

APROXIMACIONES
A UN PATRIMONIO COMÚN:
ITALIA Y EL MUNDO HISPÁNICO

Fernando Candón Ríos, Emanuele Isidori
y Ricardo de la Fuente Ballesteros
(Eds.)

APROXIMACIONES
A UN PATRIMONIO COMÚN:
ITALIA Y EL MUNDO HISPÁNICO

APROXIMACIONES
A UN PATRIMONIO COMÚN:
ITALIA Y EL MUNDO HISPÁNICO

Fernando Candón Ríos, Emanuele Isidori
y Ricardo de la Fuente Ballesteros
(Eds.)



VALLADOLID 2026

Colección “Cultura Iberoamericana” 65

Colección “Cultura Iberoamericana”

Patrocina: GIR UVA *Skené*

Edita:



Universitas Castellae. Edificio 2. Plaza del Viejo Coso 5
47003 Valladolid, España
E-mail: cuc@universitascastellae.es
Internet: www.universitascastellae.es

Distribuidor:



Alimentelamente, tel. 637 665 048
E-mail: info@alimentelamente.es
internet: www.alimentelamente.es

Este libro ha sido sometido a evaluación por pares (peer review)

Fotomecánica: Alimentelamente

Impresión: Lamsa Digital Soluciones Gráficas

ISBN: 978-84-129029-5-2

Depósito Legal: VA 65-2026

ÍNDICE

RITA ASMARA GAY GÓMEZ; DIEGO MEJÍA ESTÉVEZ, “D’Annunzio, Pérez Galdós y la reformulación de las poéticas en la novela finisecular”	13
GLORIA JULIETA ZARCO, “Cocoliche: el legado lingüístico de la migración italiana en Argentina. Una lectura a través de la serie televisa <i>Vientos de agua</i> ”	33
GABRIELA O. MARTÍN, “Roma eterna, lengua latina e Imperio: Gabriele Barrio y la construcción de un patrimonio cultural común entre Italia y el mundo hispánico”	53
KAROLINA ZYGMUNT, “La Italia soñada en la mirada viajera de Carmen de Burgo”	67
EMMA MARÍA MARCOS RODRÍGUEZ, “Italia como huella de autoría en algunos textos dramáticos del Siglo de Oro”	79
ISABELLA GORDILLO ORDÓÑEZ, “Imaginaciones subalternas de lo divino: heterodoxia, experiencia y lenguaje espiritual en Menocchio y los Alumbrados (siglo XVI)”	97
MARIO FRANCISCO BENVENUTO, “El manuscrito inédito de los Privilegios de César Dávalos de la Real Cámara Sumaria de Nápoles a Francesco Antonio Accattatis. Cuestiones léxico-lingüísticas”	127
ANGELA LANCIONE, “Lengua, cultura y pragmática: un reto para la enseñanza de español e italiano L2”	159
EMANUELE ISIDORI, BEATRIZ VALVERDE OLMEDO, RAYMOND SIEBETCHEU Y ROBERTA ALONZI, “Da “lasciala là” a “scialla”: etimología urbana e diffusione sociolinguistica di un neologismo giovanile romano	173

Prólogo

Hablar de un «patrimonio común» entre Italia y el mundo hispánico no implica una herencia única, uniforme o cerrada; al contrario, invita a pensar una red de filiaciones, préstamos, fricciones y traducciones culturales que, durante siglos, han vinculado territorios, lenguas y formas de vida a ambos lados del Mediterráneo y del Atlántico. La romanidad —con su lengua, su imaginario y sus instituciones—, la larga duración de la tradición humanística, la circulación de modelos literarios y artísticos, la experiencia compartida de los imperios modernos, las migraciones contemporáneas y, hoy, la enseñanza de lenguas en un espacio globalizado configuran un campo de contactos tan denso como cambiante.

Este volumen propone, precisamente, una serie de aproximaciones: miradas parciales y complementarias que no pretenden agotar el tema, sino trazar rutas para recorrerlo. Los trabajos reunidos abarcan un arco temporal que va del siglo XVI al XXI y atraviesan distintos registros —retórica humanista, literatura, teatro, historia cultural, sociolingüística, archivo jurídico y didáctica de lenguas—. En esa diversidad reside una de sus principales virtudes: mostrar que el patrimonio compartido no es un museo, sino un conjunto de prácticas, lenguajes y memorias en permanente reconfiguración.

Un primer eje del libro atiende a la circulación de poéticas y modelos literarios entre tradiciones nacionales. La lectura comparada de Pérez Galdós y Gabriele D'Annunzio permite observar cómo, a finales del siglo XIX, la novela europea se replantea a sí misma en diálogo con la herencia realista y con la fascinación por el arte como forma de vida. En ese cruce, la figura del artista se convierte en un laboratorio donde se ensayan nuevas relaciones entre ética, estética y sociedad, y donde también se revela la dificultad —o el fracaso— de imponer el «imperio del arte» en una modernidad marcada por el utilitarismo burgués.

Un segundo eje se sitúa en la temprana modernidad y explora la dimensión política del humanismo. El análisis del proemio de *De aeternitate urbis* (1554), del calabrés Gabriele Barrio, permite comprender cómo Roma —*caput mundi*— se erige como símbolo de unidad espiritual y civilizadora y cómo, en el marco del Reino de Nápoles bajo Carlos V, la defensa de la ciudad eterna y del latín funciona como una

estrategia de legitimación del poder imperial y de respuesta frente a disidencias religiosas y culturales. Aquí, el patrimonio común aparece como un campo de autoridad: un repertorio de valores y de tradiciones movilizado para sostener un orden.

La experiencia del viaje y la movilidad conforman un tercer eje. La mirada viajera de Carmen de Burgos (*Colombine*) sobre Italia muestra el diálogo constante entre la realidad de los lugares y los imaginarios previos que los preceden: nombres, lecturas, recuerdos históricos. Su relato oscila entre la descripción minuciosa del monumento y la subjetividad enamorada que compara ciudades con figuras femeninas y reconoce en Italia «otra España», más joven y entusiasta. El viaje aparece así como un espacio de aprendizaje cultural, pero también como un escenario de proyección intelectual y vital.

Si el viaje subraya la fascinación por lo italiano, la migración revela el tipo de huellas cotidianas que esa movilidad deja en la lengua. El estudio del *cocoliche*, leído a través de escenas de la serie televisiva *Vientos de agua*, recuerda que el contacto entre dialectos italianos y el español rioplatense no fue un episodio anecdótico, sino un proceso sostenido que transformó el léxico, la fonética, la sintaxis y, sobre todo, los modos de nombrar la identidad. El patrimonio compartido se manifiesta aquí en la hibridación: en giros, calcos y voces que, lejos de ser «errores», condensan historias de adaptación y pertenencia.

Otra vía para rastrear el vínculo italo-hispánico pasa por el teatro del Siglo de Oro, donde Italia no solo aparece como escenario frecuente, sino también como marca biográfica y textual. El estudio de la autoría en comedias áureas recuerda que los motivos italianos, por sí solos, no resuelven atribuciones; sin embargo, cuando se combinan con análisis métricos, documentales y herramientas actuales como la estilometría, pueden convertirse en indicios valiosos. La Italia napolitana de Mira de Amescua —y su relación con circuitos de circulación, censura y reescritura— muestra cómo el patrimonio común se inscribe en redes concretas de producción cultural.

El volumen se abre también a los márgenes: allí donde las fronteras de lo permitido y lo condenable se vuelven porosas. La comparación entre Menocchio, molinero friulano, y los alumbrados españoles sitúa la heterodoxia como una forma de imaginación subalterna: modos situados, corporales y a menudo imprecisos de hablar de lo divino, que obligan a pensar la relación entre experiencia, lenguaje y poder inquisitorial. Más que anticipaciones conscientes de la modernidad, estas vo-

ces señalan la necesidad de un nuevo modo de decir lo indecible cuando el nombre de Dios deja de resultar transparente.

La dimensión material del patrimonio compartido se hace especialmente visible en el archivo. El análisis de un manuscrito inédito de los *Privilegios de César Dávalos* (1614), emitidos por la Real Cámara Sumaria de Nápoles, permite observar cómo la administración de la Monarquía Hispánica genera un espacio lingüístico de contacto: latín, italiano y español conviven y se contaminan en un léxico jurídico-económico donde se registran adaptaciones gráficas, desplazamientos semánticos y continuidades históricas. En ese nivel, la herencia común no se presenta como abstracción, sino como práctica documental que organiza derechos, obligaciones y formas de ciudadanía.

Asimismo, el libro mira al presente: la enseñanza de español e italiano como lenguas extranjeras. La reflexión sobre la competencia pragmática en manuales de nivel inicial recuerda que la lengua no es solo gramática: es cortesía, registro, contexto, cultura. La comparación de materiales didácticos muestra enfoques divergentes y abre un debate que, en última instancia, vuelve al punto de partida: si existe un patrimonio compartido, su transmisión requiere también herramientas para negociar diferencias y reconocer valores sociales en el uso de la lengua.

El último artículo reconstruye el origen y la expansión sociolingüística de *sciàlla/scialla* (y variantes *sciallo*, *sciallà*, *sciallare*) como uno de los neologismos juveniles italianos más difundidos de las últimas décadas. Frente a las hipótesis habituales (derivación del arabismo *inshā' Allāh* o del meridional *scialare* “divertirse”), los autores sostienen que *scialla* proviene por reducción fonética y prosódica del imperativo romano *lasciala là* (“déjalo, no le des importancia, cálmate”), equivalente pragmático de *take it easy*. Los autores, igualmente, proponen una cadena evolutiva: *lasciala là* → *lascialà* → *lasciallà* → *sciallà* → *scialla*, con procesos de economía articulatoria (asimilaciones, palatalización, síncopa, pérdida de sílabas átonas) que favorecen una forma breve, rítmica y muy “marcable” y sitúan el nacimiento del uso abreviado en redes juveniles urbanas, radios locales, etc. La forma abreviada funciona como marcador de mitigación y desescalada en conflictos entre pares (*cooling out*), y como señal identitaria de pertenencia.

Leídas en conjunto, estas contribuciones invitan a entender el patrimonio común como un tejido de continuidad y disputa, de admiración y apropiación, de convivencia y conflicto. Italia y el mundo hispánico se han pensado mutuamente a través de la literatura, la historia, la política,

la lengua y la experiencia. Este libro ofrece al lector un mapa posible —no el único— de esas intersecciones. Que sus páginas sirvan, sobre todo, para seguir formulando preguntas: cómo se hereda, cómo se transforma y cómo se comparte aquello que, por definición, nunca pertenece a una sola orilla.

