieron; com’ leales obreros,/ el señor de la viña diolis buenos dineros.// Matheo empeçó en la encarnación,/ píntalo con faz d’ omne por tal entención;/ Luchas á faz e buey, ca diz’ de la pasión/ cóm’ se feço tu Fijo, Señora, oblación.// Marcho diz’ sobre todos de la resurrección,/ por essa fortaleza riñe como león;/ Juhán en Trinidad empieza su lección,/ por esso tomó d’ águila sutil comparación.// Acordémosnos todos, señores e hermanos;/ a aquestos varones tendamos nuestras manos,/ toguémoslos que sean nuestros entremeanos/ e que non nos emezcan nuestros fechos livianos.// Éstos tienen las llaves de abrir e cerrar,/ éstos an el poder de solver e ligar;/ mester nos á, señores, su merced recordar,/ que non nos desconozcan a la hora d’ entrar.// Toda Sancta Iglesia aquí ovo comienço,/ d’ aquende ovo forma e tod’ ordenamiento,/ mas fue tu Fijo, Madre, piedra de fundamento,/ sobr’ Él fue levantado todo el fraguamiento.// Otro grant privilegio aven estos varones:/ el día del Juicio judgarán las razones;/ ellos, con el tu Fijo, partirán gualardones,/ destajar s’ an por siempre jamás las particiones. (LNS, 162-169)

Luego de Pentecostés, el foco del relato se traslada a los evangelistas. Se diferencia a los primeros apóstoles de los que vinieron después (163ab). Por su fe y sus actos, en otras palabras, su respuesta positiva, recibieron recompensa (163cd). Prosigue en las cuadernas 164-165 con la presentación de la figura bestiaría tradicional de cada evangelista, según el *tetramorfos*²⁰ de *Ezequiel* 1, y la explicación de su sentido según la materia narrada en sus respectivos Evangelios (164-165). Clausura la secuencia con la aserción de los poderes concedidos a los apóstoles en la estrofa 167, primero con una

²⁰La explicación de la hondura de la simbología del tetramorfos se puede encontrar en Chevalier (1986: 988): “simbolizan la universalidad de la presencia divina, las cuatro columnas del trono de Dios”. Agrega en el artículo dedicado al numeral “cuatro” que estos animales corresponden a las cuatro constelaciones cardinales de la banda zodiacal: el Toro, el León, el Hombre y el Águila; todos esos cuaternarios expresan una totalidad” (1986: 381).

breve exhortación a la oración y a encomendarse a los evangelistas como intercesores, dirigida al público terreno, textualizado mediante la primera persona plural y el vocativo de pareja inclusiva, en otras palabras, extremos que incluyen todos los puntos intermedios, en 166 y en 167cd. Posteriormente se enumeran los poderes que poseen, en primer lugar el perdón (167) y en segundo lugar, participación en el juicio (169). Mas no se olvida Berceo de aclarar el fundamento de la Iglesia y la fuente de estos poderes: Cristo (168).

Al consignar el papel que desempeñarán los evangelistas en el Final de los Tiempos, esta estrofa funciona también como *transitio* o enlace temático para la sección siguiente, el Juicio Final (170-194).

CONCLUSIONES

En una primera lectura, las cuaderñas que se han analizado en este trabajo suelen ser calificadas como heterogéneas e inconexas. En general se sostiene que poseen un propósito moralizante o catequístico (García de la Concha, 1978: 173-174, 176, 178; y Menéndez Peláez, 1981: 114-115). Sin embargo, la superestructura predominante en este microtexto continúa siendo la narrativa: el objeto es terminar de relatar los hechos salvíficos del Nuevo Testamento. Así lo manifiestan los reiterados comentarios metadieгéticos, que subordinan las distintas secciones y las vinculan mediante sus funciones.

Si bien se comprueba la existencia de grupos de cuaderñas cuya índole textual no es propiamente narrativa entre las estrofas 99 a 169, el núcleo de las mismas es la narración de los últimos acontecimientos del Nuevo Testamento (básicamente Evangelios y *Hechos de los Apóstoles*). Las digresiones, debidamente marcadas y justificadas por el mismo poeta, tienen carácter expositivo-instruccional, pero siempre en función de esclarecer y profundizar en algún aspecto simbólico de los hechos narrados. En consecuencia, aunque puedan tener eventualmente un efecto perlocutivo ligado a cierto matiz didáctico, como catequesis o enseñanza doctrinal, la fuerza ilocutiva, tal como se encuentra enunciada, pone el foco más bien en la elucidación de la perfección de la economía de la Salvación. Ello se encuentra enmarcado

dentro de la mentalidad del hombre medieval, tal como Lewis la describe: “[El hombre medieval] Era un organizador, un codificador, un constructor de sistemas. Necesitaba un lugar para cada cosa y cada cosa en su sitio. Lo que le deleitaba era la distinción, la definición, la catalogación” (1997: 17). En la Edad Media existe el deseo de interpretar espiritualmente todos los fenómenos de la vida y los misterios de las Sagradas Escrituras. En este contexto habría que entender estas digresiones; se encuentran en función de la mayor y mejor adoración a Cristo y alabanza a María y así queda demostrado por el tono jubiloso y las exhortaciones que no se vinculan a un accionar concreto, sino a una afirmación de fe, con los cuales suelen acompañarse estos pasajes expositivos.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

GONZALO DE BERCEO (1992). *Loores de Nuestra Señora*. Edición y comentario de Nicasio Salvador Miguel. En Gonzalo de Berceo. *Obra completa*. Coordinado por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe, pp. 859-931.

SECUNDARIA

SAN AGUSTÍN (1965). *La ciudad de Dios*, en sus *Obras*. Edición bilingüe latín-castellano de José Morán O.S.A. Madrid: BAC, vols. XVI-XVII.

SAN AGUSTÍN (1955). *Tratados sobre el Evangelio de San Juan*, en sus *Obras*. Edición bilingüe latín-castellano a cargo de Teófilo Prieto O.S.A. Madrid: BAC, vols. XIII-XIV.

AUERBACH, Erich (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.

AUSTIN, John (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Compilado por J. O. Urmson. 3ª reimp. Barcelona: Paidós.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena; Tusón Valls, Amparo (2012). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

CAPELLA, Martianus (1836). “Liber VII De Arithmetica” en *De nuptiis Philologiae et Mercurii: Et De septem artibus liberalibus*. Franco-furti ad Moenum: F. Varrentrapp. En línea: < <http://hdl.handle.net/2027/pst.000002085593> > [último acceso: 10 de marzo de 2017].

CAROL, J.B (1964). *Mariología*. Madrid: BAC.

CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: editorial Herder.

CVITANOVIC, Dinko (1995). *De Berceo a Borges. La alegoría en las letras hispánicas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

DE BRUYNE, Edgar (1959). *Estudios de estética medieval*. Madrid: Gredos.

DE LUBAC, Henri (2000). *Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture*. Michigan: Eerdmans Publishing Co., 2 vols.

ELIADE, Mircea (1956). *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus.

GARCÍA DE LA CONCHA, Victor (1978). “Los loores de Nuestra Sennora, un Compendium Historiae Salutis”, *Berceo*, 94-95, 133-189.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1992). “La mariología de Gonzalo de Berceo”, en Gonzalo de Berceo. *Obra completa*. Coordinado por Isabel Uría. Madrid: Espasa Calpe, pp. 61-87.

GENETTE, Gérard. (1989) “Discurso del relato. Ensayo de método” en *Figuras III*. Barcelona: Lumen, pp. 75-327.

- GONZÁLEZ, Javier Roberto (2000). “El número como símbolo en la Edad Media latina”, *Stylos*, Vol. 9, 1, pp. 89-118.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (2008). *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*. Buenos Aires: Circeto.
- HOPPER, Vincent Foster (1938). *Medieval number symbolism. Its sources, meaning, and influence on thought and expression*. New York: Columbia University Press.
- ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI (1862). *Liber numerorum qui in Sanctis Scripturis occurrunt*, en *Patrologiae Cursus Completus*. Series Latina prior accurate J. P. Migne. París, Garnier, vol 83, cols. 179-199.
- LAUSBERG, Heinrich (1966). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 3 vols.
- LEWIS, C.S (1997). *La imagen del mundo: introducción a la literatura medieval y renacentista*. Barcelona: Península.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1981). “La tradición mariológica en Berceo”, en *Actas de las Terceras Jornadas de Estudios Berceanos*. Edición de Claudio García Turza. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 113-127.
- RICOEUR, Paul (1988). “Palabra y símbolo” en su *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Docencia, pp. 7-25.
- VAN DIJK, Teun (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós

recibido: enero de 2017

aceptado: mayo de 2017

“NEBULOSAS” DE DICTINIO DE CASTILLO-ELEJABEYTIA: ESTUDIO TEMÁTICO Y ESTILÍSTICO

JOSÉ LUIS ABRAHAM LÓPEZ
IES “Diego de Siloé”

Title: *Nebulosas* of Dictinio de Castillo-Elejabeitia: a thematic and stylistic study

Abstract: This research is about the very first job of Dictinio de Castillo-Elejabeitia, one of the most unknown figures among the gallician literature researchers. His first introduction to poetry's world was a book called *Nebulosas* which can be studied as part of pure poetry and new popularism (neopopularismo), these two movements were very important influence in the generation of '27. In this essay we try to discover what makes his poetry unique and what influenced his writing. In doing so, we also focus on influences of great poets such as Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado and García Lorca. It's also very important and significative the way the poet fix the meaning to the form of his poems.

Key words: Gallician literature. Pure poetry. Newpopularism. Generation of '27. Role models.

I. BREVES APUNTES BIOGRÁFICOS

Dictinio de Castillo-Elejabeitia Fernández nace en El Ferrol el 11 de mayo de 1906. Allí vive y crece hasta el fin de la adolescencia. Después de licenciarse en Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela a finales de 1930 ingresa como Oficial en el Cuerpo de Intendencia de la Armada en virtud de oposición. La vida universitaria de Castillo-Eljabeytia le depara grandes amistades como la de José M^a Castroviejo y la fugaz de Feliciano Rolán Vicente.

Sus travesías marítimas las aprovecha también para sus rumbos literarios. En diciembre de 1930 ingresa como alumno en la Escuela de Intendencia y aparece inscrito en el Departamento de Marina de Cartagena. Allí entra en contacto con un nutrido grupo de jóvenes que hacen de la vida cultural cartagenera un bullicio constante de revistas y periódicos que si bien cuentan con una vida efímera tuvieron, en cambio, la importancia de estrechar las fronteras levantinas con el resto de la península.

Sobre 1931 Castillo-Elejabeitia trabaja con dedicación la poesía, aunque publica relativamente poco y sólo algunas composiciones en diarios

murcianos permiten seguir la pista a su trayectoria literaria hasta el comienzo de la guerra civil. En mayo de 1934 Castillo-Elejabeytia marcha destinado a Sidi Ifni. Parte desde Las Palmas de Gran Canaria a bordo del cañonero “Dato”, del cual es Oficial Habilitado cuando la ocupación de aquella región por las fuerzas del Coronel Capaz. Un año más tarde, el fallecimiento prematuro del poeta ferrolano Feliciano Rolán Vicente impulsa a un grupo de amigos a organizar un homenaje público que tendrá su rúbrica en la publicación de un libro.¹

Terminada la guerra, en septiembre de 1939 en Cartagena es sometido con varios jefes y oficiales de su Cuerpo a un consejo de guerra colectivo que le condena a seis meses y un día de prisión militar menor e indultado al mismo tiempo, pasando a la situación de supernumerario hasta que el 25 de abril de 1941 es retirado como capitán de Intendencia. Durante un breve periodo trabaja como profesor adjunto interino al servicio de la Cátedra de Filosofía del Instituto Nacional de Enseñanza Media de Cartagena. Por Orden Ministerial de 22 de octubre de 1947 desempeña el cargo de Profesor de Filología Galaico-Portuguesa en la Universidad de Murcia y tres años más tarde se doctora en la misma Universidad. Por su puesto como lector de español en la Universidad de Wüzburg durante muchos años permanece más tiempo en Alemania que en España, con viajes esporádicos a Murcia donde reside su familia. Durante esta etapa el poeta gallego continúa unido a la poesía, a los estudios filológicos y a Murcia, pero nunca dejará de ser Galicia su paraíso perdido:

La evocación de las tierras galaicas golpea insistentemente en la poesía de Dictinio de Castillo-Elejabeytia. Hay resonancias marineras y sensaciones del Nordeste atlántico en su primer libro “Nebulosas” [sic]; una encendida añoranza en la envidiable perfección de “La avena de Dafne” [sic]; un férvido

¹Con motivo de la muerte prematura de Feliciano Rolán un grupo de amigos se unió para editar un libro homenaje. En él Dictinio de Castillo-Elejabeytia colaboraría con un trabajo titulado “En la noche de la partida”. Vid. *Homenaje al poeta Feliciano Rolán*, Madrid: Ignacio de Noreña, 1935. En este libro encontramos colaboraciones de Álvaro Cunqueiro, Xesús Nieto Pena, Juan José Domenchina, Enrique Azcoaga, Benjamín Jarnés, Enrique Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez, Alfredo Marqueríe y Federico García Lorca.

tributo a la sonrisa verde del paisaje, al espíritu céltico, a las formas métricas de los Cancioneros, en “La canción de los pinos”²

Que reflejara Galicia en sus versos era sólo un síntoma de llevar a su tierra natal en espíritu. Allí donde iba portaba la literatura gallega con todo orgullo como sucede en agosto de 1951 en la Universidad de Coimbra, cuando diserta sobre “Poesía gallega” desde los primeros tiempos hasta mediado el siglo XX.³

Dictinio de Castillo-Elejabeitia es una figura de contrastes: poeta del Atlántico y del Mediterráneo, traductor traducido, gallego en Murcia y en Alemania como asimismo múltiples son sus perfiles intelectuales: poeta, crítico, traductor, profesor. Además de estas cualidades en él reconocemos un rasgo extraño en cuanto se trata de una obra que, pese a la madurez propia de una trayectoria extensa, en el fondo mantiene la misma poética desde sus primeros días con *Nebulosas* (1935) hasta el final de su vida (1987). Entre uno y otro momento Dictinio de Castillo-Elejabeitia tuvo tiempo de publicar numerosos libros entre los que destacan: *La avena de Dafnis* (1943), *La canción de los pinos* (1945), *En la Costa del Sol* (1947), *Lirios de Compostela* (1950), *Argos* (1950), *Vuelo hacia adentro* (1987)...