Ricardo de la Fuente Ballesteros
(Universidad de Valladolid)

Monográfico

D'Annunzio, Pérez Galdós y la reformulación de las poéticas en la novela finisecular

Dra. Rita Asmara Gay Gómez
Universidad Nacional Rosario Castellanos

Dr. Diego Mejía Estévez
Universidad Nacional Rosario Castellanos

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX, la poética de la novela tomó diversas vías en diálogo constante con la estética romántica y con el paradigma de la novela realista, con Honoré de Balzac a la cabeza. Si bien la transformación de la poética de la novela, de acuerdo con Guido Mazzoni en *Teoría del romanzo* (2011: 196-203), comienza al emanciparse el género de las reglas rígidas del clasicismo, de la retórica y de la moral —lo que ocurre con la obra de Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719; *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll*, 1722) y, podríamos agregar, con la de los ilustrados franceses como Cyrano de Bergerac (*L'altre món*, 1657), Denis Diderot (*Jacques le fataliste*, 1773) y Voltaire (*Candide, ou l'Optimisme*, 1759)—, el auge de la novela se da durante la etapa decimonónica cuando los escritores exploran la vida psicológica y social del hombre a través de la ficción, y se alejan un poco, no totalmente, de los cimientos aventureros, filosóficos, morales, picarescos y amorosos que caracterizaron al género en siglos anteriores.

En este tenor, destacan las obras de Balzac (*La comédie humaine*, 1829-1848), Mary Shelley (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818), Aleksandr Pushkin (*Eugenio Oneguín*, 1833), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1856), Victor Hugo (*Les misérables*, 1862) y Guy de Maupassant (*Bel Ami*, 1885), cuyas historias, además, subvierten la concepción del héroe tradicional en la construcción novelística e intentan comprender e interpretar las acciones humanas en la literatura.

Por estas obras y otras, la perspectiva sobre la novela de teóricos, escritores y críticos cambia y se abre el camino para su consolidación como un género importante en el ocaso del siglo XIX. Acerca de esta evolución, es pertinente comparar lo expresado, hacia la mitad de esa centuria, por Edgar Allan Poe en su columna “Marginalia”, número 56

(intervención aparecida en 1844, en la publicación periódica *Democratic Review*), y la discusión ensayística finisecular ocurrida en Inglaterra entre Walter Besant, Henry James y Robert Louis Stevenson que se publica habitualmente con el nombre “The Art of Fiction”.

Poe asegura que la novela que lee la mayor parte de la sociedad es aquella que los críticos puristas denominan “a la moda”, y que no es otra que la novela sentimental¹, muy popular entre los siglos XVIII y XIX; sin embargo, el escritor estadounidense la defiende, pues, a pesar de las críticas, logra generar una gran cantidad de lectores, lo que no consigue la novela ‘erudita’ que no está “a la moda” (Poe, 2024). No obstante, la popularidad de las novelas sentimentales comunica una noción falsa de la novela, por tanto, se percibía como una escritura menor o que carecía de lo artístico.

En este sentido, cuarenta años después, el 25 de abril de 1884, Walter Besant² pronunció una conferencia³ en el *Royal Institute* de Londres para proponer que la novela (y la narrativa en general) no debería considerarse un género menor, sino que, en cuanto arte, era equiparable a la poesía, la pintura o la música, pues la rigen principios estéticos: belleza del estilo, estructura, construcción de personajes, argumento, retrato de la sociedad, observación y dibujo claro de los caracteres humanos, influencia moral en la sociedad, entre otros. Para el autor inglés, por esto y demás leyes que comprende la narrativa, al novelista se le ha de dar el nombre también de artista (Besant, 2025). Sus afirmaciones originaron varias respuestas en Inglaterra: algunas a favor; otras, en contra, e incluso comentarios y publicaciones que añadían diversos matices personales sobre el género.

Sin nombrarlo, Besant alude a Henry James, quien le responde con su ensayo “The Art of Fiction”⁴ señalando que la novela es más vasta de

1 Este tipo de novelas, que ahora denominamos de género rosa, tuvo varias etapas de desarrollo y divisiones, desde la novela amorosa de aventuras en Grecia hasta la actualidad con escritoras como Corín Tellado en España o Jojo Moyes en Inglaterra. En el siglo XVIII, son muy influyentes las novelas *Pamela: or, Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson y *The Vicar of Wakefield* (1766) del escritor irlandés Oliver Goldsmith.

2 En su época, Walter Besant fue muy popular en Inglaterra con obras como *The Golden Butterfly* (1876) y *All Sorts and Conditions of Men* (1882). Además de la defensa de la novela en tanto arte, destaca su lucha por los derechos de autor y la fundación, en 1884, de la Society of Authors para la protección de la propiedad literaria en Reino Unido.

3 Originalmente llamada “Fiction as One of the Fine Arts”.

4 Publicado en *Longman's Magazine* 4 en septiembre de 1884 y reimpresso en *Partial Portraits* por la editorial Macmillan en 1888. De los tres ensayos, el más influyente ha sido el de Henry

lo que aquel cree, ya que es una impresión personal de la vida, y que ese es su gran valor más allá del artificio y del realismo, pues lo que importa es la impresión, el tono, la emoción y la experiencia de los lectores. En la medida en que estos sientan lo que ocurre en la novela, piensa James, el arte estará más estrechamente relacionado con ellos. Así, la cualidad más importante del género no es la moral o mostrar caracteres sentimentales, sino la sinceridad. Para James, una novela es un organismo vivo y cada parte depende de la otra, ya que se diseña en función del todo vital, y como el único fin de la novela es crear vida, hay una ineludible relación entre lector y autor, por lo que destaca como la mayor cualidad del género la impresión de la realidad, no la educación a través del arte (James, 1948).

Robert Louis Stevenson, citado por los dos escritores y el más joven de los tres con treinta años, se incorpora a la discusión con un trabajo al que tituló *A Humble Remonstrance*⁵. Para el autor de *Treasure Island* (1883), la novela no destaca por ser una imitación o impresión de la vida, sino por ser lo opuesto, una creación diferente de la existencia, que se ha planificado, estructurado y es significativa si está bien construida. El novelista selecciona temas de ese gran depósito que es la vida y configura un argumento para una novela. Pero lo que quizá fue la fuerza de ese argumento, para el siguiente libro será probablemente algo monótono o intrascendente. La simplicidad es el método, los detalles construyen al género, asegura Stevenson (s. f.).

Estas disputas en los contextos anglófonos son trazos de lo que, con respecto del género novelístico y su relación con las corrientes literarias, ocurría en el siglo XIX. La perspectiva de Friedrich Schlegel, por ejemplo, de que la novela es una forma enciclopédica que se nutre de todos los géneros, incluso de la filosofía, y que está más dirigida hacia el futuro que al presente (citado por Fusillo, 2012: 59-60) contrasta con la del profesor y crítico español Alberto Lista, quien asegura:

Aventuras, lances imprevistos, nigrománticos y apariciones, trasgos, vestiglos y gigantes son los elementos de la novela, definida en su totalidad. Este género, muy poco cultivado en la antigüedad griega y romana, fue sin embargo la literatura favorita de los siglos medios. Después de la restauración de las letras, se modificó según las ideas y costumbres nuevas: y continuó

James, incluso en la actualidad.

5 Publicado en *Longman's Magazine* 5 en diciembre de 1884 y reimpresso en *Memories and Portraits* en 1887 por T. Nelson & Sons, Ltd.

siendo la diversión de las personas que no tienen pretensiones en literatura (1989: 53).

En el paisaje francés, la situación de la novela es aún más sugerente. Allí están los grandes novelistas encabezados⁶ por Balzac para quien, en la novela, se puede realizar un retrato amplio de todo lo que implica la humanidad. Es por eso que establece continuas relaciones entre la vida misma y la ficción dentro de su escritura narrativa (a la manera de ensayos y tratados, inclusive) e intenta abarcar cualesquiera temas y subgéneros novelísticos: sentimentales, históricos, de aventuras, meta-ficticios, etcétera.

Así [Balzac] construye un “sistema novelesco”, un artefacto narrativo que le permite novelar un mismo personaje en varias obras –como las vidas ejemplares de Rastignac y Vautrin. De ese modo, el público no sólo se puede identificar con un personaje y seguirlo a través de varias novelas, sino que también [...] los personajes ficticios son como nosotros, sus historias son vidas y nuestras vidas son historias, como ellos somos protagonistas en ciertas vidas y en otras apenas llegamos a actores de reparto o acaso extras (Rodríguez, 2024).

Destaca “la gran obra humana” (*La Comédie humaine*) novelada para acercar lo que es y ha sido el ser humano a los lectores, y entre las líneas que dibuja Balzac también toma forma su poética, no sólo por la estructura narrativa, sino por los conceptos de novela y arte que imprime en sus textos, como ocurre de manera clara en *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), una novela breve del género *Künstlerroman* (‘novela del artista’) cuyo tema principal es que la misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla, capturar su esencia espiritual, su poesía.

En el momento en que Balzac publica esta novela son pocos los libros que se inscriben en el género⁷, sin embargo, sus reflexiones y las concepciones sobre la poética de la novela que hemos comentado van a desembocar en los contextos español e italiano, a su vez, representados por Benito Pérez Galdós y Gabriele D'Annunzio, respectivamente, quienes absorben, primero, y representan y transforman después de manera nítida estos caminos en la poética novelística finiescolar. Para

6 Victor Hugo, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas, Stendhal, Jules Barbey d'Aureville, François-René de Chateaubriand, Émile Gaboriau, Jules Verne, Émile Zola, Joris-Karl Huysmans, entre otros.

7 La primera novela *Künstlerroman* que se tiene registrada es *Ardinghello un die glücklichseeligen Inseln. Eine Italiänische Geschichte aus dem sechszehnten Jahrhundert* de Wilhelm Heinse, publicada por Meyer en 1787.

evidenciar esto, elegimos dos novelas donde ambos autores discurren sobre el mismo tema, la vida narrada del artista: *El doctor Centeno* (1883) de Pérez Galdós e *Il piacere* (1889) de D'Annunzio.