II. LA LITERATURA GALLEGA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Siguiendo la tendencia natural de la poesía gallega, la lírica de Dictinio de Castillo-Elejabeitia apunta hacia un recogimiento íntimo e individual estrechamente ligado al medio natural. En 1927 desde las columnas de *La Gaceta literaria* Evaristo Correa-Calderón clamaba que la nueva generación gallega apostaría por un “¡enciclopedismo sentimental en la lengua matria!”, trabajando especialmente con la ortografía etimológica. Al tiempo Correa-Calderón reconocía la necesidad de crear el idioma, la forma de ese nuevo espíritu ampliando el vocabulario. En el fondo, con esta afirmación

²Benito Valera Jácome, “Poetas gallegos. Evocación de Galicia en la última obra de Dictinio de Castillo Elejabeytia”, *La Noche*, 8757 (1949), p. 4.

³“Un notable curso del profesor Castillo-Elejabeitia. Habla en Coimbra sobre la poesía gallega”, *La Región: diario independiente de intereses generales, de noticias y avisos*, 10974 (1951), p. 4.

el escritor y periodista lucense le daba la razón a Julio Camba en cuanto a la limitación de la lengua gallega.⁴

Tanto bajo un criterio eminentemente geográfico como sustancialmente filológico la obra de Dictinio de Castillo-Elejabeitia merece una oportuna consideración. A pesar de moverse bajo las coordenadas propias de la poesía gallega, ha quedado excluido de estudios y antologías literarias en gallego y de literatura relativa a Galicia. Ni Ricardo Carballo Calero en su completísima *Historia de la literatura gallega contemporánea* ni Miguel González Garcés en su selecta *Poesía gallega contemporánea*⁵ han contado con quien desde sus primeros atisbos tuvo a Galicia como referente; ni siquiera aparece en *Literatura gallega* de Anxo Tarrío.⁶

La poesía galaica a finales de la década de los años veinte contaba con Ramón Cabanillas como uno de sus principales estandartes. Además del cronista gallego una amplia pléyade de poetas como Augusto María Casas, el mismo Correa-Calderón, Eduardo Blanco-Amor, Luis Amado Carballo, Luis V.F. Pimentel, Jaime de Balsemao o Manuel Antonio publican en lengua vernácula. Este mismo vehículo eligió Roberto Blanco Torres para su *Orballo da media noite*. En nuestro caso, una de las singularidades de Dictinio de Castillo-Elejabeitia radica fundamentalmente en el contraste con su generación geográfica. Frente a la naturaleza forestal de Eduardo Condal o la poesía cívica practicada por Manuel Curros Enríquez, Victoriano Taibo en *Abrente* daba muestras de su inquietud neoclásica, al tiempo que a la rusticidad en *Ontes* se entregaba Correa-Calderón, se individualiza la poética del mar en Dictinio de Castillo-Elejabeitia. Esta atracción marítima era compartida por Feliciano Rolán (1907-1935) en su breve obra. Distribuida esta en *Huellas* y *De mar a mar* la obra de Rolán se mueve entre el versículo y la prosa poética con retazos de atracción modernista y por el “desorden” surrealista. También guarda ciertos parecidos de atracción sim-

⁴Evaristo Correa-Calderón, “El nuevo idioma gallego”, *La Gaceta literaria: ibérica-americana: internacional: letras-arte-ciencia*, 16 (1927), p. 3.

⁵Miguel González Garcés, *Poesía gallega contemporánea*, Barcelona: Plaza Janés, 1974.

⁶Anxo Tarrío Varela, *Literatura gallega*, Madrid: Taurus, 1978.

bólica con Amado Carballo, sobre todo con *Proel* (1928) en donde su autor se acerca igualmente al mar galaico.

Una gran parte de la obra poética de Dictinio de Castillo-Elejabeitia se desenvuelve bajo el signo mítico del mar. Advocación innata, en cuanto que su materia se escenifica en la costa cantábrica y su temperamento sintoniza con el símbolo de infinito e interioridad que aquel representa. Dictinio de Castillo-Elejabeitia comienza a publicar sus libros 1935, con *Nebulosas*. El poeta tiene, pues, veintinueve años. En la primera de las etapas que nos ocupa Castillo-Elejabeitia trató de trabajar sobre un concepto de poesía que apostaba por la eliminación de excesos, de atraer poéticamente la emoción que le agita; esto es, reconciliar idea y sentimiento.

III. PUBLICACIÓN DE NEBULOSAS

En *Nebulosas* se muestran dos poetas: el subjetivo que siente desazón por lo incorpóreo, y aquel que encuentra honda marca en el popularismo; revitalización esta debida, sobre todo, a la Generación del 27. Y uno no supone discriminar al otro. Constituyen troncos del mismo árbol pues Dictinio de Castillo-Elejabeitia tiene tanto la virtud de plegarse a los moldes del pensamiento como la habilidad para hacerlo hacia el ritmo. Si la primera estela se embarga de realidades inefables, en la otra el tono popularista se columbra de sencillez y aparente espontaneidad. Entre estos dos polos fija el poeta gallego su equilibrio y su altura. Aunque todavía el sentimiento profundo hacia el terruño no lo objetivará en toda su dimensión asomará ya el poeta puro con el preceptista.

Con ilustraciones de M. López Gil, una vez salido de la imprenta *Nebulosas*, se suceden las reseñas; hecho este que ayuda a que por estos años los contactos se multipliquen. En Cádiz Castillo-Elejabeitia cuenta con el apoyo del grupo que gira en torno de la revista *Isla*. Especialmente con uno de sus directores, Pérez Clotet (y en menor medida con Rafael Urbano), Dictinio de Castillo-Elejabeitia mantendrá una estrecha amistad. El gallego había entregado a la redacción de *Isla* “Poema de la luz abstracta” que en *Nebulosas* figura como “Luz abstracta” y que apareció en el número 6 de estas *hojas de arte y letras*.

Desde Valencia Andrés Ochando emite un juicio valorativo destacando sobre todas las notas la presencia del mar.

El mar, [sic] como motivo literario es sumamente resbaladizo. Tiene una aparente facilidad de color y ruidos en la que muchas veces caen, [sic] sus enamorados o sus servidores. Dictinio de Castillo pertenece a ambos grupos. Es marino —servidor— y además, [sic] de ese contacto diario con el tema o el motivo, han nacido sus amores, es decir, sus versos. El título ya lo advierte, son «Nebulosas».

Imprecisión, pero al mismo tiempo delicadeza. Por encima de aciertos o fracasos, en poesía, todo lo que se siente hondamente, tiene siempre ese salvavidas —para ponernos a tono—. Dictinio debe seguir trabajando en el verso, algunos de este libro, tienen acento y sobre todo visión clara (El puerto, la taberna, la mujer, el marino, la ola y la estrella). Hay que acallar con las nebulosas y perseguir esa línea de espuma rizada que tiene la ola al tenderse en la playa.⁷

La omnipresencia del medio marino también le llama la atención a José Ojeda y le motiva a recoger su parecer con estas palabras:

Dictinio de Castillo Elejabeytia, un poeta más de esta pléyade de poetas, acaba de ofender a la lluvia de la mirada ávida un libro —“Nebulosas”— cuajado de horizontes infinitos. Elejabeytia, poeta y marino —dos veces poeta—, nos habla del mar.

Pero no sólo es éste motivo de un temblor lírico en verso y poema, porque él navega por el mar de adentro, y en las rutas desvariantes de su norte hace singladuras en distintos océanos, unas veces turbulentos y otras encantados, como lagos de maravilla.⁸

República de Cartagena, *Vida gallega* y *El Faro* de Vigo, *Isla* y *La Vida literaria* de Cádiz serán algunos de los rotativos en los que va haciéndose un hueco. En 1935 el poeta gallego intentó publicar *Nebulosas* en la Casa Editora “La Crónica” y “Variedades” de Lima sin mucho éxito.

IV. ESTRUCTURA SECUENCIAL

Ya el propio título *Nebulosas* hace visible la confusión natural del hombre cuando sueño y realidad carecen de compenetración. Este primer

⁷ Andrés Ochando, “Dictinio de Castillo-Elejabeytia. *Nebulosas*. Madrid 1935”, *Gaceta del Libro: revista mensual de crítica y de información*, 16 (1936), p. 14.

⁸ José Ojeda, “*Nebulosas*, de Dictinio de Castillo Elejabeytia”, *La Libertad*, 4662 (1935), p. 6.

poemario nos acerca a una personalidad hondamente preocupada por la descompensación de dos mundos: uno que vive con desazón y otro que sueña apasionadamente. Frente al “soñar la realidad, vivir los sueños, / ¡y mi nave sin rumbo por los mares” encontramos “Yo —remanso perdido, sólo el agua” y “¡Buque de mi alma, / constantemente proa al infinito”.

Asumida la dura corteza de la realidad, los entornos y abismos marinos resultan especialmente atrayentes por su imagen de infinitud, y la noche por su irresistible poder de introspección.

La temática intimista volcada sobre el molde de la poesía pura sobresale en muchos de estos poemas, sobre todo cuando el sujeto es consciente de la irradiación de su mundo propio.⁹ O, por contrapartida, aquellas otras composiciones en las que el deseo de aislamiento y reconcentración ensimismada se acentúa de manera especial (“Huida”):

¡Huir de todo! Tan sólo existe,
cual honda realidad, mi firmamento

A este mundo luego llamará lo llamará “-¡luz bella que nunca existe!- / mi universo...” (“Luz abstracta”).

En la ordenación, su autor se ha guiado por igual por la forma como por el contenido. El desarrollo temático se columpia desde la felicidad de un mundo en armonía hasta la pesadumbre por un entorno oscuro e inaccesible.

Entre la composición que abre el libro y la última, dedicada a Rafael Urbano, los cuarenta y cinco poemas que forman *Nebulosas* se distribuyen en nueve secciones. Algunos de los encabezamientos, como “Sonetos” y “Romances”, nos avisan ya de la estructuración métrica bajo la cual se desarrollan y otros, como “Jaca del aire”, nos anticipan cuáles van a ser algunos de sus modelos literarios.

⁹Este hecho se constata desde los propios títulos, en donde el mismo que sirve de denominación al libro como los que le siguen son sustantivos. Llama la atención el hecho de que el título de todos los poemas y del libro son sustantivos. La concentración semántica viene dada, pues, desde la estructura nominal del mismo.

El poema inicial, “Inquietud”, plantea una noble ecuación: poesía = idea. Para Dictinio la poesía es el médium que le permite intuir, siquiera superficialmente, la esencia del mundo. El poeta advierte su inagotable inquietud por “ser, eternizado, / horizonte de la idea”. Nótese que “sed divina de absorber”, “sed de ser” denotan ya su singladura por el desierto.

La segunda sección toma el título “Afirmación”. En los once poemas que la componen, en general, el tono participa del júbilo, de ser el poeta el centro del universo: “ser el centro / de la esfera sin límites de mi alma; / de la luz que yo irradio, único espejo”. Sobre todo en espacios infinitos y plenos el alma se muestra rebelde al resistirse a aceptar la realidad y tiende, en consecuencia, a inventar nuevos espacios: “crearme un nuevo mundo a mi albedrío / con el paisaje interno que deseo...”. En ocasiones, la tonalidad del día claro no corresponde con el estado de confusión espiritual que vive el poeta: “El cielo limpio, azul; la luz dorada; / ¡la niebla espesa sobre el alma mía!”.

De esta forma, desde las páginas iniciales del libro el título general va tomando significativa relevancia pues paulatinamente desentraña el símbolo que quiere definir su autor: confusión, insatisfacción con la realidad y, en consecuencia, creación de un mundo propio. Este aspecto amargo de la vida cotidiana lo reflejará en otro poema (“Serenidad”) al decir “Serenidad en mi ideal vencido / por la vida de amargos derroteros”.

Un estado transitorio de sentimientos se perfila en el mismo encabezamiento de los poemas. Basta recoger sus títulos por orden de aparición: “Gaviotas”, “Rutas”, “Emoción”, “Rebeldía”, “Serenidad”, “Remanso”, “Escollo”, “Huida”, “Luz abstracta” y “Proa”.

Sin lugar a dudas, el poema de más reconcentrado simbolismo (“Escollo”) define su atracción por la lectura connotativa: “ruta inmóvil en el tiempo”, “roca gris donde rompe un mar de invierno”, “mar tranquilo”, “mar sin rutas”, “mar rebelde”, “mástil erguido de lo eterno”. En esta ambivalencia el sujeto puja por volver desde la noche a la luz, de la confusión a la transparencia. Consiste la suya en una permanente lucha de recogimiento,

de enconada insistencia por captarse como criatura en lo más profundo de sí mismo.

Seguidamente, este desasosiego febril hace arraigar en el autor un intenso deseo de huida para “sólo abismarme / en la sima profunda de mi sueño” y fusionarse con aquello que le es propio; ya no costa atlántica sino tierra mediterránea: “Ser, yo mismo: molino, harina, viento”. Vivir así, perplejo en su centro, “en el soplo divino de lo eterno”.