EL DOCTOR CENTENO Y LA POÉTICA DE LA NOVELA

La novela española se abre paso en el siglo XIX con sendas contradicciones provenientes de los años anteriores: por un lado, es heredera de una visión ilustrada de la narrativa, que buscaba, a través de sus páginas, promover el pensamiento crítico de los lectores, dejarles una enseñanza y, al mismo tiempo, construir una identidad nacional,⁸ que estaba en crisis por las tensiones políticas y económicas que enfrentaba España⁹; por el otro, ha visto pasar lo que consideraba sus mejores momentos en la novela de caballerías, picaresca, pastoril, de aventuras y sentimental, subgéneros que, en la mayoría de los casos, no gozaban de gran prestigio. En suma, la apreciación del género a inicios del siglo XIX es la de un relato menor, tal y como la pensaba Alberto Lista, a quien hemos citado antes: divertimento de personas que no tienen pretensiones literarias.

Los géneros novelescos, que tuvieron vigencia en la Edad de Oro, no admiten continuación en los siglos siguientes. Los libros de caballerías, las novelas pastorales, moriscas, picarescas, bizantinas e italianizantes a la manera cervantina, tendrán sustitutos, pero no continuaciones. Son géneros que se inician y se acaban de puro perfectos. La tan nacional novela picaresca, dígase lo que se quiera, fue un producto genuinamente barroco, y ni Torres Villarroel, ni los naturalistas decimonónicos o los actuales, logran más que remedos o géneros próximos, pero en los que ya no existe pícaro, sino barniz picaresco. Y es lógico que así suceda, puesto que el pícaro fue un sujeto dable en un determinado tiempo (Baquero Goyanes, s. f.).

8 Novelas ilustradas como las de Bergerac, Diderot y Voltaire, mencionadas en la Introducción de este trabajo, son *Cartas marruecas* de José Cadalso (1789) e *Historia del famoso predicador Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758) de Francisco de Isla, novelas del ochocientos español que se configuran con los rasgos indicados.

9 Entre ellas, las guerras anglo-españolas que devienen de la rivalidad entre Isabel I y Felipe II con el intento de invasión de España a Inglaterra con la Amada Invencible (1558), que fue un desastre, y que a ella se sumaron el Tratado de Utrecht (1713-1715), que puso fin a la Guerra de Sucesión Española, que involucró a varios países en la lucha por el trono español tras la muerte de Carlos II, y que ocasionó la pérdida de varios territorios y del control económico por parte del reino español en algunas colonias, y que alcanzó su culmen en la guerra de España y Francia contra Inglaterra y sus aliados a inicios del siglo XIX.

Así, la novela en España durante el siglo XIX va a tener que demostrar su razón de ser, su razón de existir cuando, para los españoles, el género está agotado. A decir de Mariano Baquero Goyanes, “los comienzos de la novela decimonónica son de inspiración extranjera” (s. f.) y de raigambre costumbrista. El costumbrismo engendrará *El Señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco y *La gaviota* (1848) de Fernán Caballero¹⁰ como ejemplos fortuitos de esta nueva poética de la novela, donde se mezcla el realismo con un romanticismo tardío y el historicismo nacional, procedentes de las influencias de autores como Walter Scott, Washington Irving, Friedrich Schlegel¹¹ y Honoré de Balzac, por supuesto¹². Asimismo, se publicarán acercamientos teóricos sobre el género, integrados a teorías normativas como la de Alberto Lista o específicas como “De la naturaleza y carácter de la novela” (1864) de Juan Valera, que replantean los principios estéticos literarios y van en contra de preceptivas como la *Poética* (1737) de Ignacio Claramunt Luzán, tan en boga en el setecientos.

Tras este marco, aparece la figura de Benito Pérez Galdós con *La fontana de oro* (1870), novela que, si bien puede integrarse al campo de las novelas histórico-nacionalistas¹³ que la preceden, anuncia ya una transformación importante en la visión de la novelística al entretrejer hechos históricos no ficcionales con asuntos personales y cotidianos ficcionalizados¹⁴. Notamos en esta primera obra, una apuesta por la novela realista experimental con reflexiones de la condición humana, diálogo con la picaresca y destellos del desarrollo psicológico de sus personajes, además de crítica social y política, rasgos de la obra galdosiana. Sin embargo, su estilo será más claro a partir de la publicación de relatos como “Un tribunal literario”¹⁵ (1972) y, sobre todo, de sus *Episodios nacionales*, escritos durante cuarenta años.

10 Seudónimo de Cecilia Böhl de Faber.

11 De hecho, los principios del romanticismo historicista de los hermanos August Wilhelm y Friedrich fueron expuestos por primera vez en España, de forma sistemática, por Nicolás Böhl de Faber, padre de Cecilia Böhl de Faber (Suárez Roca, s. f.: 10).

12 Para un análisis amplio sobre las influencias de estos y otros autores extranjeros en la novela española de la primera mitad del siglo XIX, *vid.* Enrique Rubio Cremades, “La influencia extranjera en la novela histórica española: fuentes literarias”, en Rubio Cremades et al., 2011: 471-483.

13 La novela retrata el Madrid que va de 1820 a 1823. A partir de las reuniones que realizaban en cafés, como *La fontana de oro*, los conspiradores liberales luchan contra el absolutismo en una época convulsa y enfrentada ideológicamente. Manifestaciones, ejecuciones y reflexiones sobre la sociedad y la política enmarcan la línea argumental: la historia de amor entre Lázaro (joven liberal) y Clara, huérfana protegida por el tío de Lázaro, un viejo absolutista y conservador.

14 Pérez Galdós retomará esta estructura narrativa en la construcción de sus *Episodios nacionales* (1872-1912).

15 Relato perteneciente al género *Künstlerroman*.

El doctor Centeno es una obra de madurez de Galdós que, como ya hemos dicho, pertenece al género *Künstlerroman* y presenta una narración pormenorizada del entorno de un joven manchego, dramaturgo, llamado Alejandro Miquis y de sus amistades, concentradas inicialmente en un observatorio donde conoce a su futuro amigo, compañero de bohemia, y segundo protagonista, el joven de trece o catorce años Felipe Centeno. Aunque en el título se anuncie como absoluto protagonista a Centeno, comparte el rol con Alejandro y cada uno será protagonista de acuerdo con la situación que se presente en la trama. Esta suerte de *Künstlerroman* doble le sirve a Galdós para presentar una obra que se ramifica en varias historias y que rompe con la linealidad del relato, lo que crea una percepción de infinitud sobre el argumento y sobre la condición humana de los personajes, aspecto anhelado y practicado por Galdós a partir de su conocimiento de *La comédie humaine* de Balzac en 1867. De este modo, Felipe Centeno y Alejandro Miquis, desde Socrates y La Mancha, respectivamente, gestan grandes sueños que los llevan a Madrid enarbolando un ideal romántico: ser hombre estudiado (Centeno) y ser un artista (Miquis). Estas representaciones le sirven al autor para desvincularse del ideal romántico de su juventud y establecer el momento histórico literario en que se encuentra la novela en España, frente a su reciente pasado de novelas histórico-nacionales y costumbristas, y donde los géneros predominantes eran la poesía y el teatro. Al respecto, dentro de la novela, podemos observar esta distancia en lo que comenta el narrador sobre Federico Ruiz, personaje recurrente en la obra de Galdós:

Soñaba con triunfos en el teatro, ¡demencia española!, y se creía, como tantos otros, un ingenio no comprendido y sacado de su natural asiento, víctima de la fatalidad y de las perversas contingencias locales [...]. De todo esto se desprende que Federico Ruiz, astrónomo sin sustancia, debía de ser adocenado poeta. Incapaz de dar direcciones nuevas al arte, no sabía más que trillar los viejos caminos donde ya ni flor había ni yerba que no estuviesen cien veces holladas y aun pisoteadas. (Pérez Galdós, 2018: 230)

El énfasis del narrador acerca del teatro como “demencia española” refleja claramente lo referido antes y sugiere una percepción crítica sobre Miquis, quien ejerce la profesión de dramaturgo y quien, en cierto momento de la historia, interpreta en su vida diaria los argumentos y personajes que imagina, sin importarles el espacio en que se encuentre, con lo que en su mente se difumina la línea entre ficción y realidad. Con esto, “dentro de su polivalente juicio, el narrador pretende dejar en cla-

ro el nexo entre locura y arte, en especial el teatro, que es la disciplina practicada por Miquis y la que mejor se presta para diluir la frontera entre vida y ficción” (Mejía Estévez, 2022: 10). Es sobresaliente la forma en que Galdós proyecta esta difuminación de la existencia del personaje que se mezcla con la teatralidad tanto en las acciones de Miquis como en el empleo de los diálogos, si bien colocados la mayor parte de las veces con rayita, en algunas escenas, sobre todo las más significativas, utiliza los nombres y acotaciones propios de una obra teatral. A esto, añade el recurso del nombre, tan característico del simbolismo, para transferir características distintivas y cambiantes a los personajes, como ocurre con Felipe Centeno, a quien se le apoda *Doctor* y *Doctorcillo*, para destacar su interés por el estudio, y Miquis lo renombra Aristóteles, poco antes de terminar la novela, para señalar la consolidación del aprendizaje del muchacho en este *Künstlerroman*. En un agudo estudio, titulado “*El doctor Centeno: la resignificación del nombre*”, a propósito de dicho proceso, Cristina Múgica dice:

Así, Felipe lleva a lo real la búsqueda del misterio de la enfermedad y la muerte y actúa atenido a su anhelo de curar. Pero el ejercicio de la verdadera función terapéutica de Centeno está en otro lado, en la intensidad afectiva recíproca, en su capacidad para escuchar. Para Alejandro, «el gozo de verle y tenerle a su lado era en tal manera vivo, que cuando el Doctor estaba ausente, creíase Miquis privado de algo necesario a su existencia». Miquis elogia su destreza, su puntualidad, su adhesión y le cambia el irónico sobrenombre que lleva, por el de Aristóteles, por sabio. Acaso la sabiduría de Centeno consiste, si recordamos su origen en la filosofía krausista, en un saber intuitivo del cuidado del otro. (Múgica, 2013: 507)

Felipe Centeno, pasa de ser tildado como “Doctor”, con cruel mofa de Pedro Polo a causa de las pocas dotes del joven para memorizar los conocimientos que el capellán imparte, a un cognomento que reconoce esa sabiduría adquirida a través de la vida misma, en este caso por la vía de la bohemia y la amistad.

La trama de *El doctor Centeno* está estructurada en dos partes y, justamente, en varios niveles de aprendizaje para Miquis y Centeno. Uno de estos niveles se expresa a través de la vertiente bohemia del artista, herencia romántica criticada por Galdós especialmente por medio de las acciones y el final de Miquis. Al inicio, cuando se conocen, Alejandro se entera de que Felipe duerme en la calle, así que lo invita a vivir con él a la casa de huéspedes de doña Virginia, quien después de

irritarse por obligarla a recibir a otro huésped, se ríe de él y lo califica de loco mientras lo observa regalarle ropa a su invitado. Un instante después, un personaje del que no sabemos su nombre¹⁶ anticipa el final de Alejandro: “Acabará en San Bernardino” (2018: 148) en referencia a que se verá arruinado económicamente. La generosidad, tan presente en las comunas de artistas medievales (*guilds*), se revela como parte de la vida del artista bohemio del siglo XIX en las famosas *Scènes de la vie de bohème* (1851) de Henri Murger: un grupo de artistas que viven en comunidad tiene una actitud despreocupada hacia el dinero, pues en cuanto llega lo dilapidan; esta conducta les sirve de mecanismo de defensa ante el utilitarismo burgués y el capitalismo feroz que empieza a desarrollarse.

Miquis asume esta condición romántica hacia el dinero, al que ve como un simple medio para obtener ilusiones que lo alejen del sentido práctico y material, así que decide gastarlo en sus amigos, en su amante, la Carniola, en Felipe y en la sociedad con la que cree que debe formar una comunidad de subsistencia compartida. Idealmente, el derroche del bohemio se dirige a anular la importancia del poder burgués que se ejerce por medio de la moneda; no obstante, “en *El doctor Centeno* se ironiza con este motivo que, incluso, se vuelve de carácter trágico y finalmente conduce al héroe hasta la tumba” (Mejía Estévez, 2018: 24).

En efecto, tardíamente, Miquis se dará cuenta de que sus compañeros de bohemia han sido insaciables ante su generosidad quitándole todo lo que posee y sin importarles que con ello se le vaya la vida. El retrato que hace Galdós de Alejandro Miquis no solo revela una fuerte crítica a la romantización de la bohemia ligada al arte y a las concepciones estéticas del manchego, sino que, en la forma de un *Künstlerroman*, dibuja una preocupación fundamental sobre la suerte de los artistas que, en su desprendimiento e inocencia, ensalzan una existencia desvinculada de la sociedad y, al mismo tiempo, ennoblecen *al otro* al creer que este piensa y es como ellos.

Otro aspecto destacable en la renovación de la poética de la novela que presenta el autor de *El doctor Centeno* son las referencias intertextuales a sus obras, rasgo frecuente en la narrativa de Galdós. En este relato, la relación se establece con una novela anterior, *Marianela* (1878): en sus páginas ya se ha narrado parte de la vida de Felipe en su pueblo,

16 En la segunda parte se revela el nombre del personaje que emite la sentencia, se trata de don Basilio Andrés de la Caña, hombre de edad, sin familia y redactor de un periódico en el área de Hacienda.

Socartes, y su deseo de abandonarlo, de estudiar y hacerse a sí mismo; asimismo, al final de esta historia se ha anunciado el inicio de la novela de Felipe Centeno, a quien se describe como un

insecto imperceptible, más pequeño sobre la faz del mundo que el *phyloxera* en la breve extensión de la viña. Al fin le vemos; allí está, pequeño, mezquino, atomístico. Pero tiene aliento y logrará ser grande. Oíd su historia, que no carece de interés (Pérez Galdós, 1989: 104).

Este final se proyecta en el primer párrafo del primer capítulo de *El doctor Centeno* cuando el narrador¹⁷ describe a Felipe:

Con paso decidido acomete el héroe la empinada cuesta del Observatorio. Es, para decirlo pronto, un héroe chiquito, paliducho, mal dotado de carnes y peor vestido con que cubririrlas; tan insignificante, que ningún transeúnte, de esos que llamamos personas, puede creerle, al verle, que es de heroico linaje y de casta de inmortales, aunque no esté destinado a arrojar un nombre más en el enorme y ya sofocante inventario de las celebridades humanas (Pérez Galdós, 2018: 105).

Por su parte, en *El doctor Centeno* se aclara el año del fallecimiento de la protagonista de *Marianela*, que había quedado inconcluso en su propia novela: 1862. Sobre esta cualidad de las obras galdosianas, cuyas tramas se entrelazan y, en particular, donde otra historia se anuncia al final¹⁸, Isabel Román Román señala que Galdós “ejecuta a menudo lo que podríamos llamar un «doble cierre» de las novelas (a la manera de los dos cierres, el biográfico y el metaliterario de *El Quijote*)” (2018: 21). Pérez Galdós hereda tales estructuras tanto de Cervantes como de Balzac, a quienes alude o menciona de manera frecuente en la novela junto a una galería de escritores que Felipe Centeno se empeña en estudiar, entre los que destacan Victor Hugo, Calderón, Manzoni y Schiller como referencias metaliterarias.

La metaliteratura es otra característica que destaca en la renovación poética de la novela llevada a cabo por Galdós en el contexto español. De manera parecida a lo realizado por Balzac en varias obras, en *El*

¹⁷ De un modo lúdico e influenciado por el naturalismo, el narrador describe a Felipe Centeno como si fueran las anotaciones de un experimento científico más que una novela.

¹⁸ Al final de *El doctor Centeno* se promete la novela de don Pedro Polo y Amparo Sánchez Emperador, personajes principales de *Tormento* (1884) y algo parecido ocurre con *Fortunata y Jacinta* (1887).

doctor Centeno leemos reflexiones sobre la construcción poética, los aspectos que rechaza y, además, observamos a los protagonistas intentando escribir dentro de la novela misma. Alejandro Miquis posee una perspectiva neoclásica y aristotélica de la literatura. Para él, al final de las obras debía aparecer “la virtud triunfante y el vicio rudamente castigado”¹⁹ (Pérez Galdós, 2018: 467). Felipe Centeno, en cambio, se pregunta por qué no habría de ser poeta él también y mientras su amo duerme toma una pluma y empieza a juntar palabras para que formen renglones: “Otro esfuerzo. *Al mirar esos ojos, cual luceros... Bien, bien: ¡qué bien sonaba el cual!... Echando rayos hechiceros... Que me quemaran cual encendidos... ¿Qué pondría para rimar? ¿Carniceros? No, esto no parecía palabra de verso. Además, debía ser cosa que quemara, que ardiera, como, por ejemplo, braseros, y mejor pebeteros, cosa de fuego y de buen olor al mismo tiempo*” (2018: 386).

Todos estos elementos empleados por Pérez Galdós, y otros más, contribuyeron a la renovación de la poética de la novela en España durante el siglo XIX para dejar atrás la narrativa histórica con sesgos románticos que prevalecía. De la misma manera, tales innovaciones sirvieron para consolidar la legitimación del género y reflejar esa indisoluble relación entre la ficción y la vida del ser humano,²⁰ construida de varias formas en la narrativa de *El doctor Centeno*, y representada claramente en la siguiente escena:

En cuanto a la acción, la realidad misma no tuviera poder más grande que aquella mentira para cautivar el espíritu del buen Centeno. Cuando Alejandro llegaba a una escena dramática en que había choque de espadas, uno que se cae, otro que grita o cosa así, ya estaba Felipe con los pelos de punta, lo mismo que si estuviera presenciando el lance entre personas de carne y hueso. Pues digo... si el poeta leía una escena de amor, con ternezas y sentimientos expresados a lo vivo, ya estaba Felipe soltando de sus ojos lagrimones como garbanzos (327).

IL PIACERE Y LA POÉTICA DE LA NOVELA

En contraste con lo que acontece en España, a principios del siglo XIX, la novela italiana no ha tenido gran tradición, e, incluso, los alcances que se plantea durante este siglo son, por momentos, discordantes, reflejo de

19 Lo que, de manera irónica, le ocurre precisamente a Miquis al final de la novela.

20 Imprescindible en la obra de Balzac, Galdós y D'Annunzio.

la situación política que se vive en el territorio. Si bien a partir del siglo XII²¹ comienza a hablarse de *letteratura italiana*, el país todavía no está conformado legalmente, hay intervención extranjera y oposición de varias poblaciones por construirse como nación. Los Estados que constituyen lo que ahora es Italia se dividían en varios reinos²² enlazados por conflictos políticos y territoriales²³ derivados de la falta de unidad e identidad nacional. A partir de la invasión napoleónica (1797), se considera la necesidad de la unificación y surgen grupos, como los *carbonari*, provenientes de la clase burguesa, que se organizan para eliminar el antiguo régimen, instalar ideas liberales y promover el desarrollo de los pueblos –atados aún al sistema feudal–. El movimiento del Risorgimento (1815-1861), que incluyó las Guerras de Independencia Italianas (1831; 1848-1849; 1859; 1866) y fue encabezado por figuras como Giuseppe Mazzini²⁴ y Giuseppe Garibaldi²⁵, permitió finalmente la Reunificación de Italia en 1861 (Iañez, 1992: 124).

Cabe añadir que una de las columnas para la reunificación –la que mostró que Italia sí tenía la capacidad de integrarse como un todo y no quedarse en Estados separados con intereses diversos– fue precisamente la literatura, que dio grandes escritores de los que los pueblos italianos se sentían orgullosos: Dante²⁶, Petrarca, Boccaccio, entre otros; era en la poesía y en el teatro escritos en italiano y en los cuentos folclóricos y de Boccaccio donde las personas se veían reflejadas independientemente de si eran del norte, centro o sur del territorio²⁷.

21 En el siglo XII dio inicio el concepto ‘literatura italiana’ como consecuencia del desarrollo de la escritura en idioma italiano (mezcla de varias lenguas locales como el toscano y el siciliano) en oposición al latín que se usaba en las clases aristocráticas y clericales, pero que ya no refleja lo que acontece con el pueblo. (Ferro Gay, 1990: 12).

22 El Reino de Piemonte-Cerdeña, el Reino de las Dos Sicilias, el Reino Lombardo-Véneto (en dominio de Austria), los Estados Pontificios, el Ducado de Parma, Piacenza y Guastalla, el gran Ducado de Toscana, el Ducado de Módena y Reggio, entre otros, que a finales del siglo XIX van a conformarse en el Reino de Italia.