Que la poesía de Dictinio en este primer momento tiene como una de sus inquietudes fundamentales la idea lo atestiguan sus propias palabras: “tejiendo una gran red de versos de aire / con la proa afilada de la idea!”.

La tercera parte del libro se perfila bajo el rótulo “Horizonte”. Aquí aparece un referente que se mantendrá inalterable, un tú impreciso y un nosotros permanentemente fusionados (relacionado con los semas primavera, pájaros azules, mariposas) y que apunta más hacia la poesía como conquista inasible que a la materia tangible y transitoria de una mujer aunque, a veces, retrate el mundo sensible como si de ésta se tratara: “Tu traje de blanca espuma / y tu pelo rubio al viento...”, “En tus brazos, aire claro / y un manajo de luceros...” (“Primaveral”). En “El mar y tú”:

Sobre tus pupilas
—dos lagos dormidos—
se fue navegando
mi velilla blanca

Como vemos, a lo largo de este tramo de *Nebulosas* reina un ambiente de pausados movimientos en los que el poeta todavía se entenece. La figura del sujeto irá diluyéndose paulatinamente según el instante de la jornada. La esperanza del amanecer irá cambiando de apariencia conforme van sucediéndose los momentos del día: “amaneció mariposa”, “al mediodía gaviota”, “atardeció golondrina y anocheció cuervo negro”.

Llama la atención el delicado gusto que el poeta acusa por la plasticidad y la música sobre todo. Al decir en la sección anterior “Caminos de los mares / en nocturnos -otoño- de oro viejo” hace referencia a la pieza

musical de melodía suave. En este mismo sentido conviene recordar los sentimientos apacibles de una noche tranquila: “Realidad de un nocturno sin luceros...” a modo de serenata. Hay más casos:

y los nocturnos son amores de estrellas y luceros
 las estelas brillantes de un nocturno
 por todas las estrofas de todos los nocturnos
 quiero pensar un nocturno que no encuentro

Estas connotaciones ayudan a la visualización de una escena sentimental y romántica; rasgos que se confirman en esta tercera sección con “Preludio” en homenaje a “Juegos de agua” de Maurice Ravel. Se trata, en efecto, de una recreación que el compositor francés realiza a partir de la nostalgia por las grandezas pretéritas del palacio y de los jardines de Versalles. Aquí sobresale el Dictinio de Castillo-Elejabeytia más modernista:

Cantaron tristemente los pájaros azules
 mucho antes que las rosas muriesen en las pérgolas
 mucho antes que los cisnes cantasen moribundos,
 mucho antes que los lirios soñasen con estrellas

La oscilación anímica del poeta tiene su reflejo en una rica gama de fenómenos naturales: *luz, tarde, estrellas, luna, aurora, cielo, nocturno, nebulosa, alba...*

Hasta llegar a la cuarta sección, poco a poco se va concretando la presencia del *tú*, se definen sus contornos, la silueta de mujer-poesía que trae al poeta luz, perfumes, sonidos, pureza... Se trata de una compañía intermitente, huidiza, muy parecida a la mariposa que huye al acercarse a la luz:

Y me alejé, cansado, sin encontrarte, solo
 por mi senda nocturna con tu recuerdo ausente

Sin duda alguna, ese furor de fe vital tiene a la Poesía como reclamo exclusivo. La intensa atracción que el poeta siente por esta da lugar a que todo se reduzca a un deseo permanente de integración con ella.

Fuera de nosotros nada.
En nosotros:
luz y sombra, tierra y cielo.
Creadores inconscientes de universos

Otras veces, ese “rincón azul” contiene la abstracción de lo femenino, “sin realidad posible”:

[...] Sólo perfume.
Sólo una esencia blanca de nieve virgen.
Sólo sustancia clara: todo poema

Los cuatro poemas que integran la quinta sección, “Plenitud”, vienen dedicados. Los homenajeados son Gerardo Diego, Xesús Nieto Pena, Antonio Obregón y Pedro Salinas. Tal vez en ningún lugar como este será más tangible la armonía del yo con el mundo. La búsqueda se ha consolidado y, ahora, se celebra su encumbramiento. El espacio se expande en su brillo ya revelado: “Todo escala, vuelo, flor”, primavera constante. En este sentido, la naturaleza de los elementos ha cambiado sustancialmente: renacido, transparente, azul, savia, pulpa, virgen, plenitudes, luz pura, lirio puro.

En la sexta parte, ahora, cuando la poesía esquiva al poeta en sus reclamos, este —más sereno y consciente— la presiente más desnuda que nunca. Sólo importa el presente (“El pasado, el futuro, son arroyos sin cauce. / Sólo existe el presente que me ofrecen tus besos”).

Con el poema “Nebulosas” concluye la trama argumental, se cierra la esfera que comenzó con la expresión de una inquietud por fundir sentimiento e idea. En última instancia, Dictinio de Castillo-Elejabeitia cree en la poesía aun después de la aniquilación del ser:

Entonces, uniremos nuestras luces,
¡tan frías!, pura esencia,
sin el calor humano de los besos,
sólo rayos de claridad incolora;
y pasaremos siempre,
como música extraña. . .

Hemos hecho un aparte de estas secciones con respecto a las tres últimas del libro, pues consideramos que éstas vienen reguladas más por aspectos técnicos que por un contenido que permite desglosar, secuencialmente, las anteriores, y que pasamos a comentar.

V. INFLUENCIAS POÉTICAS

Lo primero que llama la atención es el curioso cruce entre distintas tendencias literarias: Modernismo, tradición popular, poesía pura, simbolismo y vanguardia.

En *Nebulosas* se dan cita tanto criaturas emblemáticas de la tradición literaria (*rosa, lirio, cisne, ruiseñor...*), necrológicas (el *cuervo*), lo marino-femenino (*gaviota*), resortes propios del Modernismo más genuino (*sinfonía, preludio, azul, palacios, princesas...*) como ecos de la generación más contemporánea a Dictinio, sin quedar al margen del Simbolismo cuando el autor se deja llevar por vagas melodías y ambientes llenos de melancolía que recuerdan a Verlaine, Samain y Juan Ramón Jiménez sobre todo.

El poeta gallego establece con asiduidad un claro parentesco entre los elementos de la naturaleza y su estado anímico donde bien el ensueño, la añoranza o la nostalgia envuelven descripciones impresionistas de la naturaleza.

Muy claro parece el trasunto metafísico de procedencia manriqueña en aquella expresión de “Rebeldía”:

¡y mi nave sin rumbo por los mares

Y aún más evidente en este otro testimonio:

¿no ves que en el futuro
tus sueños correrán en torbellino
hasta llegar a una laguna muerta?

Los ecos del Antonio Machado onírico de *Campos de Castilla*¹⁰ tampoco pasan desapercibidos. En este sentido, Dictinio de Castillo-Elejabeytia en “Remanso” recoge este sentir del paisaje soriano en tres versos distintos:

¹⁰Un buen ejemplo es el poema “Campos de Soria”. Vid. Antonio Machado, *Campos de Castilla* (1907-1917), edición de Geoffrey Ribbans, Madrid: Cátedra, 2008, pp. 135-140.

dormido río donde los chopos sueñan
espejo de los álamos que sueñan
donde los chopos del invierno sueñan

En muchos momentos *Nebulosas* nos trae la poesía de Jorge Guillén en cuanto destaca la armonía del universo, del yo como centro de éste, y el optimismo claro y radiante en el deseo perenne del poeta de alcanzar la claridad (además de la síntesis conceptual), aunque la ardiente zozobra de Dictinio, en verdad, no la hallamos en el autor de *Cántico*.

No muy lejos queda Pedro Salinas, esta vez en el uso de los pronombres personales tanto en su concentración como en su significado.

Igual de perceptibles resultan las concomitancias con otros poetas de la Generación del 27. Por ejemplo, el Gerardo Diego ultraísta de *Imagen* (1922) en su conocido poema “Guitarra” viene a decir:

Habrá un silencio verde
Todo hecho de guitarras destrenzadas¹¹

que bien podemos contrastar con una idéntica sinestesia de Dictinio en versos donde el poeta pone en juego toda una recreación sensorial:

Cantaba en los bosques / verde silencio

Si como hemos tenido ocasión de comprobar en algunas partes de *Nebulosas* predomina un lirismo intelectual, en otras el poeta acierta a llevar su voz por otros derroteros. En estos nuevos caminos la sombra de Federico García Lorca se hace alargada. Lo vemos en el mismo título de una de sus composiciones, “Romance de la luna luna” con el que el gallego cierra *Nebulosas*. Recordemos en este sentido el “verde viento” del “Romance sonámbulo” perteneciente al *Romancero gitano*. Por su parte, “verdes luces” de Lorca lo hallamos en colocación inversa en Castillo-Elejabeitia: El “Moreno de verde luna” con el que el granadino nos presenta a Antonio Torres Heredia en el “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de

¹¹Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía I*, edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid: Alfaguara, 1996, p. 157.

Sevilla” en el que sigue la misma estructura que la “verde luna” del poeta gallego.

También del “Romance de la Guardia Civil Española” el verso “apaga tus verdes luces / que viene la Benemérita” coincide con las “verdes luces” de *Nebulosas*. Estas similitudes, en definitiva, sí que parecen fruto de la influencia consciente más que de una espontánea coincidencia.

Por último, también de una poetisa coetánea, Carmen Conde, hay veladas referencias. La cartagenera en 1929 había publicado su primer libro, el de poemas en prosa titulado *Brocal*. En él dice:

SUR. A las tres letritas azules pintadas¹²

que guarda un parecido con el poema “Tarde” del gallego:

Tarde, tarde en cinco letras

Reseñemos, por último, la semejanza de la imagen del gallego:

Mástil claro, sin cima,
pistas celestes

con aquella otra también de *Brocal*:

Carrera de terrazas en la pista grande del cielo!¹³

que, a su vez, tanto parecido guarda con la de otro escritor cartagenero, amigo además de Carmen Conde, José Rodríguez Cánovas:

pista de oscuro azul¹⁴

¹²Carmen Conde, *Obra poética (1929-1966)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1979, p. 30.

¹³Carmen Conde, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴José Rodríguez Cánovas, “Estampas de Isabel”, *Mediodía*, 10 (1928), p. 11. Estas dos últimas influencias murcianas hay que enmarcarlas, sin duda, en los primeros años que, por motivos profesionales, Dictinio de Castillo-Elejabeitia pasó en Cartagena.

VI. FORMAS ESTRÓFICAS Y MÉTRICAS

Cuatro composiciones integran la sección “Sonetos” cuyos temas apuntan a eternos metafísicos: el alma, la eternidad y el amor. La elección temática casa bien con el molde métrico elegido. En “Alma” la esencia de esta aparece indisolublemente ligada a las alturas, a la verticalidad. Más por deseo que por experiencia, el amor sobrepasa la estricta frontera de la presencia corpórea y, a diferencia de un Bécquer por ejemplo, depende de la existencia del hombre en el que se encarna (“Eres porque yo soy”). El poeta no deja de preguntarse qué hay detrás de la noche. Frente a la aurora que él siente se interroga “¿qué parada / me reserva la aurora que en mí alienta?”.

En contraste con esta temática reflexiva volcada en el soneto, Dictinio elegirá el octosílabo para tres romances que siguen esta vez un talante descriptivo de la ciudad oscurecida por sus sombras y las gentes que, cuerpos deshabitados, deambulan. El color gris pasa a ser la gama que mejor define la atmósfera a través de la cual las almas transitan por unos ambientes turbios.

En “Acuarelas” el tono lírico se vuelve más directo y objetivo. El autor se permite una subdivisión y así distribuye los romances en “Del viento”, “De la lluvia” y “Del cielo”. He aquí que para “Romances del sueño azul” escoge como modelo explícito a Rubén Darío: “Es un palacio tranquilo. / ¿De Rubén? / Sí, como en sueños...”.¹⁵ En cambio, en “Sueño rojo” será el eco de Rafael Alberti el que traiga en volandas su *Marinero en tierra*. Así dice el gallego:

— ¡Madre, madre!, yo quisiera
embarcarme en un lucero
con rumbo rojo y bandera
de horizonte sobre el viento

¹⁵En “El velo de la Reina Mab” de *Azul* leemos: “Y desde entonces, en las buhardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul...”, así como en la segunda parte de “Chile” (“Álbum santiagués”): “Más de aquel rayo supremo y fatal, sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul...”. Vid. Rubén Darío, *Azul...*; *Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Madrid: Cátedra, 1995, p. 184 y 235 respectivamente.

En cambio, “Jaca del aire” representa un homenaje a Federico García Lorca, aunque el poema venga encabezado con una dedicatoria a otro andaluz, el poeta sevillano Rafael Urbano.

Por su parte, la estructura métrica de *Nebulosas* está proyectada en diversas posibilidades de tipos métricos; posibilidades que durante cuarenta años Dictinio de Castillo-Elejabeytia irá perfeccionando hasta experimentar, sin demasiado convencimiento, en su último tramo el versolibrismo. En *Nebulosas* los metros más recurrentes serán el heptasílabo, el octosílabo y el endecasílabo.

El poema que abre el libro responde a la estructura clásica de la décima, formado por dos redondillas, unidas hacia la mitad de la composición por dos versos también octosílabos. Ya lo emplearon García Lorca, Gerardo Diego y Jorge Guillén en su *Cántico*.

El poema que le sigue, “Gaviota”, es un romance heroico empleado también por García Lorca y Pablo Neruda, que vuelve a aparecer en “Emoción”.

Más peculiar se nos antoja “Preludio”, sostenido a base de alejandrinos en los que se dan las tres variedades de heptasílabos (si contamos los claros hemistiquios): modalidad mixta, dactílica y trocaica.