23 En el norte, el Imperio Austriaco dominaba Lombardía y Venecia y apoyaba a los Estados conservadores a mantener el statu quo. Por su parte, Francia apoyaba o intervenía en algunos reinos y ducados de acuerdo con sus intereses. Además, las personas tenían distintas ideologías y amistades o animadversiones, de acuerdo con la región que se tratase, lo que generó formas divergentes de gobierno: monarquías absolutas, repúblicas, estados papales. Estas posiciones opuestas originaron varias tensiones y guerras y dio como resultado que algunos Estados se manifestaran en contra de la unificación italiana.

24 Periodista, político y activista italiano, apodado “El Alma de Italia”. Fue el encargado de teorizar el Concepto de Estado italiano unitario y democrático, aglutinando en un primer momento a las masas populares (Iañez, 1992: 124).

25 Militar y político italiano, seguidor de Mazzini y considerado como uno de los “padres de la patria”.

26 De hecho, Giuseppe Mazzini llamó a Dante “Profeta de la nación italiana” (Ferro Gay, 1990: 84).

27 Por tanto, esos autores eran de todos los pueblos italianos y no de la región en particular

En esta época, el poeta Alessandro Manzoni legó a Italia su primer gran novela con *I promessi sposi* (1827), novela histórica y de amor que cuenta la historia de Lucia Mondella y Lorenzo Tramaglino, campesinos lombardos que quieren casarse, pero Abbondio –el sacerdote que los casaría– intenta impedirlo porque don Rodrigo, noble español, se ha enamorado de Lucia. Una cadena de avatares caerá sobre los protagonistas para que al final, como ocurre en las novelas amorosas, estén juntos. La novela se ubica en el siglo XVII, cuando la región estaba bajo el control español, elección que será un acierto de Manzoni²⁸, ya que esto dialogará con el contexto de los lectores que tratan de liberarse de la intromisión extranjera y reunirse en una sola nación. Así, *I promessi sposi* se volvió un importante símbolo de la búsqueda de libertad de Italia que produjo discípulos de Manzoni (entre ellos su yerno, Massimo Taparelli D'Azeglio), que forjaron una novela italiana histórico-romántica en los inicios del siglo XIX²⁹ y cuya temática se centraba o aludía a la liberación y reunificación de Italia.

Hacia fines del siglo XIX, se amplía la noción del género con Antonio Fogazzaro, cuya novelística se centraba en la reflexión existencialista a partir del cristianismo (*Malombra*, 1881) y con Giovanni Verga (*Los malavoglia*, 1881; *Il marito di Elena*, 1882), quien, al inicio, basa su producción literaria en la novela histórica (siguiendo a Manzoni) y la crítica social realista, a la manera de Balzac y Zola, con personajes complejos y conflictuados entre la dignidad, el honor, el erotismo y el mundo amoral burgués que late en Italia y, por supuesto, la decadencia del individuo como consecuencia del mundo en el que se encuentra y del que no puede salir.

Los veristas quisieron dar la espalda al mundo literario del romanticismo italiano y describir “de manera verdadera a gente verdadera”. Giovanni Verga regresó al mundo campesino de su Sicilia para describir las pasiones más elementales. De la misma manera que el naturalismo francés, impregnado de las ciencias naturales del siglo XIX, había intentado hacer un análisis del hombre en sociedad, el verismo italiano pretendía analizar las leyes que rigen la lucha desventurada del hombre por la vida (Ruy Sánchez, 1982: V).

donde nació cada autor.

28 Para Manzoni, “la poesía, o la literatura en general, debe proponerse lo útil como objeto, la verdad como asunto y lo interesante como medio” (citado por Ferro Gay, 1990: 113).

29 De entre ellos, destaca Silvio Pellico con su novela *Le mie Prigione* (1832), una novela romántico-realista e histórica que narra los propios padecimientos del autor en la cárcel de Spilberg, Austria, como consecuencia de su lucha con los *carbonarios* por la liberación del reino Lombardo-Véneto.

Herederos de este problemático escenario político-literario que se mueve entre la tradición y el deseo de renovarse, aparece la figura de Gabriele D'Annunzio, primero como poeta³⁰ y luego como narrador, cuyo estilo destaca en un inicio por el aprendizaje y absorción de lo que acontece en la poesía y la novela de su siglo tanto en Italia como en Francia, y por la búsqueda de innovación literaria. En particular, *Il piacere* (1889), su primera novela, cuyo protagonista es el conde Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta, es una obra al estilo *Künstlerroman*, pero distinta de *El doctor Centeno*. *Il piacere* traza un héroe poco convencional que rige su vida por la famosa máxima enseñada por el padre: “Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte” (2012: 89), y añadía que era necesario que la vida de un hombre inteligente fuera su propia obra y que, con ello, conservara su libertad absoluta, allí precisamente se encuentra la superioridad, en ‘*haberi, non haberi*’.

Dandi romano, poeta y grabador, Sperelli toma como brújula las palabras del padre y establece todos los aspectos de su vida con miras a la construcción de una obra artística. La novela se centra en la vivencia del dandi, filtrada a través de la exacerbada sensibilidad de artista con que la percibe y, digamos, la engrandece o la deforma. Ante ello, se diluye un tanto la necesidad de representar a una sociedad entera con sus valores y maneras; la narración se ocupa de mostrar una experiencia *inimitabile* que se vuelve sello de la expresión decadentista de *fin de siècle*. Esto se ve reflejado en una suerte de trilogía del decadentismo: *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans, *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, e *Il piacere* (1889), con lo que se consolida una poética novelística a contrapelo del realismo y sus reformulaciones finiseculares, llámense verismo, naturalismo o realismo psicológico. Y dicho modelo se reproduce en toda Europa por conspicuos seguidores e interlocutores, como es el caso de Luigi Capuana, fundamentalmente en su novela *La Sfinge* (1895), obra que muestra su intensa experimentación entre las diversas corrientes de la época. El paso es significativo en la trayectoria del llamado teórico del verismo: “Il romanzo costituisce un luogo capitale nella direzione dell'emancipazione della logora etichetta di teorico e promotore del metodo d'ascendenza zoliana, per il fatto che documenta la piena ricezione delle incipienti istanze decadenti nella fattispecie dell'emblematico caso Wilde e del più forte dei modelli coevi autoctoni ravvisabile in Gabriele d'Annunzio” (Pasquini, 2012: 7). El núcleo de estas novelas es un nuevo tipo de héroe intelectual, individualista y con una sensibilidad superior. De allí que la figura del

30 Y será uno de los grandes poetas italianos finiseculares junto con Giosué Carducci y Giovanni Pascoli.

personaje artista, y por ende el género del *Künstlerroman*, jueguen un papel de relieve en la configuración y devenir de la novela.

El sensualismo, característica predominante en *Il piacere* y la narrativa dannunziana, tiene antecedentes en la obra de Giovanni Verga, *Il marito di Elena*, pero el desarrollo y la búsqueda del autor de Pescara es *inimitabile*. El narrador de Verga funge como un testigo que, ante la decadencia moral de la protagonista, transmite en el uso de sus palabras un justo castigo para Elena: “Allora, afferrandola per il braccio, colla mano ferma, colpì disperatamente, una, due, tre volte” (Verga, 1980: 147); en cambio, la compleja poética de D’Annunzio, unida al sensualismo y esteticismo, busca la libertad del ser humano y cada acto del protagonista es un canto a la existencia y un diálogo con la vida del autor. El narrador de D’Annunzio no juzga lo que hace Sperelli, solo muestra lo que piensa y lo que es, incluso, lo vemos empatizando con el pensamiento de su protagonista al elegir las palabras con que describirá paisajes, costumbres y caracteres humanos por medio del arte, como en este extracto del diario de Maria Ferres: “Egli ha detto queste parole ed altre, con quel singolare acento che hanno nel parlar d’arte gli uomini i quali sono di continuo assorti nella ricerca delle cose elevate e difficili” (2012: 118). Mario Mariani³¹, discípulo de D’Annunzio, señala bien el paradigma que seguía el autor del Abruzzo y que lo distancia de la mirada de Verga y de otros autores de *fin de siècle*: “El patrón moral es la medida del confesor o del juez, nunca será la medida del artista (1941: 199)

Asimismo, la clase particular de artífice a la cual Sperelli pertenece no es gratuita; es grabador y, sobre todo, un poeta sumamente talentoso y refinado que domina la tradición clásica, pero que también está al tanto de las innovaciones de su propia época, en sintonía con la formación del mismo D’Annunzio, de quien sería, en gran medida, un trasunto, como es el caso del binomio Galdós-Miquis.

En suma, este tipo de personaje encarna la poética de su autor en tanto artista decadentista, esteticista y cosmopolita; extrae también, y representa, los postulados vitales de los simbolistas franceses, por ejemplo el *spleen* baudelairiano: “Sperelli, del resto, insegue continuamente una sua gratificazione ma con il risultato di vedersi trascinare verso una perenne insoddis-

31 Sobre la renovación que realiza con su obra D’Annunzio, Mariani afirma: “El contacto con los extranjeros dio a D’Annunzio los utensilios del análisis psicológico que hacían falta a nuestros clásicos y supo ser un consumado intérprete de los ensanchamientos de la pasión y del sensualismo, mientras en nuestras letras, hasta él, no había más que pintores y escultores” (1941: 216).

fazione. Egli raggiunge l'oggetto del proprio desiderio per poi distruggerlo e rinnovarlo, vittima di un'infinita apatia, oppresso da un'enorme sensazione di vuoto (Oliva, 2017: 24). Añadimos que con *Il piacere* se fincan las bases de la poética novelística dannunziana, donde se exhiben las ideas del italiano sobre ese género, el cual "apaga il medesimo bisogno del sogno, l'aspirazione ad uscire dalla realtà mediocre, il desiderio di trascendere l'angustia della vita comune (Oliva, 2017: 100)³². De allí la preconización de esa andanza vital considerada *inimitabile*, llena de imágenes y experiencias que buscan una coincidencia con el ámbito de lo sublime.