Uno de los metros más utilizados es el heptasílabo. Su presencia se presenta de múltiples maneras:

- (a) Con una combinación con el endecasílabo muy leve en “Rutas” y sincronizada en “Remanso”, “Escollo”, “Huida”, “Ausencia” y “Nebulosas”.
- (b) De manera irregular alternando con versos de doce en “Abstracción”.
- (c) Formando hemistiquio del alejandrino en “Preludio”, “Exaltación”, “Huellas”, “Plenitud”, “Distancia”, “Te presiento en mis venas...”, “Te he encontrado en mi vida, salpicándolo todo...”, “Ahora nuestros paisajes laten pulsos iguales...”, “Hoy ya todos los ritmos son tus ecos constantes...”, la mayoría distribuidos en cuartetos mixtos. Esta

forma fue muy utilizada por los modernistas y, posteriormente, por Pedro Salinas y Jorge Guillén.

Sobre la base del octosílabo se forman romances como [“Yo vi en tus manos un mar...”], y una combinación inusual con el endecasílabo en “Cielo”, “Cristal y cielo” en este caso con estribillo. Sobre endecasílabos y heptasílabos hallamos composiciones que se encuentran entre la silva y la endecha (“Nebulosas”, “Escollo”, “Huida”, “Rutas”...).

En los sonetos “Alma”, “Eternidad” y “Amor” si bien los cuartetos presentan una estructura clásica basado en rimas abrazadas (ABBA) los tercetos sí es verdad que, a la manera del Unamuno de *Rosario de sonetos*, se disponen de manera cruzada (CCD EED).

Por último, por lo que respecta a los romances, “Muelle viejo” sigue el esquema tradicional con los versos pares rimados bajo la misma asonancia (e / o) y con los impares sueltos. La misma asonancia sigue el titulado “Viento”, “Lluvia” y “Cielo”, “Sueño rojo” y “Sueño azul” aunque en ésta con una organización irregular de las estrofas.

VII. FIGURAS RETÓRICAS

A lo largo de esta primera etapa poética, la que comienza como venimos diciendo con *Nebulosas*, la lírica de Dictinio de Castillo-Elejabeitya ofrece en lo formal un extenso despliegue de recursos técnicos y un estilo que busca la expresividad en una tendencia natural hacia la plasticidad. A esto hay que añadir la inclinación del autor por el verso corto que maneja con precisa habilidad.

En *Nebulosas* su autor encierra un copioso bagaje de recursos literarios. Ángel Valbuena Prat se percató de “su riqueza de imágenes, su dominio de la estrofa y del verso, su intenso temblor lírico”.¹⁶ Bien por aliteraciones, enumeraciones, repeticiones... bien por estructuras paralelísticas, lo cierto es que en *Nebulosas* encontramos una rica variedad de recursos poéticos de los que daremos sólo una somera muestra.

¹⁶Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, t. IV, Barcelona: Gustavo Gili, 1968, p. 783.

En ocasiones, para aumentar el número y, en consecuencia, la multiplicidad y riqueza del mundo sugerido, las figuras fónico-expresivas ayudan a crear una secuencia rítmica. He aquí, por ejemplo, con la aliteración del fonema /s/:

no existen los extraños continentes
senderos de los bosques / con hojas amarillas de otros tiempos
en el confín sin sombras del presente absoluto

Otras veces la aliteración reproduce el lento descenso hacia lugares recónditos:

sólo abismarme / en la sima profunda de mi sueño

También nos parecen significativas las series enumerativas trimembres:

en mi presente puro, claro y pleno
de besos, de caricias, de secretos
de ríos, de montañas, de horizontes
ser yo mismo: molino, harina, viento

Un escritor como Rafael Urbano midió la musicalidad de *Nebulosas* en estos términos:

Melodía, pues, personal e íntima de este poeta, que conoce a todos, pero sabe marcar solo. Melodía y poesía, que es música, y no hay palabra más expresiva que tenga el eco de sus versos. Melodía, porque el poeta, a su vez, no es más, también, que un eco, eco de ese azul, y ese mar, y ese cielo...¹⁷

Señalemos dos casos de onomatopeya-personificación: “Glú-glú, glú-glú, dice el agua” y “Pin-pin, pin-pin, dice el cielo” como descripción de sonidos de la realidad; y algún que otro de apóstrofe (“Afíanzate en tus alas, gaviota”; “no vienes siempre, amor”), hipérbaton (“Rutas de esperanza que he pintado”) y paradoja (“Luz de sombras”).

¹⁷Rafael de Urbano, “La intimidad lírica de un poeta. Dictinio de Castillo-Elejabeitia”, *La Verdad*, 10770 (1935), p. 4.

Frente a la velocidad que proporciona el asíndeton encontramos la condensación del zeugma. Sucede en “Huellas”, “Fuera de nosotros, nada”, “Tarde” y “Mar” (“hecho azul, pura esencia, azul sin nombre”).

Muy productivos para la simetría rítmica resultan los paralelismos, tan del gusto de Rosalía de Castro o Eduardo Pondal: “Ser la cuerda que vibra las canciones... / Ser heraldo de luz...; aquella luz pura / aquella luz silenciosa que me animaba el recuerdo / Aquella luz fugitiva...”, “Eras palmera, y yo el agua; / estrella triste, y yo el agua; / rosa tranquila, y yo el agua; / nube dormida, / y yo el agua”.

Entre las galas estilísticas encontramos casos de conversión (“Eras palmera, y yo el agua; / estrella triste, y yo el agua; / rosa tranquila, y yo el agua; / nube dormida, y yo el agua”), de epanadiplosis (“Viento desnudo de viento / viento con luces del alba”), de derivación (“luna lunera”), o de reduplicación (“besos candentes, candentes”).

El poeta gallego obtiene un alto rendimiento en la condensación de elementos merced a ciertos signos de puntuación. Como un resumen sintético de la idea a transmitir a menudo los dos puntos sacan a relucir el gusto del autor por la eliminación de lo superfluo. Es decir, los signos de puntuación como recurso metafórico:

mar tranquilo: llanura
todo noche: mar profundo
cielo: dosel de cristal divino
cielo azul: ocasos negros

Probablemente, ninguna metáfora iguale a aquella que concibe la superposición de planos y líneas, haciendo del verde prado un cielo perfumado y colorista. Así en el poema final “Jaca del aire” Dictinio de Castillo-Elejabeitia habla de “pistas celestes” o en otro “en un jardín de cielos y de mares”. Es tal la dimensión expandida de su mundo interior que para representar la esfera perfecta los planos se superponen a modo de espejo: “verde cielo”, “tranquilas olas de cielo”, etc. En este sentido, llama la atención el parecido de esta última con aquella otra del poema XLII de *La soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez:

¡Oh, tu carne entre verbenas!
 ¡tu claro y lánguido cuerpo
 deshaciendo su armonía
 en el agua azul del cielo!¹⁸

En cambio, el espíritu del poeta deriva más hacia la conjunción de lo tradicional con la modernidad suavemente asimilada. Una muestra de lo que estamos afirmando se percibe cuando todo un clásico en la simbología lírica tradicional como la luna se nos presenta en la misma trayectoria lírica que para el Romanticismo.

con alma de luna y besos me dibujaste
 luna sobre el agua
 rayo de luna
 entre los blancos lotos flotaron lunas llenas

Tampoco cederá el poeta en estos años a la intempestiva estilización heterodoxa, ya que su atención permanecerá fiel a aquello que siente como propio. Aunque su inquietud poético-existencial le aleja de las ruidosas bocinas de muchos de sus contemporáneos hallamos, en cambio, momentos de furor vanguardista: “el corazón azul de los barcos”; “por una vía láctea con alma de jacintos”; “los pájaros te perforan / con largos picos de acero”. En contrapartida, además de la asonancia y del lenguaje sencillo, la influencia de la tradición popular se siente en el uso de los diminutivos (contribuyendo a una clara sentimentalidad) y que tan propios fueron en la poesía gallega del Renacimiento: “nohecita triste”, “mañanita rubia”, “velilla blanca”.

Cambiado de destino, ahora a bordo de “El Canguro” en Cartagena, en 1936 da comienzo a su futuro poemario *Argos* cuya publicación quedaría postergada hasta 1948. Y de ahí en adelante una extensa bibliografía en el terreno poético que, en definitiva, aglutina la memoria del pensamiento y sentimiento de este poeta gallego.

¹⁸Juan Ramón Jiménez, *Obra poética. Volumen I. Obra en verso*, prólogo de Víctor García de la Concha, edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid: Espasa Calpe, 2005, p. 794.

BIBLIOGRAFÍA

- Homenaje al poeta Feliciano Rolán* (1935), Madrid: Ignacio de Noreña.
- “Notas del Departamento” (1936), *El pueblo gallego: diario de la mañana, al servicio de los intereses de Galicia*, 3916, p. 10.
- “Un notable curso del profesor Castillo-Elejabeitia. Habla en Coimbra sobre la poesía gallega” (1951), *La Región: diario independiente de intereses generales, de noticias y avisos*, 10974, p. 4.
- CONDE, Carmen (1979), *Obra poética (1929-1966)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- CORREA-CALDERÓN, Evaristo (1927), “El nuevo idioma gallego”, *La Gaceta literaria: ibérica-americana: internacional: letras-arte-ciencia*, 16, p. 3.
- DARÍO, Rubén (1995), *Azul...; Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Madrid: Cátedra.
- DIEGO, Gerardo (1996), *Obras completas. Poesía I*, edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid: Alfaguara.
- GONZÁLEZ GARCÉS, Miguel (1974), *Poesía gallega contemporánea*, Barcelona: Plaza Janés.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2005), *Obra poética. Volumen I. Obra en verso*, prólogo de Víctor García de la Concha, edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid: Espasa Calpe.
- MACHADO, Antonio (2008), *Campos de Castilla (1907-1917)*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid: Cátedra.
- OCHANDO, Andrés (1936), “Dictinio de Castillo-Elejabeitia. *Nebulosas*. Madrid 1935”, *Gaceta del Libro: revista mensual de crítica y de información*, 16, p. 14.
- OJEDA, José (1935), “*Nebulosas*, de Dictinio de Castillo Elejabeitia”, *La Libertad*, 4662, p. 6.
- RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José (1928), “Estampas de Isabel”, *Mediodía*, 10, p. 11.
- TARRÍO VARELA, Anxo (1978), *Literatura gallega*, Madrid: Taurus.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1968), *Historia de la literatura española*, t. IV, Barcelona: Gustavo Gili.
- VALERA JÁCOME, Benito (1949), “Poetas gallegos. Evocación de Galicia en la última obra de Dictinio de Castillo Elejabeitia”, *La Noche*, 8757, 4.
- URBANO, Rafael de (1935), “La intimidad lírica de un poeta. Dictinio de Castillo-Elejabeitia”, *La Verdad*, 10770, p. 4.

recibido: enero de 2017

aceptado: mayo de 2017

EL LÉXICO CARCELARIO EN EL “DICCIONARIO DE MEJICANISMOS” DE FÉLIZ RAMOS I DUARTE¹

IVO BUZEK Y KATARÍNA GAZDÍKOVÁ
Universidad Masaryk

Title: Prison slang in Féliz Ramos i Duarte’s *Diccionario de mejicanismos*

Abstract: The aim of the paper is to study lexical units that are identified as proper of prison slang and are marked as such in the first contrastive dictionary of Mexican Spanish, *Diccionario de mejicanismos*, by Féliz Ramos i Duarte. Attention will be paid to their testimonial value and to sources that the lexicographer had used to make his dictionary. Another problem treated here will be whether we can consider this dictionary as a serious source for a future lexicological analysis of criminal slang in Mexico from the diachronic point of view.

Key words: Diachronic lexicology. Lexicography. Mexican Spanish. Criminal Slang. Prison Slang. Additional Text Documentation.

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio es una continuación —o un desarrollo en otro sentido— de un trabajo anterior, dedicado al léxico de origen gitano presente en las páginas del primer diccionario diferencial y correctivo del español mexicano, llevado a cabo por un exiliado cubano, Féliz Ramos i Duarte (así firmaba sus obras) (Buzek 2015). El objetivo del estudio entonces fue utilizar los gitanismos en la obra como una piedra de toque con el fin de poder evaluar el valor documental del diccionario para la historia del léxico del español mexicano en la segunda mitad del siglo XIX, de acuerdo con el marco metodológico ensayado con éxito por Prieto (2014), aunque este lo aplicaba a otro corpus de diccionarios.

Durante nuestra lectura exhaustiva del diccionario de Ramos i Duarte entonces nos llamó la atención la presencia de una marca de uso bastante peculiar, *l.c.* (‘lenguaje de cárcel’), que no estaba presente en el listado de las abreviaturas usadas, pero que se hallaba explicada en una nota a pie de página que acompañaba el primer término de dicho sociolecto, *alazán* ‘oro’.

¹Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación *Počátky argotu v Mexiku ve světle koloniálních dokumentů* (‘Comienzos del argot en México a la luz de la documentación colonial’) financiado por la Universidad Masaryk (MUNI/21/BUZ/2016).

El objetivo de nuestro trabajo será identificar las fuentes de las que proceden dichos términos con la finalidad de averiguar si también para el ámbito del argot carcelario el diccionario de Ramos i Duarte se puede tomar como una fuente relativamente fiable para la historia del léxico del español mexicano de la época, tal como lo hemos confirmado en Buzek (2015) en relación a otra parcela del léxico, los gitanismos. Otro objetivo será ver si también aquí el argot de la delincuencia (del que el léxico carcelario forma parte) tiene un carácter patrimonial, es decir, hispano, según hemos comprobado en otra ocasión, cuando hemos estudiado el léxico de las clases bajas mexicanas de comienzos del siglo XIX tal como se perciben en las páginas de la novela *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi (Buzek, en prensa).

2. ESTUDIOS DEL ARGOT EN LA LEXICOLOGÍA HISTÓRICA DEL ESPAÑOL (CON ATENCIÓN AL ESPAÑOL MEXICANO)

Argot es un término ambiguo y en la tradición lingüística hispánica se ha utilizado en un sentido muy general de ‘sociolecto’ o más específicamente como ‘sociolecto del mundo criminal’. Otro matiz, que probablemente deriva del sentido restringido del argot como habla criminal, sería el de ‘vocabulario que pertenece a registros coloquiales y vulgares de la lengua, es muy expresivo, y frecuentemente posee connotaciones ofensivas y denigratorias’. De allí proviene otra extensión del término, la que comprendería el ‘argot común’, conocido y comprendido entre amplios sectores de la sociedad (cf. Buzek 2011 y la bibliografía que allí se cita al respecto).

En lo que se refiere a los estudios históricos sobre el argot de la delincuencia, existen unas disproporciones enormes entre las distintas modalidades del español. Por un lado, los comienzos del argot español europeo durante los Siglos de Oro, es decir, durante la época del español moderno, han sido estudiados exhaustivamente por autores como Alonso Hernández (1977 y 1979), Chamorro (2002) o Hernández Alonso y Sanz Alonso (2002), pero faltan estudios sobre los comienzos del argot en las variedades del español en América que entonces se estaban formando. Para las épocas posteriores, las que ya corresponderían al español contemporáneo, la laguna

bibliográfica se extiende también al español europeo y casi no hay estudios sobre él hasta finales del siglo XIX (Gil Maestre 1893; Salillas 1896; Buzek 2016). En lo que atañe a la historia del argot en las variedades latinoamericanas del español, la situación de carencia bibliográfica se repite y salvo el lunfardo argentino (Gobello 1989; Conde 2004 y 2011) no tenemos estudios serios y rigurosos orientados hacia la historia que contextualizarían adecuadamente la situación actual de los argots latinoamericanos.

La historia del argot en México, el *caló* mexicano, está también llena de lagunas de conocimiento, y salvo los estudios de Davis (1950 y sobre todo 1956) no hay estudios metódicos y serios sobre su formación. A partir de mediados del siglo XX se empiezan a publicar repertorios lexicográficos del argot mexicano, aunque muy probablemente de calidad muy variable (Aguilar 1941; Amor 2014 [1947]; Franco 2014 [194?]; Chabat 1964; o Collín Sánchez 1997). Para la época actual, el argot mexicano ya cuenta con estudios lexicológicos serios y sólidos (Lara 1992a y 1992b; o Hernández Martínez 1999 y 2003, entre otras posibles referencias).

Como vemos, la historia del argot en México, y la historia del argot en las variedades del español en general, es un tema que requiere urgente atención por parte de los investigadores. Nuestro estudio pretende ser una pequeña aportación para empezar a ir llenando con datos adecuadamente interpretados esta laguna en el conocimiento en la lexicología histórica del español (mexicano).

3. EL LÉXICO CARCELARIO EN EL “DICCIONARIO DE MEJICANISMOS”

En lo que se refiere a las características generales de la macroestructura y microestructura del diccionario, remitimos al lector a lo que hemos expuesto en Buzek (2015). Ramos i Duarte al final de la obra advierte que el diccionario contiene 6044 artículos; no hemos contado los artículos uno por uno para comprobar la cifra; sin embargo, dada la extensión de la obra y habiendo multiplicado el número de páginas por cifra media de los artículos en cada página hemos llegado a una cifra similar. Entre ellos los artículos que llevan la marca *l.c.* ‘lenguaje de cárcel’ son 25. Es un número muy bajo de artículos y en una lectura superficial de la obra o en una consulta rápida

podrían pasar desapercibidos fácilmente. No obstante, nuestro interés está centrado en aspectos cualitativos y no cuantitativos del diccionario. Las preguntas que nos hemos formulado son las siguientes: ¿de dónde vienen estas palabras?; ¿en qué documentos se podía haber apoyado Ramos i Duarte a la hora de incluir este léxico en su diccionario?; y ¿cómo es la estructura interna de estas voces?

Los autores de diccionarios diferenciales del español en América de finales del siglo XIX y de comienzos del siglo XX no solían especificar sus fuentes y es muy probable que su manera de recopilar el material fuera bastante caótica. En general se basaban en “apuntes eruditos” de su propia autoría sacados a partir de fuentes muy distintas, y tanto escritas como orales. Y Ramos i Duarte, probablemente, no fue en este caso ninguna excepción.

Como hemos apuntado, los artículos son 25 y son los siguientes: *agüitar; alazán; alicates; baiza; barandal; blanca; brisa; bruje; caballos; camelar; campanas; canción: dar la ; cantear; cáscara; catirro; cayetano; cayetano: la botella; charrasca; chútia; cincho; clavo; cotorra; culebro; diamante; y farol*. Lo primero que uno advierte al mirar la lista es el hecho de que termina con la letra *f*-. Parece como si Ramos i Duarte trabajara con un listado incompleto o truncado de términos carcelarios. En el caso de la última palabra, *farol*, la marca tiene la forma con mayúsculas, *L.C.* Las abreviaturas en mayúsculas suelen servir en la obra para identificar las zonas geográficas en las que se usaban las voces en cuestión, pero aquí todo parece indicar que es más bien una errata.

Ahora bien, dar con la fuente de la que parece provenir la mayoría de las voces ha sido relativamente fácil, ya que 22 de las 25 probablemente proceden de una lista de voces carcelarias que se incluía en una novela de costumbres, *La Chaquira (Belén por dentro)*, de Francisco González García, publicada por entregas entre 1894-1895 en el periódico *El Relámpago*.² Sin embargo, a partir de allí nos hemos formulado otras preguntas que necesitan ser respondidas, como veremos a continuación.

²Hemos manejado la versión digitalizada disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México en: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a400?resultado=12&tipo=publicacion&intPagina=0> (2017-03-24).

3.1. La Chaquira (Belén por dentro): *¿fuente del léxico carcelario para el diccionario?*

Como podemos inferir del título de la novela, su relación con el ámbito carcelario no se oculta en ningún momento, puesto que *belén* fue un término del español mexicano del siglo XIX para decir ‘cárcel’.³ No está documentado en ningún diccionario de mexicanismos que tengamos a nuestra disposición, pero en el *Vocabulario de mexicanismos* de Joaquín García Icazbalceta (1899) encontramos en el cuerpo de otro artículo la siguiente cita procedente de la obra de José Tomás de Cuéllar (“Facundo”) *Los Fuereños*:

Es seguro que se quedan allí á esperar la calificación, y mañana temprano, ó van á Belén [la cárcel] ó salen en libertad (FACUNDO, Fuereños, XVIII). (s.v. *calificación*; la explicación entre corchetes es del lexicógrafo)

Como hemos dicho más arriba, todo parece indicar que los términos del argot carcelario presentes en el diccionario de Ramos i Duarte proceden del glosario incluido en la novela. Aunque el diccionario de Ramos i Duarte es monodireccional, es decir, mexicanismo —voz neutral (por llamarla de alguna manera) y el glosario de *La Chaquira* está al revés, o sea, voz carcelaria— voz neutral, por su parecido formal entre las formas de lemas y equivalentes creemos que proceden de allí. El glosario de la novela se publicaba entre los números 120 y 122 del periódico y salía en las páginas 3 y 4. Las entregas de la novela tenían, asimismo, su propia paginación, 189-192.

Como vemos, la estructura de los términos en lo que se refiere a su procedencia concuerda con los postulados que hemos formulado en Buzek (en prensa); es decir, son patrimoniales en general. Y aunque encontramos aquí gitanismos ocasionales, como *brisa* ‘carne’ o *bruje* ‘real’ (y posiblemente también *catirro* ‘golpe’, relacionado con *cate* ‘golpe’), documentados en

³Es probablemente una extensión semántica de la acepción ‘sitio en que hay mucha confusión’ (DRAE-2014), documentado desde 1853 en el *Diccionario nacional* de Ramón Joaquín Domínguez y desde 1869 también en los diccionarios académicos, aunque nunca se ha identificado allí con México. Todas las referencias a diccionarios antiguos proceden del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* disponible en: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.

Diccionario de mejicanismos	La Chaquira
Agüitar (l.c.), inf. Dormir. Alteración de "aguaitar."	Dormir. Agüitar. (120, 4/190)
Alazán (l.c.), sm. Oro.	Oro (moneda). Alazán. (122, 3/191)
Alicates (l.c.), sm. Pies.	Pies. Alicates. (122, 3/191)
Baiza (l.c.), sf. La mano.	Mano. Baiza. (122, 3/191)
Barandal (l.c.), sm. Baratillo.	Baratillo. Barandal. (120, 3/189)
Blanca (l.c.) sf. Plata.	Plata. Blanca. (122, 3/191)
Brisa (l.c.), sf. Carne de res.	Carne. Brisa ó toro. (120, 4/190)
Bruje (l.c.), sm. Real.	Real (moneda). Bruje. (122, 3/191)
Caballos (l.c.), sm. Calzones.	Calzones. Caballos. (120, 3/189)
Campanas (l.c.), sf. Enaguas. Es voz de la germanía, según la Academia (Dicc. 12 ^a ed.).	Enaguas. Campanas. (120, 4/190)
Dar la canción (l.c.), fr. Entretener.	Entretener. Dar la canción. (120, 4/190)
Cantear (l.c.), inf. Errar.	Errar. Cantear. (120, 4/190)
Cáscara (l.c.), sf. Reloj de bolsillo.	Reloj. Cáscara. (122, 3/191)
Catirro (l.c.), sm. Golpe.	Golpes. Catirros. (120, 4/190)
Cayetano (l.c.), v. Cállate.	Cállate. Cayetano. (122, 4/192)
Cayetano la botella (l.c.), fr. Cállate la boca.	Cállate la boca. Cayetano la botella. (122, 4/192)
Charrasca (l.c.), Cuchillo ó arma de hojalata.	Cuchillo ó arma de hojalata. Charrasca. (120, 3/189)
Chútia (l.c.), sf. Pedazo de vidrio que los presidiarios usan como arma para la riña.	Vidrio (como arma). Chutia. (122, 4/192)
Cincho (l.c.), sm. Ceñidor.	Ceñidor. Cincho. (120, 4/190)
Clavo (l.c.), sm. Prendedor, fistol.	Fistol. Clavo. (120, 4/190)
(Idem.)	Prendedor. Clavo. (122, 3/191)
Culebro (l.c.), sm. Rebozo: manta con que se abrigan las mujeres.	Rebozo. Culebro. (122, 4/192)
Diamante (l.c.), sm. Moneda de diez centavos. Décima parte de un peso, por lo que el vulgo le llama décimo.	Décimo (moneda). Diamante. (120, 4/190)

los diccionarios del caló español (cf. Buzek 2010), para el español mexicano serían españolismos, ya que los préstamos del romaní incorporados al español mexicano por contacto directo con la inmigración gitana son posteriores, del siglo XX ya, y proceden de los grupos gitanos llegados de los Balcanes (Adamou 2013).

Ramos i Duarte en la mayoría de las ocasiones mantuvo la estructura de las entradas tal como se recogían en el glosario de *La Chaquira*, salvo algunos casos en los que juntó en un artículo dos entradas del glosario, puesto que se referían al mismo objeto (*clavo* ‘fistol’ y ‘prendedor’); o extendió algunos artículos con explicaciones enciclopédicas (*diamante*, *culebro* o *charrasca*); o añadió al artículo una referencia erudita al diccionario académico (*campanas*⁴); o insertó una propuesta de etimología probablemente errónea (*agüitar*⁵).

Ahora bien, reconocemos que nuestros postulados hacia la relación genética entre las voces carcelarias en el diccionario de Ramos i Duarte y entre las que figuran en el glosario de *La Chaquira* podrían quedar relativizados por el hecho de que el lexicógrafo aparentemente habrá llevado a cabo una selección de ellos y no sabemos con qué criterios. El vocabulario salió

⁴Aunque allí en la edición que cita, DRAE-1884, el lema viene en singular, *campana*, y versa ‘Germ. Saya o basquiña’ (9^a acepción).

⁵En Aguilar (1941) encontramos “Agüitado.—Estar dormido, borracho”, es decir, *agüitar* sería una metáfora de ‘dormir por haber ingerido demasiado alcohol’.

en dos entregas (el número 120 del 6 de diciembre de 1894, y el número 122 del 8 de diciembre de 1894) y en total sumaba 109 términos carcelarios. Por qué Ramos i Duarte habrá elegido precisamente estos 22 términos (o 23, cf. *clavo*) y con qué criterios, no queda claro.

Otra posibilidad sería que los dos repertorios habrán bebido de otra fuente, otro vocabulario del léxico carcelario mexicano de la época del que de momento no tenemos noticias. Es una hipótesis alternativa de trabajo y tenemos que tenerla en cuenta; sin embargo, de momento no tenemos más remedio que aceptar como la hipótesis más probable que Ramos i Duarte habrá hecho una selección mediante criterios subjetivos, es decir, los mismos criterios que aplicaba a lo largo del diccionario.

3.2. Otras voces

Aparte de las voces comentadas en el anterior apartado, encontramos en el diccionario otras tres voces más con la misma marca que las ubica en el sociolecto carcelario de la época: *camelar*, *cotorra* y *farol*.