CONCLUSIONES

En la tentativa de huir de la realidad por medio de la literatura, podemos unir estas novelas de Galdós y de D'Annunzio, con héroes dedicados a la dramaturgia y a la poesía, que sueñan con sustituir la realidad efectiva con el imperio del arte, y cuyos proyectos estéticos fracasan ante la sociedad utilitarista burguesa que parece, en el entorno finisecular, rehusar, de uno u otro modo, los postulados del Romanticismo. Herederos de la poética balzaquiana, la trascienden al incorporar nuevos postulados para la creación de sus novelas, dado que no solo pintan retratos de personajes que tratan de comunicar una parte de la condición humana, sino que hay líneas críticas sobre el arte en ellas y trazos del impacto e incomunicación de la sociedad ante el mundo de los artistas, quienes se vuelven medios por los cuales se expresa el mismo arte de la poética de la novela para figurarla y transfigurarla.

Ambas novelas se construyen a través del andamiaje del *Künstlerroman*, pero los modelos son diferentes y el aprendizaje, o mejor, la elevación del hombre a través del arte no se logra plenamente en ninguno de los protagonistas, ni en Alejandro Miquis ni en Andrea Sperelli. *El doctor Centeno* e *Il piacere* reflexionarán sobre los elementos para construir el arte, en particular la literatura, sin embargo, los autores plasman asimismo sus dudas y no solo certezas en las voces de los personajes. En ese sentido, uno de los mayores aprendizajes que desarrollan los dos *Künstlerroman* es la estructura narrativa misma, el diálogo con las poéticas de la novela de la época y todos los procedimientos creativos que emplean los autores, Pérez Galdós y D'Annunzio, para reformular, en sus respectivos contextos, la novela finisecular en un tiempo complicado para el género.

32 Es notable la comunicación que hay entre los tres autores: Balzac, Pérez Galdós y D'Annunzio, por medio de la relación del arte y la existencia manifestada en la narrativa, aunque con poéticas distintas.

OBRAS CITADAS

- Academia Lab. Unificación de Italia. *Enciclopedia*, 2025. Web. [<https://academia-lab.com/enciclopedia/unificacion-de-italia/>]
- Aubert, Paul. “La novela en España en los siglos XIX y XX. Historia, sociedad, búsqueda identitaria”. Paul Aubert, ed. *La novela en España (siglo XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2001: 7-20. Web. [<https://doi.org/10.4000/books.cvz.2623>]
- Baquero Goyanes, Mariano. “«Clarín» y la novela poética”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clarin-y-la-novela-poetica/html/41e-99b9f-1767-484b-80d1-c1ed2a49ad5e_2.html]
- Besant, Walter. Impresión de la edición de 1902 de *The Art of Fiction*. [1884]. London: Chatto & Windus. *Gutenberg Project*. 7.07.2025. Web. [<https://www.gutenberg.org/cache/epub/76460/pg76460-images.html>]
- Capuana, Luigi. *La Sfinge*. [1895]. Edición y estudio preliminar de Luciana Pasquini. Lanciano: Rocco Carabba, 2012
- Cocuzza, Giulia. “La questione del romanzo storico italiano e i personaggi storico-letterari nei cento anni di Giuseppe Rovani”. *Revista De La Sociedad Española De Italianistas*, 13(1), 2019: 23–35. Web. [<https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7787/article/view/23492>]
- D’Annunzio, Gabriele. “Il piacere”. *I grandi romanzi. Il piacere. L’innocente. Trionfo della notte. Il fuoco*. Roma: Newton Compton editori, 2012: 54-340.
- Fusillo, Massimo. *Estética de la literatura*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2012.
- James, Henry. *The Art of Fiction and other essays*. (1884). Introd. Morris Roberts. New York: Oxford University Press, 1948. Web. [<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.225839/page/n3/mode/2up>]
- James, Henry. *Britannica*. Web. [<https://www.britannica.com/topic/The-Art-of-Fiction-essay-by-James>]
- Lista, Alberto. Impresión facsímil de la edición de 1836 de la Introducción de *Lecciones de literatura española* editada por María del Carmen García Tejera en *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*. España: Universidad de Cádiz, 1989.
- Iañez, Eduardo. *El siglo XIX: Realismo y Posromanticismo*. Barcelona: Tesys-Bosch, 1992.

- Mariani, Mario. *D'Annunzio. El hombre, El Poeta, El Héroe y El Don Juan*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1941.
- Mazzoni, Guido. *Teoría del romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- Mejía Estévez, Diego. “La configuración del héroe artista y sus mutaciones en *El doctor Centeno* e *Il piacere*”. *Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios*. Núm. 4, diciembre de 2022: 6-26. [http://doi.org/10.22201/ffyl.29543479e.2022.4.1873]
- Música, Cristina. “*El doctor Centeno*: la resignificación del nombre”. *Memoria del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Galdós. Los fundamentos de una época. 150 años de la llegada de Galdós a Madrid*. Casa Museo Pérez Galdós, 2013, pp. 504-512. Web. [https://revistas.grancanaria.com/index.php/cig/article/view/9380/8861]
- Pérez Galdós, Benito. *Miau. Marianela*. [1878]. México: Porrúa, 1989.
- . *El doctor Centeno*. [1883]. Estudio preliminar, edición y notas de Isabel Román Román. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2018.
- Oliva, Gianni. *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*. Milano: Bruno Mondadori, 2017.
- Poe, Edgar A. Impresión de la edición de diciembre de 1844 de *Marginalia* [73 entradas, números 44-116] publicada por *United States Magazine, and Democratic Review* y reeditada por B. R. Pollin, “Marginalia-part 02”, *The Collected Writings of Edgar Allan Poe-Vol. II: The Brevities* (1985), pp. 153-221. *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. 23 de diciembre de 2024. Web. [https://eapoe.org/works/pollin/brp20402.htm]
- Rodríguez, Camilo. “Balzac: oficio y sacrificio del novelista”. *Nexos*. 19.05.2024. Web.
- Rubio Cremades, Enrique. “La influencia extranjera en la novela histórica española: fuentes literarias”, en Enrique Rubio Cremades, Marisa Sotelo Vázquez, Virginia Trueba Mira y Blanca Ripoll Sintés (coords), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX Coloquio 5º. 2008. Barcelona*. España: Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, pp. 471-483.
- Ruy Sánchez, Alberto. “Presentación”. *Literatura italiana*. México: Gallimard/Promexa, 1982.
- Stevenson, Robert Louis. *A Humble Remonstrance*. [1884]. *Vigil.org*, s. f., pp. 1-6. Web. [http://virgil.org/dsw0/courses/novel/stevenson-remonstrance.pdf]

Suárez Roca, José Luis. “Ideas estético-filosóficas en la obra periodística de Enrique Gil y Carrasco” [febrero de 1996]. *Biblioteca Enrique Gil y Carrasco*, s. f. Web. [<https://bibliotecaenriquegil.unileon.es/recursos/archivos/12-Ideas-estetico-filosoficas-Suarez-Roca.pdf>]

Verga, Giovanni. *Il marito di Elena*. Italia: Castrovilli Giuseppe, 1980.

Cocoliche: el legado lingüístico de la migración italiana en Argentina. Una lectura a través de la serie televisa Vientos de agua

Gloria Julieta Zarco

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, se registró un importante flujo migratorio hacia diversos países del Continente americano –entre ellos Argentina, Chile, Venezuela y Uruguay– motivado, entre otros factores, por “la disponibilidad de tierras y la expectativa de mejores condiciones de vida” (Bonomi; Calvi y Uberti-Bona, 2024: 16). De hecho, existe una estrecha relación entre Italia y América Latina, particularmente con el área del Río de La Plata (Bonomi; Calvi y Uberti-Bona, 2024: 17). Esta conexión se explica, en parte, por la aparición en la República Argentina de una idea de “transformación civilizadora” que, coincidía con una coyuntura europea marcada por un aumento de la crisis agrícola, el desempleo y la falta de oportunidades, así como diversos conflictos sociales, religiosos y bélicos (Fernández, 2017: 8-9). En este marco, Argentina se presentó como una opción particularmente atractiva para numerosos europeos que buscaban mejorar sus condiciones de vida.

Vale la pena mencionar que, antes de la masiva inmigración europea, y hasta la mitad del siglo XIX, la Argentina se encontraba atravesada por un importante proceso de despoblación y, con el objetivo de revertir esta situación, Juan B. Alberdi (1810-1884), autor intelectual de *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina* (1952), propuso un proyecto político y económico que sentaría las “bases” de la Constitución de Argentina de 1853. En esta obra, Alberdi plasmó su propuesta con el célebre lema: “gobernar es poblar”, y ello implicaba fomentar activamente la llegada de inmigrantes en cuanto estrategia central para el desarrollo nacional. Entre otras cuestiones, Alberdi sostenía, desde el “Preámbulo” de su texto, que resultaba necesario implementar un plan económico orientado a la producción agroex-

portadora, por lo que se requería una población numerosa y trabajadora. Por ello, la Constitución de 1953 incorporó de manera explícita estos principios al establecer, en el art. 25, que “el Gobierno Federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias e introducir y enseñar las ciencias y las artes” (como citado en Arlettaz, 2018: 285).

De acuerdo con los datos recogidos por el Instituto Nacional de Estadística y Censos de Argentina (INDEC), en 1869 el número de personas que habitaban el territorio ascendía a 1.737.076, de las cuales 210.189 eran no nativos, y de ellos el 4% eran italianos. Si bien, este porcentaje puede parecer poco significativo, cabe señalar que este número continuó incrementándose (Le Bihan, 2011: 5). En efecto, según el Censo de 1895 –realizado dieciséis años más tarde–, la población había crecido hasta alcanzar los 3.954.911 habitantes, de los cuales el 12,5% era de origen italianos (INDEC, 1996: 16).

Se considera que desde 1862 hasta 1874 ingresaron al territorio argentino 76.716 inmigrantes; entre ellos se encontraban grupos de alemanes, eslavos, polacos, rusos, británicos, judíos, suizos, franceses y españoles (INDEC, 1996: 17), cabe señalar que el grupo más numeroso estaba comprendido por los italianos que, en el intervalo de dieciséis años, entre el 1857 y el 1873, constituyeron alrededor del 65% de todos los inmigrantes (Le Bihan, 2011: 5). En 1871, Génova se consolidó como el principal punto de partida hacia el Río de la Plata. De hecho, los genoveses –en su mayoría marineros, patrones de embarcaciones, o artesanos navales– constituían el 94% de los italianos afincados en Buenos Aires en ese momento (Devoto, 2008: 65). Esta temprana presencia podría explicarse por la condición portuaria de la región de Liguria, ya que facilitaba tanto el acceso como el tránsito hacia –en este caso–, el puerto de Buenos Aires. Además, arribaron al país agricultores provenientes de Piamonte, Lombardía y algunas otras regiones del norte de Italia, muchos de los cuales se establecieron en ciudades del interior del país, como Santa Fe y Córdoba (Devoto, 2008: 106). En este sentido, cabe señalar que:

Esta llegada masiva de extranjeros al país se produjo en dos grandes fases: primeramente llegaron alrededor de doscientos mil europeos en los años previos a la Primera Guerra Mundial. El inicio y desarrollo de la guerra (1914-1918) detuvo el flujo de inmigrantes hasta los años veinte del siglo pasado, en los que arribaron a tierras argentinas unos cinco millones de europeos, muchos de

ellos españoles e italianos, ya que eran los que mejor se adaptaban a las condiciones de Argentina (Le Bihan, 2011: 38).