Camelar está dividido en el diccionario en dos artículos independientes: “(D. F.), inf. Ver, mirar, observar” y “(Méj. l. c), inf. Atisbar, acechar”. Como ya expusimos en Buzek (2015), es bastante difícil diferenciar entre el sentido de las dos definiciones sinonímicas. Tal vez la diferencia haya sido de grado o de intensidad de mirar prestando la atención. Otra posibilidad sería que probablemente se haya tratado de dos fichas distintas en el manuscrito de la obra, que se le escaparon al autor durante la revisión de pruebas de imprenta (si es que se habían hecho) y al final no fueron unidas en un solo artículo.

No hemos podido encontrar ninguna acepción de *camelar* con el sentido que se le atribuye aquí en el ámbito del argot carcelario de la época. Toda la documentación que hemos localizado se refiere al sentido de ‘mirar’ (aunque sin duda con intensidad, como veremos en los ejemplos que siguen) o apunta al sentido original que primero se desarrolló al haber entrado dicho gitanismo al español: ‘engañar’.

El gendarme de las esquinas de Vanegas emplea su tiempo en *camelar* á las criadillas de las casas vecinas inmediatas que le pasan por las narices y esto

le ocupa tan gravemente que no le deja tiempo para cumplir con sus deberes de vigilancia. (HNDM [*La Patria*, 1881-3-8])

Las jóvenes yankees que no estaban acostumbradas á dejarse *camelar* con la insolente grosería de nuestros gomosos *dudes*, volviósse al oír la flor de nuestro lagartijo y le descargó en la afeitada cara un terrible bofetón, hecho lo cual siguió su camino tranquilamente sin decir una palabra. (HNDM [*El Partido Liberal*, 1885-5-1])

Otro término es *cotorra* y Ramos i Duarte lo define como sigue:

Cotorra (l. c.), sf. Cotarro: albergue de pobres i mendigos que no tienen posada; “del alemán ‘kote’, choza, cabana, añadida la desinencia despectiva arro.” (Monlau).

La propuesta etimológica es con seguridad falsa. Según el DRAE-2014 procede de *coto* ‘terreno acotado’ y en el mismo artículo de *cotarro* en el DRAE-2014 encontramos una acepción desusada ‘Recinto en que se daba albergue a pobres y vagabundos sin hogar’ que se corresponde con el sentido que ofrece Ramos i Duarte. Desgraciadamente, no hemos podido encontrar ejemplos textuales de la época para poder documentar el uso.

El último término que vamos a comentar es *farol*, cuyo artículo tiene en el diccionario la siguiente forma:

Farol (L. C.), sm. Ojo. “Le apagó un farol,” quiere decir “le sacó un ojo, lo entortó.”

El significado de *farol* ‘ojo’ parece ser un mexicanismo perteneciente más bien al habla popular, ya que no lo encontramos en los demás diccionarios del argot mexicano de la delincuencia. No obstante, sí aparece marcado como voz popular en el *Diccionario de mexicanismos* (Company, dir., 2010), en el *Diccionario del español de México* (Lara, dir., 2010), en el *Diccionario de americanismos* (ASALE 2010), aunque allí su uso se relaciona con los países de la América Central, e incluso en el DRAE-2014 (como mexicanismo, junto con otras marcas geográficas de los países de la América Latina). Desafortunadamente, tampoco aquí hemos podido aportar documentación textual propia.

4. CONCLUSIONES

En las páginas anteriores hemos prestado atención a las voces que el primer diccionario de mexicanismos marcaba como pertenecientes al argot carcelario y nos interesaba saber si la etiquetación podría reflejar adecuadamente la evolución del argot de la delincuencia en México en aquel entonces, puesto que como hemos apuntado al comienzo del texto, la historia de las hablas marginales en el español en América (y en el español mexicano en concreto) es un tema de la lexicología histórica que necesita urgente atención de parte de los lingüistas. Nuestro punto de partida ha sido el hecho de que si encontramos documentación textual que refleje de modo correspondiente la marcación en el diccionario, podemos tomarlo como una fuente (relativamente) fiable para futuras investigaciones en torno a la historia de dichas voces.

Hemos visto que la mayoría de las voces probablemente procede de un vocabulario del argot carcelario incluido en una novela costumbrista, *La Chaquirá*, publicada por entregas en el periódico *El Relámpago*, coetáneo a la publicación del diccionario de Ramos i Duarte. Por tanto vemos que están por lo menos avaladas, aunque mínimamente, y podemos tomarlas como un punto de partida relevante para un posterior análisis lexicológico. El caso de las tres voces restantes —*camelar*, *cotorra* y *farol*— es más problemático. Podemos interpretarlas como propias del español mexicano popular de la época, pero su vinculación con el argot carcelario no la podemos confirmar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMOU, Evangelia (2013), “Replicating Spanish *estar* in Mexican Romani”, *Linguistics*, 51, 6, pp. 1075-1105.
- AGUILAR, José Raúl (1941), *Los métodos criminales en México*, México: Ediciones Lux.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1977), *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1979), *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- AMOR, Ricardo (2014 [1947]), *Diccionario del hampa*, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010), *Diccionario de Americanismos*, Madrid: Santillana.
- BUZEK, IVO (2010), *La imagen del gitano en la lexicografía española*, Brno: Masarykova Univerzita.
- BUZEK, IVO (2011), “Argot: historia documentada de un término en la lingüística española”, *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, 17, pp. 289-302.

- BUZEK, Ivo (2015), “Diccionario de mejicanismos de Félix Ramos i Duarte (1895): fuente para la historia del léxico de origen gitano en el español mexicano”, *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 26, 2, pp. 125-144.
- BUZEK, Ivo (2016), “Los estudios criminológicos y materiales internos de las fuerzas represivas del estado español como fuentes para el estudio de gitanismos en el argot de la delincuencia durante los siglos XIX y XX”, Ivo Buzek (ed.), *Interacciones entre el caló y el español. Historia, relaciones y fuentes*, Brno: Masarykova univerzita, pp. 99-111.
- BUZEK, Ivo. (en prensa), “El léxico de las clases bajas en *El Periquillo Sarniento*”, Elena Carpi (ed.), *El español del siglo XIX: herencia e innovación*, Pisa: Pisa University Press.
- CHABAT, Carlos G. (1964), *Diccionario de caló: el lenguaje del hampa en México*, México: F. Méndez Oteo, Librería de Medicina.
- CHAMORRO, María Inés (2002), *Tesoro de villanos: lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona: Herder.
- COLÍN SÁNCHEZ, Guillermo (1991), *Así habla la delincuencia*, México: Porrúa.
- COMPANY COMPANY, Concepción (dir.) (2010), *Diccionario de mexicanismos*, México: Academia Mexicana de la Lengua.
- CONDE, Oscar (2004), *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires: Taurus.
- CONDE, Oscar (2011), *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Buenos Aires: Taurus.
- DAVIS, Jack Emory (1950), “Mexican Spanish and *El Periquillo Sarniento*”, *Arizona Quarterly*, 6, pp. 250-255.
- DAVIS, Jack Emory (1956), *Estudio lexicográfico de El Periquillo Sarniento*, Tesis doctoral, Tulane University.
- FRANCO, J. L. (2014 [194?]), *El Canerousse*, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín (1899), *Vocabulario de mexicanismos comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispano-americanos*, México: Tip. y Lit. “La Europea”.
- GIL MAESTRE, Manuel (1893), “Estudios de sociología criminal. El argot, caló o jerga en sus relaciones con la delincuencia”, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, 82, pp. 282-298 y 465-475.
- GOBELLO, José (1989), *El lunfardo*, Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César; SANZ ALONSO, Beatriz (2002), *Diccionario de germanía*, Madrid: Gredos.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Laura (1999), “El argot de los jóvenes. Violencia verbal y corrección lingüística”, *Jóvenes. Revista de estudios sobre la juventud*, 8, pp. 96-107.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Laura (2003), “A propósito de la violencia del argot”, *Actas del 9.º Congreso de antropología: Cultura y política*, ed. en CD-ROM, Barcelona: Institut Català d’Antropologia.
- LARA, Luis Fernando (1992a), “El caló revisitado”, *Scripta Philologica. In Honorem Juan M. Lope Blanch*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, vol. II, pp. 567-592.
- LARA, Luis Fernando (1992b), “Para la historia lingüística del pachuco”, *Anuario de Letras*, 30, pp. 75-88.
- LARA, Luis Fernando (dir.) (2010), *Diccionario del español de México*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- PRIETO GARCÍA-SECO, David (2014), *Cuatro siglos de lexicografía española. La recepción de Tirso de Molina en los diccionarios del español*, Anexo de *Revista de Lexicografía*, 24, A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións.
- RAMOS I DUARTE, Félix (1895), *Diccionario de mejicanismos. Colección de locuciones i frases viciosas, con sus correspondientes críticas i correcciones fundadas en autoridades de la lengua; máximas, refranes, provincialismos y retoques populares de todos los Estados de la República Mejicana*, Méjico: Imprenta de Eduardo Dublan.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed, Madrid: Espasa. <http://dle.rae.es/index.html>.

SALILLAS, Rafael (1896), *El delincuente español. El lenguaje*, Madrid: Librería de Victoriano Suárez.

recibido: marzo de 2017

aceptado: mayo de 2017

RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ROMERO TOBAR, Leonardo, *Goya en las literaturas*, Madrid: Marcial Pons, 2016, 383 pp.

Si desde hace un tiempo Romero Tobar viene trabajando en el ámbito disciplinar conocido como *tematología*, no cabe duda de que *Goya en las literaturas* resulta un producto sobresaliente de tal enfoque investigador. En el mismo el crítico aprovecha su larga experiencia como estudioso de la proyección de Goya en la literatura, para conseguir un monográfico modélico respecto a sus objetivos fundamentales. Estos no son otros que el estudio de la figura de Goya como tema literario, para lo cual Romero Tobar precisa cómo su texto ampliará los estudios predecesores de Glendinning. En *Goya en las literaturas* el crítico ofrece, pues, un completo panorama diacrónico de dicho tema en géneros distintos como la poesía lírica, la narración y el teatro, con el añadido final de su presencia también en el séptimo arte.

Junto al detenido análisis de textos literarios de claro asunto goyesco, recogerá alusiones o referencias al pintor y su obra en otros —no incorporados, por ello, en el catálogo ofrecido en el índice final—, con lo que los límites de su estudio se amplían considerablemente, rebasando, además, en numerosas ocasiones, las fronteras de la literatura nacional.

Antes de su inmersión en el análisis de dichos textos, el crítico establece las premisas metodológicas de las que parte, aludiendo a los trabajos fundamentales, en el ámbito temático, de Frenzel, Brunel o Trousson. En el primer capítulo establece, así, las bases sobre las que asentará la construcción de su estudio para situar, conforme a un contexto diacrónico, la recepción que la figura del pintor y su obra ha tenido desde su propia época hasta fechas muy posteriores. En tal capítulo recoge la gran proyección de Goya en su misma época, así como su temprana recepción en Francia, para ocuparse también de la creación de esas leyendas biográficas que surgieron en torno a tan excepcional personalidad. En la etapa romántica, qué duda cabe, Goya gozó de la admiración de grandes escritores —como Larra y Mesonero—, y adquirió también un notorio relieve en revistas de la época tan representativas como *El Artista* o *El Semanario Pintoresco Español*. De la repercusión del traslado de sus restos desde Burdeos —con un cadáver que carecía de cráneo—, y de las celebraciones de los centenarios de su muerte y nacimiento se ocupa también, ampliamente, este capítulo.

El siguiente apartado se centra en la proyección de Goya en la poesía, partiendo de la repercusión que los “Caprichos” tuvieron ya en la lírica de sus contemporáneos. Mor de Fuentes, Quintana o Leandro Fernández de Moratín —con quien mantuvo una buena amistad y a quien retrató en dos ocasiones— son algunos de los nombres destacados. Tras la muerte de Fernando VII se multiplicarán las publicaciones periódicas que empiezan a difundir los trabajos del aragonés, lo que, junto a la apertura del museo de pinturas de Madrid y la exhibición pública de sus creaciones, puede explicar una nueva fase de aproximación lírica a su obra, plasmada, sobre todo, en poemas patrióticos sobre la Guerra de la Independencia. Desde una perspectiva supranacional —habitual en el estudio se ocupa también Romero Tobar de su recepción en el Romanticismo francés, para destacar el grupo del *Petit Cénacle*, reunido en torno a Hugo. Dentro, asimismo, de la lírica francesa se centrará Romero Tobar en la presencia de Goya en la obra de Baudelaire, cuya condición de crítico de arte influyó, obviamente, en su aproximación al pintor español. Asimismo analizará la

admiración posterior hacia el artista aragonés de los modernistas —entre los que incluye tanto a hispanoamericanos como españoles— y rastreará su huella en poetas posteriores. Como bien precisa el crítico, en la poesía escrita durante la segunda mitad del siglo XX, los homenajes poéticos al pintor son los más numerosos que se han hecho en los distintos géneros literarios. En su revisión panorámica sobre estos destaca abundantes textos y escritores, poniendo de relieve la repercusión que en la lírica tuvieron los lugares en que se exhibe la obra de Goya, tomados como fuente de inspiración poética, o sus famosos retratos. La actitud del pintor ante la Guerra de la Independencia y los horrores que la misma conllevó será también objeto del análisis del crítico, que aborda el estudio de la producción poética de escritores, tanto españoles como europeos, que la reflejaron, vinculándola a condiciones históricas propias.