En 1914, ya entrado el siglo XX, la población argentina contaba con 7.8996.467 habitantes, de los cuales 2.357.952 eran extranjeros, siendo el 19,2% de origen italiano (Le Bihan, 2011: 5). En paralelo, la guerra tuvo un impacto directo sobre los flujos migratorios hacia Argentina y entre 1916 y 1920, la migración europea global disminuyó considerablemente en comparación a los niveles anteriores al conflicto. Aun así, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Europa se encontraba, por segunda vez, inmersa en una profunda crisis económica, social y política. La devastación provocada por el conflicto bélico, junto a las difíciles condiciones de vida, animaron a millones de europeos a emigrar en busca de nuevas oportunidades. En este contexto, la inmigración europea hacia Argentina experimentó una recuperación más significativa. Según Balestra (2019), la corriente inmigratoria más relevante después de la Segunda Guerra Mundial fue la italiana, con la llegada de medio millón de nuevos inmigrantes (204). Como parte del Eje junto a Alemania y Japón, Italia fue uno de los países perjudicados por la guerra, quedando severamente devastado, con numerosas ciudades reducidas a ruinas a causa de los bombardeos (205). La combinación de todos estos factores llevó a que muchos italianos abandonaran su país de origen y establecieran en Argentina, una nación que se había mantenido neutral durante el conflicto y que históricamente había recibido con hospitalidad a los inmigrantes italianos. Esta segunda oleada migratoria estuvo conformada, en su mayoría, por italianos provenientes del sur del país, con menor nivel educativo, menos recursos económicos y una reputación que los antecedió (Devoto, 2008: 72-73). En este contexto no solo Italia protagonizó una renovada ola migratoria hacia Argentina, sino también España, cuya emigración recobró fuerza luego de años de paralización volviendo a alcanzar niveles similares a los que había tenido antes del inicio de la Guerra Civil (Gualco, 1997: 104). Durante el período de 1946 a 1960, los principales destinos elegidos por los emigrantes españoles en América Latina fueron Argentina y Venezuela, seguidos en menor medida por Brasil y Uruguay (Villares y Fernández, 1996: 46). Argentina recibió a aproximadamente el 40% de los españoles que emigraron en ese período, mientras que Venezuela acogió alrededor del 30% (Villares y Fernández, 1996: 46).

En sus estudios acerca de las olas inmigratorias italianas hacia la Argentina en general, y hacia la cuenca del Río de La Plata en particular, el lingüista italiano Giovanni Meo-Zilio plantea que, si bien la distinción puede resultar algo arbitraria, es pertinente que consideremos la existencia

de una “vieja inmigración, que teóricamente va hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (época en la cual llegaron al Plata los últimos expatriados o exilados), pero que, prácticamente, termina cuando el fascismo bloqueó las fronteras (a partir de 1926); y nueva inmigración, que va desde 1945 hasta hoy” (64).

La afluencia de población inmigrante proveniente de Italia —aunque no solo—, determinó la conformación de nuevas manifestaciones idiomáticas que incidieron tanto en la especificidad lingüística del español rioplatense como en su idiosincrasia más íntima y profunda, la cual ha sido —y sigue siendo— objeto de numerosos estudios. De hecho, la presencia masiva de italianos en el seno de una sociedad atravesada por profundos procesos de cambios y asimilación propició el contacto lingüístico, no tanto al español rioplatense con el italiano estándar, sino con sus variedades dialectales (Cancellier, 2001: 72).

COCOLICHE: EL LEGADO LINGÜÍSTICO DE LA MIGRACIÓN ITALIANA EN ARGENTINA

En *Medio siglo de Farándula: memorias* (1930), José Podestá ofrece un valioso testimonio acerca del fenómeno lingüístico surgido del contacto entre diversos dialectos italianos y el español hablado en Argentina a partir de finales del siglo XIX. A través de sus memorias, no solo da cuenta de las particularidades de esta interacción lingüística, sino que también relata el origen del personaje cómico *Cocoliche*, figura central en la construcción estereotipada del inmigrante italiano en el sainete, es decir, en teatro popular rioplatense. Este testimonio constituye una fuente clave para comprender cómo se configuró el imaginario social en torno a la inmigración italiana y su huella en la cultura argentina:

[...] Por aquel tiempo había ingresado nuevamente a la compañía, sin puesto fijo, Celestino Petray, quien regresaba de Patagonia en la mayor pobreza. Petray tenía una gran facilidad para imitar a los tanos acriollados, pero a pesar de sus tentativas anteriores para imponerse en el papel de gringo, no triunfó hasta que en una ocasión, sin aviso previo, se consiguió un caballo inútil para todo el trabajo [...] se presentó en la fiesta campesina de “Moreira” remedando el modo de hablar de los hermanos Cocoliche.

Cuando Jerónimo vio a Celestino con aquel caballo y hablando en tal forma, dio un grito a lo indio y le dijo:

—¡Adiós, amigo Cocoliche! ¿Cómo le va? ¿De dónde sale tan

empilchao?

A lo que Petray respondió:

—¡Vengue de la Patagonia co este pareciere macanudo, amique! No hay ni que decir que aquello provocó una explosión de risa que duró largo rato [...]

Si le preguntaban cómo se llamaba, contestaba muy ufano:

—Me quame Francisque Cocoliche, e songo cregollo, gasta lo güse de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata.... — y se contoneaba coquetonamente.

¡Quién iba a suponer que de aquel episodio improvisado saldría un vocablo nuevo para el léxico popular! (Podestá, 1930: 66)

Como se ha señalado más arriba, españoles e italianos constituyeron los contingentes migratorios más numerosos hacia la Argentina. Mientras que los primeros disponían de la ventaja lingüística de comprender sin mayores dificultades las variantes del castellano habladas en la Argentina; resulta pertinente señalar que, de manera análoga —aunque no idéntica—, “generalmente, rioplatenses e italianos [podían] entenderse bastante bien, aunque sea en forma aproximada” (Meo-Zilio, 1964: 62). Quizá por esta razón, Jorge Luis Borges (1899-1986) reflexionó en diversas ocasiones acerca de la influencia italiana en la cultura argentina, así como sobre la fusión de elementos europeos y locales en la configuración de la identidad nacional. A él se le atribuye la célebre frase: “el argentino es un italiano que habla castellano”. Las palabras del escritor argentino dejan en claro que la inmigración italiana contribuyó de manera decisiva al enriquecimiento lingüístico y cultural de la nación, no tanto mediante la introducción del idioma italiano, sino a través de la transmisión de sus riquísimos dialectos regionales. Esta diversidad lingüística contribuyó al surgimiento de dos fenómenos lingüísticos particulares en la cuenca del Río de La Plata, ya desde la segunda mitad del siglo XIX, a saber: el *lunfardo* y el *cocoliche*. Con respecto al primero, Oscar Conde (2010) sostiene que debe entenderse como “un modo de expresión popular” y lo define de la siguiente manera:

[...] como un repertorio léxico integrado por palabras y expresiones de diverso origen, utilizadas en alternancia con las del español estándar y difundido transversalmente en todas las capas sociales y centros urbanos de la Argentina. Aunque su origen pueda ubicarse en Buenos Aires, este vocabulario se ha extendido ya a todo el país. Para bien o para mal —y creo yo que para mal— Buenos Aires sigue funcionando en todo sentido como una metrópoli que impone modelos y modas y eso también es así desde el punto de vista lingüístico (Conde, 2010: 228).

En cuanto al segundo fenómeno, vale la pena considerar algunas de las definiciones que diversos estudiosos han propuesto con el objetivo de aproximarse al concepto de *cocoliche*. Uno de los primeros en abordar este fenómeno fue Giovanni Meo-Zilio, quien, en su estudio *El cocoliche rioplatense* (1964), sostiene que:

[...] este fenómeno de contaminación se llama comúnmente “cocoliche”, lengua mixta de los inmigrados italianos en el Río de la Plata. Esta lengua, no diferenciada, no se coloca formalmente como un tercer idioma al lado del español y del italiano justamente porque el hablante no tiene conciencia de emplear una lengua distinta del italiano o del español (según su intención de expresarse en una u otra lengua). La misma no se aprende tanto por imitación de los demás italianos, sino que se produce espontáneamente en cada hablante como resultante de la fusión inconsciente de los elementos constitutivos de las dos lenguas (léxicos, morfológicos, sintácticos, fonéticos) (Meo-Zilio, 1964: 62).

A su vez, la lingüista Beatriz Fontanella De Weinberg, afirma que “los inmigrantes italianos en su paso de una a otra lengua hicieron uso de una gama de formas intermedias a las que se conoce familiarmente con el nombre de *cocoliche*” (1979: 75). Posteriormente, en un trabajo publicado ocho años más tarde, amplía esta definición al señalar que el término “cubre desde un italiano con interferencias de español hasta un español con interferencias de italiano, pasando por formas mixtas que resulta imposible asignar a una u otra lengua y constituyendo en su totalidad un continuo lingüístico cuyos dos polos son el español y el italiano” (1987: 138).