Los capítulos IV y V se centran en las repercusiones de Goya y su obra en la narración para destacar, desde el principio, la gran proyección de toda una serie de rasgos atribuidos al pintor —en la forja de su novelesca biografía, como su carácter aventurero y su vitalidad, manifiesta especialmente en su afición a la fiesta taurina y en sus siempre debatidas lides amorosas. De los escritores decimonónicos Galdós recibe un tratamiento bastante pormenorizado, hasta tal punto considera importante el tema de Goya en su creación novelesca. De su revisión por sus distintas novelas destaca, especialmente, *El Audaz* y, sobre todo, *La corte de Carlos IV*. Según el crítico esta será la iniciadora de toda una serie de obras narrativas que parten de la vida del pintor como base para el despliegue de una trama aventurera. De la etapa realista recuerda la novela de Fernández y González, *Las glorias del toreo*, así como se refiere también a Trueba y a cuentos publicados en la prensa del momento. Un lugar especial lo ocupan las figuras de Pardo Bazán y Blasco Ibáñez, en cuyas obras resulta notoria la proyección del universo goyesco. Junto a las referencias halladas en artículos, libros de viaje o novelas de la primera, cabría recordar un título novelesco de Blasco tan representativo como *La maja desnuda*. Tras la aproximación a la obra de autores del simbolismo finisecular, Romero Tobar extiende su análisis a la presencia de Goya a lo largo de la narrativa del siglo XX. Recuerda la abultada presencia de Goya en biografías noveladas de otros personajes históricos con los que él tuvo contacto, así como el protagonismo del pintor en novelas histórico-biográficas y, en general, en muy diversos tipos novelescos. Un último apartado analiza la proyección del artista aragonés en relatos cortos y en libros de prosa impresionista.

En el capítulo dedicado a Goya en el teatro parte —tras subrayar su conexión con el teatro de Valle-Inclán— de la presencia de este tema en la dramaturgia de finales del XIX y principios del XX, la cual mantendrá los rasgos atribuidos al pintor. En una de las primeras obras teatrales en que aparece Goya, de Emilio Álvarez, y pese a su función secundaria, el personaje ofrece toda una serie de rasgos que consolidarán su perfil romántico en el teatro realista y modernista de fin de siglo. De este último destacará *La Maja de Goya* de Villaespesa. De manera similar a su aproximación a los otros géneros, también aquí el crítico seguirá su proyección en un trazado cronológico posterior que abarca tanto la vanguardia, como el teatro de denuncia y las dramaturgias experimentales, además de tener en cuenta el teatro musical —opereta, ballet... También aquí el ángulo de estudio del crítico va más allá del territorio nacional para subrayar la presencia del pintor en obras musicales europeas.

Finalmente el capítulo último, en el que parte de la premisa de cómo la obra plástica del pintor aragonés ha influido en numerosos directores de cine, ofrece un interesante estudio de guiones conservados de tema goyesco.

El apéndice incluido con la relación de los textos literarios comentados, que cubre desde 1778 a 2014, resulta, en último lugar, una muestra más que evidente del excelente trabajo investigador que con su habitual solidez crítica ha llevado a cabo Romero Tobar. Si a todo ello se une la cuidadosa y perfectamente planificada incorporación de abundante material gráfico, procedente de la obra pictórica de Goya, cuya aparición sirve de perfecto referente para la mejor comprensión de los textos literarios, la valoración del presente monográfico no puede resultar más positiva.

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

LABORAD, Xavier, Lourdes ROMERA y Ana M. FERNÁNDEZ PLANAS(eds.), *La Lingüística en España. 24 autobiografías*, Barcelona: Editorial UOC, 2014, Índice, Prefacio + 392 pp. e Índice de Nombres.

En la línea de conocidas obras como las *First Person Singular*, publicadas por la editorial John Benjamins y, tal y como citan los editores, *Linguistics in Britain: Personal Histories*, este volumen ciertamente interesante comprende veinticuatro autobiografías de lingüistas españoles. Cada una de ellas —algunas con *Tabla de contenido* (más o menos literaria)— viene precedida de un currículum abreviado y acompañada, en su caso, de referencias bibliográficas. Este volumen se cierra con un largo e interesante *Índice de nombres* que da buena cuenta de la vitalidad teórica, académica y personal de esta obra.

Los veinticuatro lingüistas son los siguientes:

- Joan Albert Argenter Giralt
- Albert Bastardas Boada
- Ignacio Bosque Muñoz
- María Teresa Cabré Castellví
- María Luisa Calero Vaquera
- Miguel Casas Gómez
- Ramon Cerdà Massó
- Luis Cortés Rodríguez
- Violeta Demonte Barreto
- Josefa Dorta Luis
- Maitena Etxeberría Arostegui
- Milagros Fernández Pérez
- Juana Gil Fernández
- Ángel López García-Molins
- Francisco Alfonso Marcos Marín
- Eugenio Martínez Celdrán
- Juan Carlos Moreno Cabrera
- Rosa Miren Pagola Petrirena
- José Antonio Pascual Rodríguez
- Xosé Luis Regueira Fernández
- Emilio Ridruejo Alonso
- Guillermo Rojo Sánchez
- Vicent Salvador Liern
- Amadeu Viana San Andrés

A primera vista, y sólo observando esta relación, se hace evidente el esfuerzo que los editores han realizado para atender a diferentes sensibilidades de todo tipo que podemos encontrar en el panorama de la lingüística española: no sólo desde un punto de vista, digamos territorial —que, en muchos casos, ha marcado la carrera científica de los lingüistas— sino además —y creo relevante decirlo— en lo que a una cuestión de género se refiere. Estas afirmaciones pueden resultar ciertamente tautológicas dado que nuestra lingüística no podría ser de otra manera, como veremos, pero creo necesario resaltar estas dos cualidades por el esfuerzo que, como he apuntado antes, ello puede suponer en la composición de una obra como esta.

No sólo a estas dificultades se asoman los editores de una obra de estas características: la principal, creo, estriba en tomar una decisión acerca de a quién incluir y, por consiguiente, a quién dejar fuera. Menciono este aspecto porque es algo que, de nuevo, puede asaltar al lector en un momento dado, pero que se sosiega si pensamos en el objetivo de obras de este tipo: no se trata de un *Lexicon Grammaticorum* ni de un *Current Trends*, de una enciclopedia o de un panorama de la lingüística actual; el objetivo, más bien, es ofrecer la memoria personal, como en un álbum de familia, para componer una pequeña (o gran) historia.

La historia de las disciplinas está llena de esos momentos y lugares, de personas o de hechos que pueden parecer inconexos. Si exploramos nuestra propia historia individual, nos damos cuenta de que muchas veces el camino que hemos recorrido ha sido el resultado de un azar que ha podido modelar una decisión última, que parece que tomamos libremente pero que quizá no podía haber sido de ninguna otra manera. De esta forma, sólo una reflexión posterior nos permitirá hilar los acontecimientos y dar cuerpo a una historia propia.

Esto mismo es lo que ocurre en las diferentes autobiografías de este volumen. Independientemente del autor o autora, del lugar o del momento, siempre se refieren hechos o personas que parecen marcar, de manera más o menos definitiva, las decisiones últimas. En este sentido, el género autobiográfico es todo un acierto y la libertad que los editores han ofrecido a autores y autoras —con una pequeña guía o ayuda en forma de preguntas abiertas— permite construir una obra coherente acerca de la lingüística española sobre el testimonio de veinticuatro personas diferentes.

A lo largo de los capítulos de este volumen —que más que leerse de un tirón, puede leerse a modo de *Rayuela*— se nos muestra una disciplina construida sobre los clásicos¹ pero atenta, de forma casi traviesa, a los desarrollos científicos que tenían lugar en otros países. Pero esto no necesariamente diferente del desarrollo de la disciplina en los países de nuestro entorno —con matices—. Así, y de manera singular en España, es evidente que la situación política, económica y social durante los años de la Dictadura pudo marcar y marcó, con mayor o menor trascendencia, el devenir de nuestros autores —sus oportunidades, sus decisiones personales y profesionales— en los primeros años de la carrera académica o profesional de muchos de ellos. La zona o región de procedencia —urbana o rural, del norte o del sur, entre tantas otras diferencias de nuestro territorio— tuvo asimismo su relativa importancia a lo hora de poder transitar por unos lugares y no por otros (literal y metafóricamente hablando), aunque fuera sólo por la Facultad que se debió atender. Más

¹Clásicos en diferentes sentidos: en lo que se refiere a la lingüística general (Saussure, Martinet, etc.) y en lo que tiene que ver con la filología española (Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Alarcos, Lázaro Carreter. . .)

o menos presentes a lo largo de las autobiografías, las cuestiones de esta índole suelen barnizar esas decisiones primeras que, por otra parte, están siempre innegablemente marcadas por la presencia de un *maestro*.

También en estas veinticuatro historias se hace presente la existencia de un maestro o maestros que en algún modo determina alguna elección relativa a la carrera profesional: un tema de investigación o de Tesis, una estancia de investigación, una oportunidad laboral dentro ya del ámbito universitario... Aunque esta figura sea común a los veinticuatro episodios, no se trata de una sola ni de la misma: aquí, entonces, se hace más evidente para la historia de la lingüística —o de una disciplina— la necesidad de obras de este tipo.

La historia, la filosofía, la sociología o la antropología de la Ciencia —en las obras de Kuhn, Lakatos o Feyerabend; Merton, Latour o Bourdieu, entre muchísimos otros— han apuntado desde hace tiempo que la Ciencia no se construye en sí misma o que ella sola no basta. La complejidad social, política, económica, de género, etcétera, del discurso científico exige nuevos medios y nuevas herramientas para su análisis, así como la aceptación de razones *extracientíficas* para explicar ciertas conductas, caminos o resultados. En este punto nos encontramos ante una intersección de caminos que permite explicar las características de la lingüística en España, de tal forma que podamos demostrar lo que ya insinué en el primer párrafo, y es que nuestra Lingüística *no podía ser de otra manera*.

Relacionando estos últimos párrafos entre sí, y a través de la lectura de las autobiografías, se nos representa en España una disciplina lingüística original y ciertamente abarcadora, abierta y diferencial. Quizá no sean etiquetas clásicas que convengan a la historia de una disciplina, pero no por ello son menos reales o acertadas que “estructuralista”, “generativista” u otras más convencionales. Tratar de describir así la lingüística en España después de la lectura de estos capítulos sería poco exhaustivo y poco realista.

¿Cómo es la Lingüística en España? A través de estos veinticuatro testimonios se nos presenta una disciplina en la que, en un principio, estaba (casi) todo por hacer: no sólo en lo que a la constitución del campo se refiere (el *clásico hispánico* filología *vs.* lingüística, por ejemplo), sino además en lo que a cuáles eran los distintos horizontes que podía ofrecer (en forma de subdisciplinas, por ejemplo) o, incluso, en lo que a su despliegue institucional se refiere. En cierto modo y a su manera, cada uno de estos veinticuatro capítulos desarrolla estos tres aspectos: así, de las Facultades de Filosofía y Letras y de los departamentos de Lengua española comenzaba a independizarse la Lingüística, a menudo a través del desarrollo de sus (sub)disciplinas, de la dotación de plazas en departamentos o centros de investigación que amparaban nuevas teorías, técnicas o modos de proceder, y de la concesión de proyectos de investigación.

Sin renegar de un pasado que también constituye, el árbol comenzaba a crecer y las distintas ramas se hacían fuertes: Lingüística teórica y aplicada; Bilingüismo, Enseñanza de lenguas, Tipología lingüística, Traducción, Semántica, Lexicología y Lexicografía, Gramática, Historia de la Lingüística, Lingüística misionera, Fonética y Fonología, Lingüística computacional... En fin, un panorama lingüístico rico y diverso, ciertamente libre y poco sujeto a escuelas o familias —a diferencia de otras tradiciones— que dan buena cuenta de la vitalidad de nuestra área. En este punto debo aludir de nuevo a la excelente labor de los editores, puesto que la riqueza disciplinar que nos muestra esta obra no es sino el resultado de una acertada selección.

Acostumbrados como estamos a las lecturas científicas, más frías y objetivas, no les negaré que esta obra —y otras en su línea, como las citadas— puede hacer *cosquillas*: es difícil trabajar en esta área y no conocer personalmente a muchos de estos lingüistas, por lo que

la lectura es mucho más cálida y amable, curiosa y cariñosa —y obliga, por consiguiente, a una reseña también menos *formal*—. He saboreado mucho la lectura de aquellos capítulos escritos por colegas amigos y amigas (¡y tantos maestros y maestras!) y he podido descubrir a otros que, por la distancia que también ofrece una disciplina tan vasta como la nuestra, me eran menos conocidos. Como lingüista y como historiadora no puedo por menos que agradecer iniciativas de este tipo; y dado que la escritura de cada capítulo es necesariamente diferente, también en este caso debe serlo la lectura que cada uno haga de ellos. Les invito a descubrirla y a disfrutar de la suya.

REFERENCIAS

- BROWN, Keith Vivien LAW (eds.) (2002) *Linguistics in Britain: Personal Histories*, Londres: Wiley-Blackwell.
- DAVIS, Boyd H. Raymond K. O'CAIN (eds.) (1980) *First Person Singular. Papers from the Conference on an Oral Archive for the History of American Linguistics*. (Charlotte, N.C., March 1979), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- KOERNER, E.F.K. (ed.) (1991) *First Person Singular II. Autobiographies by North American scholars in the language sciences*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Elena Battaner Moro
Universidad Rey Juan Carlos

RESÚMENES / RESUMOS

SOBRE UN PRÉSTAMO SUFIJAL DEL EUSKERA AL ESPAÑOL: -TEGUI

MANUEL CASADO VELARDE
Instituto Cultura y Sociedad, Universidad de Navarra

Resumen: Desde hace algún tiempo se documentan en español formaciones con el sufijo vasco *-tegui /tegi/*: *amarrategui, aprovechategui*. En el presente artículo se analizan las características formales, semánticas y pragmáticas de tales formaciones en español, que ofrecen unos rasgos completamente diferentes de los de la lengua de origen.

Resumo: Desde hai algún tempo documéntanse en español formacións co sufixo vasco *-tegui /tegi/*: *amarrategui, aprovechategui*. No presente artigo analízanse as características formais, semánticas e pragmáticas de tales formacións en español, que ofrecen uns trazos completamente diferentes dos da lingua de orixe.

Palabras llave: Sufijación en español. Préstamo sufijal. Préstamo del euskera al español.

Palabras chave: Sufixación en español. Préstamo sufixal. Préstamo do eúscaro ao español.

EL REFLEJO DEL CONTROL DE LAS CONDUCTAS EN LA ÉPICA HISPÁNICA MEDIEVAL

DANIEL AÑUA-TEJEDOR
Universidad del País Vasco

Resumen: A lo largo de la Edad Media, el control social de las conductas ha sido uno de los objetivos que ha caracterizado tanto al poder religioso como al poder real. El reflejo en la literatura épica hispánica de dicho control podría delimitar la eficacia o ineficacia de las acciones tomadas desde el poder así como reflejar la posible utilización de los autores épicos en pro de dichas pretensiones. Con este fin, este trabajo tratará de centrarse principalmente en las manifestaciones de dolor debidas a las pérdidas inesperadas de los protagonistas de los textos épicos.

Resumo: Ao longo da Idade Media, o control social das condutas foi un dos obxectivos que caracterizou tanto ao poder relixioso como ao poder real. O reflexo na literatura épica hispánica do devandito control podería delimitar a eficacia ou ineficacia das accións tomadas desde o poder así como reflectir a posible utilización dos autores épicos en prol das devanditas pretensións. Con este fin, este traballo tratará de centrarse principalmente nas manifestacións de dor debidas ás perdas inesperadas dos protagonistas dos textos épicos.

Palabras llave: Duelo. Llanto. Control social. Literatura épica.

Palabras chave: Duelo. Pranto. Control social. Literatura épica.

EL ARTE TOTAL EN “LA JUNTA LUZ” DE JUAN GELMAN

CHING-YU LIN
Universidad de Ciencia y Tecnología de Macao

Resumen: El presente estudio se centra en la obra de poesía dramática de Juan Gelman, *La junta luz*, con el fin de analizar diversos recursos artísticos aplicados en la escritura lírica, así como el arte total que implica una forma universal de expresión. La obra presenta el paralelismo con el teatro griego del que se extrae el concepto de lo público, lo cinematográfico y lo trágico. Las palabras poéticas se integran magistralmente en la textualidad testimonial y periodística para denunciar la tortura y la violencia. Por último, recurriendo a la fotografía y sus mecanismos técnicos, se magnifica el efecto de repetición y fragmentación que producen las imágenes.

Resumo: O presente estudo céntrase na obra de poesía dramática de Juan Gelman, *La Junta luz*, co fin de analizar diversos recursos artísticos aplicados na escritura lírica, así como a arte total que implica unha forma universal de expresión. A obra presenta o paralelismo co teatro grego do que se extrae o concepto do público, o cinematográfico e o trágico. As palabras poéticas intégranse maxistralmente na textualidad testemuñal e xornalística para denunciar a tortura e a violencia. Por último, recorrendo á fotografía e os seus mecanismos técnicos, se magnifica o efecto de repetición e fragmentación que producen as imaxes.

Palabras llave: Juan Gelman. *La junta luz*. Teatro. Tragedia. Testimonio. Fotografía.

Palabras chave: Juan Gelman. *La junta luz*. Teatro. Traxedia. Testimonio. Fotografía.

LA HETEROGENEIDAD DE LOS ENUNCIADOS EXPOSITIVOS EN LOORES DE NUESTRA SEÑORA DE GONZALO DE BERCEO

MARÍA BELÉN NAVARRO
Universidad Católica Argentina

Resumen: *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo ha sido caracterizado normalmente por la crítica literaria como una mezcla de elementos textuales con una cohesión temática débil. El presente trabajo tiene como objeto examinar ciertos segmentos expositivos que se encuentran dentro de la secuencia narrativa (incrustada en segundo nivel respecto a la plegaria macrotextual de alabanza y petición) con el fin de delimitar su funcionalidad, tanto con respecto al núcleo narrativo —del cual dependen inmediatamente— como también al macrotexto. Tales segmentos son: el carácter sagrado del día domingo (estrofas 104-106), el rol de la mujer en la Iglesia (109-111), la contemplación apologetica del fin de los enemigos de Cristo (119-123), el símbolo septenario (142-151) y la explicación del *tetramorfos* y rol de los evangelistas (162-169). La hipótesis basal radica en que tales segmentos expositivos no son heterogéneos ni inconexos, sino que cumplen una función específica que no implica una intencionalidad primariamente didáctica-catequística, sino más bien un realce retórico de la perfección de la historia de la salvación, por lo tanto, se articulan como énfasis de la finalidad lautrética.

Resumo: *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo foi caracterizado normalmente pola crítica literaria como unha mestura de elementos textuais cunha cohesión temática débil. O presente traballo ten como obxecto examinar certos segmentos expositivos que se atopan dentro da secuencia narrativa (incrustada en segundo nivel respecto da pregaría macrotextual de encomio e petición) co fin de delimitar a súa funcionalidade, tanto con respecto ao núcleo narrativo —do cal dependen inmediatamente— como tamén ao macrotexto. Tales segmentos son: o carácter sacro do día domingo (estrofas 104-106), o rol da muller na Igrexa (109-111), a contemplación apologetica do fin dos inimigos de Cristo (119-123), o símbolo septenario (142-151) e a explicación do *tetramorfos* e rol dos evanxelistas (162-169). A hipótese basal radica en que tales segmentos expositivos non son heteroxéneos nin inconexos, senón que cumpren unha función específica que non implica unha intencionalidade primariamente didáctica-catequística, senón máis ben un realce retórico da perfección da historia da salvación, por tanto, artículanse como énfase da finalidade lautrética.

Palabras llave: *Loores de Nuestra Señora*. Gonzalo de Berceo. Enunciados expositivos. Funcionalidad. Alabanza. Análisis textual.

Palabras chave: *Loores de Nuestra Señora*. Gonzalo de Berceo. Enunciados expositivos. Funcionalidade. Encomio. Análise textual.

NEBULOSAS DE DICTINIO DE CASTILLO-ELEJABEYTIA: ESTUDIO TEMÁTICO Y ESTILÍSTICO

JOSÉ LUIS ABRAHAM LÓPEZ
IES "Diego de Siloé"

Resumen: A lo largo de este trabajo se analiza la ópera prima del poeta gallego Dictinio de Castillo-Elejabeitia, figura desatendida en los estudios sobre literatura gallega. *Nebulosas* se enmarca en las coordenadas básicas de la poesía pura y del neopopularismo, revitalizado éste por la Generación del 27. En nuestro artículo intentamos marcar los rasgos fundamentales de Dictinio de Castillo-Elejabeitia, sus modelos literarios y sus rasgos propios. De esta manera, los ecos de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Federico García Lorca no pasan desapercibidos. Llama especialmente la atención cómo el poeta gallego procura una perfecta adecuación de las formas estróficas a la unidad temática.

Resumo: Ao longo deste traballo analízase a ópera prima do poeta galego Dictinio de Castelo-Elejabeitia, figura desatendida nos estudos sobre literatura galega. *Nebulosas* enmárcase nas coordenadas básicas da poesía pura e do neopopularismo, revitalizado este pola Xeración do 27. No noso artigo tentamos marcar os trazos fundamentais de Dictinio de Castelo-Elejabeitia, os seus modelos literarios e os seus trazos propios. Desta maneira, os ecos de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado e Federico García Lorca non pasan desapercibidos. Chama especialmente a atención como o poeta galego procura unha perfecta adecuación das formas estróficas á unidade temática.

Palabras llave: Literatura galega. Poesía pura. Neopopularismo. Generación del 27. Modelos literarios.

Palabras chave: Literatura galega. Poesía pura. Neopopularismo. Xeración do 27. Modelos literarios.

EL LÉXICO CARCELARIO EN EL “DICCIONARIO DE MEJICANISMOS”
DE FÉLIZ RAMOS I DUARTEIVO BUZEK Y KATARÍNA GAZDÍKOVÁ
Universidad Masaryk

Resumen: El objetivo del trabajo es estudiar las voces marcadas como procedentes del argot carcelario en el primer diccionario diferencial del español mexicano, el *Diccionario de mejicanismos* de Félix Ramos i Duarte (1895). Prestaremos atención a su valor documental con el objetivo de ver qué fuentes ha utilizado el lexicógrafo para compilar este conjunto de voces y si se puede considerar como una fuente fiable para posterior análisis lexicológico del argot de la delincuencia en México desde el punto de vista diacrónico.

Resumo: O obxectivo do traballo é estudar as voces marcadas como procedentes do argot carcelario no primeiro diccionario diferencial do español mexicano, o *Diccionario de mejicanismos* de Félix Ramos i Duarte (1895). Prestaremos atención ao seu valor documental co obxectivo de ver que fontes utilizou o lexicógrafo para compilar este conxunto de voces e se se pode considerar como unha fonte fiable para posterior análise lexicolóxica do argot da delincuencia en México desde o punto de vista diacrónico.

Palabras llave: Lexicología diacrónica. Lexicografía. Español de México. Argot de la delincuencia. Lenguaje carcelario. Documentación textual adicional.

Palabras chave: Lexicoloxía diacrónica. Lexicografía. Español de México. Argot da delincuencia. Linguaxe carcelario. Documentación textual adicional.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica publica trabajos científicos sobre lengua y literatura españolas en sus más diversos aspectos, temas y contenidos. Las colaboraciones se enviarán siguiendo las normas de presentación de originales que se incluyen más abajo. Los artículos y colaboraciones se editan previo informe del Consejo de redacción que emplea el sistema de doble informe ciego (*Peer esteem review*) por evaluadores externos. Toda la correspondencia sobre la revista debe hacerse llegar a cualquiera de los miembros del Consejo de dirección, a:

HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA.
Facultade de Filoxía e Tradución da Universidade de Vigo
Lagoas-Marcosende s/n
36310 - Vigo (PONTEVEDRA)
Tfno.: 34 986 812357
FAX: 34 986 81 23 80
e-mail: hesperia@uvigo.es
<http://webs.uvigo.es/hesperia/>

a) Normas generales.

- Los trabajos podrán presentarse en cualquier lengua románica o en inglés. Se enviarán en formato electrónico Openoffice o LateX (también podrán ser entregadas con formato Microsoft Word) al correo hesperia@uvigo.es. **Será imprescindible** que con el original se presenten el título del artículo y un resumen en inglés, otro resumen en la lengua del trabajo y un mínimo de 5 palabras clave en inglés y en la lengua de trabajo.
- Los trabajos presentados han de ser originales y no superarán los 40.000 caracteres (15 páginas) 1,5 espacios de interlineado, notas aparte.
- Acompañando al trabajo se entregará una hoja en la que se haga constar el nombre del autor, dirección, e-mail, teléfono o fax de contacto, así como la institución científica a la que pertenezca y su situación académica, si es el caso.
- Los originales que no se adapten a las normas de presentación serán devueltos a su autor.
- El consejo de redacción comunicará en un plazo máximo de seis meses la aceptación o no de originales, así como el plazo previsto de demora de su publicación.
- La publicación en la revista no da derecho a remuneración alguna y es el autor el responsable del respeto a la propiedad intelectual al reproducir materiales ajenos.
- El autor recibirá un original del volumen de la revista en que aparezca su trabajo y un ejemplar en pdf de la revista y de su artículo.

b) Referencias bibliográficas

b.1) Si las referencias bibliográficas van en notas a pie de página:

1. Libros:

Autor/es (Nombre, Apellidos), indicaciones complementarias (editor, compilador, etc.), título (en cursiva), comentarios sobre la edición (homenaje, libro de actas, prefacio de, etc.), lugar (seguido de :), editorial, año, páginas (pp.).

Colin Baker, *Fundamentos de educación bilingüe y bilingüismo*, traducción de Ángel Alonso-Cortés, Madrid: Cátedra, 1997, pp. 35-37.

2. Artículos en revista:

Autor/es (Nombre, Apellidos), título (entre comillas dobles "..."), nombre de la revista (en cursiva), número, año (entre paréntesis), páginas (pp.).

Lía Schwartz, "Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas", *Criticón*, 56 (1992), p. 35.

3. Artículos en obras colectivas no periódicas: Autor/es (Nombre, Apellidos), título (entre comillas dobles "..."), nombre del editor, indicaciones complementarias (ed., comp., etc. entre paréntesis), título (en cursiva), comentarios sobre la edición (homenaje, libro de actas, prefacio de, etc.), lugar (seguido de:), editorial, año, páginas (pp.).

Francisco Ayala, "El paisaje y la invención de la realidad", Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago de Compostela, 1996, vol. I, pp. 24 y ss.

b.2) Si las referencias bibliográficas se introducen en el cuerpo del texto.

Apellidos, año, páginas. Entre paréntesis los dos últimos elementos. Baker (1996: 35-37), Schwartz (1992: 35), Ayala (1996: 24) Al final del artículo se citarán siguiendo las normas de la bibliografía alfabética final.

c) Bibliografía alfabética final

Se seguirán las mismas normas que en las referencias bibliográficas en nota a pie de página cambiando el orden de nombre y apellidos por el de apellidos y nombre en versalitas seguidos del año de publicación entre paréntesis.

AYALA, Francisco (1996), "El paisaje y la invención de la realidad", Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago de Compostela, vol. I, pp. 23-30.

BAKER, Colin (1997), *Fundamentos de educación bilingüe y bilingüismo*, traducción de Ángel Alonso-Cortés, Madrid: Cátedra.

SCHWARTZ, Lía (1992), "Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas", *Criticón*, 56, pp. 21-39.

COROMINAS, Joan (1961), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.