En sus investigaciones, la estudiosa argentina Beatriz Lavandera, sostiene que “El *cocoliche*, definido como una variedad del español, es una variedad subdesarrollada, más simple que el español, al cual no es funcionalmente equivalente” (1984: 64). Por su parte, Humberto López Morales lo define como “un *continuum* lingüístico extendido entre el habla de los inmigrantes italianos (cuyo carácter dialectal y diverso subraya) y el español rioplatense, insistiendo [...] en que no se trata de una tercera lengua [...] sino de una lengua de transición” (1998: 143). En la misma línea, Antonella Cancellier considera que el *cocoliche* es una lengua mixta de transición “que afecta y altera todos los niveles de la lengua –es decir, el léxico, la morfología, la sintaxis y la fonética–, generando en ocasiones una mezcla verdaderamente incomprensible; [siendo] el resultado del encuentro entre varios dialectos, particular-

mente meridionales, con el español rioplatense” (2001: 73)¹. Según Kailuweit, el *cocoliche* tiene su origen en el habla de los inmigrantes italianos, ya que para ello “el español rioplatense era la variedad de prestigio y se esforzaron por aprenderla. Para los criollos, el cocoliche representó el resultado deficitario de este esfuerzo” (2007). En una misma línea, Balestra (2019) lo define como una “mezcla espontánea del italiano con el español rioplatense, que reflejaba las dificultades lingüísticas de los inmigrantes recién llegados” (209-210).

En un estudio realizado en 2009, Oscar Conde sostiene que pueden identificarse al menos cuatro posibles definiciones de *cocoliche*, y que cada una de ellas varía según su contexto. Con la primera se refiere a un “habla de transición” utilizada por los inmigrantes italianos recién llegados a la cuenca del Río de la Plata; con la segunda denomina “a todo italiano que se expresara de este modo”; con la tercera alude “al personaje arquetípico del teatro criollo”; con la cuarta, finalmente, designa “a cualquier habla ininteligible, esto es, a la combinación de cualquier lengua con el español” (2009: 9-10).

Como resulta evidente, los estudios relacionados con el *cocoliche* han merecido un considerable interés por parte de los especialistas. En esta línea, resulta pertinente mencionar el trabajo *La Lengua española en América. Normas y usos dialectales* (2010), en el que Enguita Utrilla y Navarro Gala abordan diversas cuestiones vinculadas con la evolución del bilingüismo italiano-español, fenómeno que dio lugar a variedades lingüísticas intermedias de uso cotidiano, entre las cuales se encuentra el *cocoliche*. Los autores realizan un análisis del empleo de determinados vocablos en el español austral, focalizando la atención en el uso de italianismo presentes, particularmente, en el área del Río de La Plata, entre ellos:

bacán (< genovés *bacàn*) ‘persona rica, de vida fácil’ (Argentina, Chile, Cuba); *batifondo* (< *battifondo*) ‘alboroto prolongado’ (Argentina); *bochar* (< *bocciare*) ‘suspender los exámenes’ (Argentina, Paraguay); *bolín y bulín* (< milanés *bolin*) ‘pieza amueblada donde vive el pobre con su compañera (generalmente concubina)’, ‘habitación destinada a lances amorosos’ (Argentina); *estufar* (< *stufare*) ‘aburrir, cansar’ (Argentina); *linyera* (< *lingera*) ‘vagabundo’ (Argentina, Paraguay, Chile); o *pasticho*

1 “[...] una lingua mista di transizione [...] che coinvolge e altera tutti i livelli della lingua: ossia il lessico, la morfologia, la sintassi e la fonetica, producendo a volte un vero impasto assolutamente incomprensibile); lingua mista di transizione e il risultato dell’incontro dei vari dialetti italiani, per lo più meridionali, con lo spagnolo rioplatense”. La traducción es nuestra.

(< *pasticcio*) ‘confusión, desorden, revoltijo’ (Argentina). Un calco del italiano puede estar representado en la expresión *hacer las zapatillas* (< *fare le scarpe*) *robar* ‘liquidar’ (Río de la Plata). Testimonios de similitud fonética entre el italiano y el español son los que se observan en términos como *batir* (< *battere*) ‘denunciar a la policía un delito o a su autor, ‘soplar’ (Argentina), ‘hablar’ (Río de la Plata); *apolillar* (< it. jergal *puleggiare*) ‘dormir, descansar’, ‘haraganear’ (Río de la Plata); [...] *espada* (< it. jergal *spada*) ‘llave falsa’ (Río de la Plata); *guadañar* (< *guadagnare*) ‘ganar’ (Río de la Plata), ruso (< genovés *russo*) ‘persona rubia de rostro rojizo’ (Río de la Plata); o *secante* (< *seccante*) ‘persona que molesta o fastidia reiterada o continuamente’ (Argentina) (Enguita Utrilla y Navarro Gala, 2010: 287).

En las diversas definiciones propuestas, quizá una las más abarcadoras y significativas en relación con la importancia y del impacto del *cocoliche* –tanto en la lengua como en la cultura y, por ende, en la formación de la identidad argentina– puede encontrarse en las palabras de Horacio González², pronunciadas en el marco de la inauguración de la exposición *Al uso nostro. El italiano y el lenguaje rioplatense*. En esta ocasión, el ensayista sostuvo que:

Gracias a los italianos hablamos un castellano al uso *nostro*, pleno de huellas de ese gigantesco movimiento migratorio, con giros, calcos y palabras que vienen de aquellos dialectos iniciales. En esta muestra buscamos advertir sobre esa presencia en el lenguaje rioplatense. [...] La gestualidad y el énfasis, que constituyen un matiz de nuestra oralidad vendrían de aquellos barcos que salían de los puertos de Nápoles y Génova. La mayoría eran inmigrantes pobres, campesinos, que hablaban alguno de los muchos dialectos regionales de Italia. Los primeros que llegaron, durante el siglo XIX, fueron a cultivar tierras y se organizaron en colonias agrícolas. Los que arribaron en los comienzos del siglo XX, ya sin acceso a la propiedad rural, comenzarían el arduo camino de la sobrevivencia en los conventillos porteños. El impacto fue formidable: géneros teatrales, músicas y un efímero dialecto surgió de estos recién llegados. El *cocoliche*, lengua mixta y fronteriza, fue el modo que encontraron para comunicarse entre sus dialectos y el español. Gracias a los italianos hablamos un castellano al uso *nostro*, pleno de huellas de ese gigantesco movimiento migratorio, con giros, calcos y palabras

2 Horacio González fue un destacado intelectual y docente, reconocido por su aporte al pensamiento político y cultural argentino. Además, ejerció la dirección de la Biblioteca Nacional entre 2005 y 2015.

que vienen de aquellos dialectos iniciales (*Al uso nostro. El italiano en el lenguaje rioplatense*, 2013: s.p.).

La reflexión de Horacio González pone de manifiesto cómo el *cocoliche* no representa un fenómeno lingüístico anecdótico, sino una manifestación que revela las múltiples capas que componen la identidad nacional, determinada por la convivencia y el intercambio constante entre diversas tradiciones migratorias. Asimismo, a lo largo del siglo XX, el *cocoliche* encontró un espacio destacado en el teatro popular argentino, particularmente en el *sainete*, un género que combina costumbrismo y lenguaje coloquial para reflejar la cotidianidad de las comunidades inmigrantes. De este modo, el *cocoliche*, surgido del contacto entre los dialectos italianos y el español rioplatense, no solo contribuyó a la consolidación de una cultura popular urbana, sino que se erigió como testimonio de un pasado signado por el esfuerzo, la adaptación y la hibridación cultural. Su impronta en la lengua y en la cultura argentinas resulta indeleble, hasta el punto de constituir una marca profunda en el proceso de construcción de la identidad nacional.

VIENTOS DE AGUA: EL RELATO DE LOS ITALIANOS RECIÉN LLEGADOS A LA CUENCA DEL RÍO DE LA PLATA

Vientos de agua es una coproducción televisiva hispano-argentina estrenada tanto en España como en Argentina en 2006. Su creador y director, Juan José Campanella,³ desarrolló la idea tomando como punto de partida su propia historia familiar, la cual guarda similitudes con la experiencia de numerosos inmigrantes argentinos. El impacto de la serie fue notablemente desigual en ambos países.

En España, se estrenó el 3 de enero de 2006 y su emisión estuvo a cargo de Telecinco, que inicialmente le reservó un horario central. Sin embargo, tras la emisión de los dos episodios primeros, los niveles de audiencia no alcanzaron las grandes expectativas del canal, lo que llevó a relegar los siguientes episodios a la franja horaria nocturna (Rodríguez, 2006: s. p.). Finalmente, casi un mes más tarde, el 4 de febrero, la serie fue retirada de la programación y pasó a distribuirse exclusivamente en formato DVD (Pérez Lanzac, 2007: s. p.) Paradójicamente, *Vientos de Agua* “se convirtió en la segunda serie de ficción más vendi-

3 Juan José Campanella es un prolífico director, guionista y productor cinematográfico. Entre sus películas se encuentran: *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), *El hijo de la novia* (2001), *Luna de Avellaneda* (2004), *El secreto de sus ojos* (2009), entre otras. Esta última galardonada con el Premio Oscar a la mejor película de habla no inglesa.

da en España en 2006, solo superada por *Perdidos*, tras ella se quedaron series como *House*, *Friends*, *Anatomía de Grey* o *Sexo en Nueva York*” (Moreno Garrido, 2010: 25). En Argentina, en cambio, la recepción fue diametralmente opuesta: la serie alcanzó los niveles de audiencia esperados y sus trece capítulos fueron emitidos por Canal Trece, en su totalidad y sin alteraciones en su programación.

Vientos de Agua puede ser considerada como un “producto cultural híbrido” (Shohat/Stam, 1994: 205), en tanto pone en escena movimientos migratorios cruzados entre España y Argentina (y viceversa), a través de una saga familiar que abarca un período comprendido entre 1934 y 2005. La serie desarrolla dos líneas narrativas paralelas, la primera está ambientada en Asturias y “cronológicamente coincide con el estallido de la revolución obrera en la zona” (Moreno Garrido, 2010: 22). La segunda, por su parte, está situada en Buenos Aires en 2001, durante la crisis económica que sumió “a la población en la pobreza afectando particularmente a la clase media” (Magnani, 2020: 67). El primer relato se centra en la historia de los hermanos José y Andrés Olaya, ambos trabajadores en una mina asturiana. Andrés, el menor, advierte al capataz sobre el desperfecto que podría provocar un accidente fatal en la mina. Sin embargo, el capataz hace oídos sordos a su advertencia y le exige que continúe con su trabajo. Finalmente, se provoca el derrumbe en el que Andrés pierde la vida al intentar rescatar a varios de compañeros. Al enterarse de la tragedia, José (interpretado por Ernesto Alterio y su padre, Héctor) decide vengar la muerte de su hermano colocando una bomba y explotando la mina, con la intención de evitar nuevas víctimas. Esta acción lo convierte en blanco de la persecución tanto patronal como policial, en el marco de la Revolución minera de 1934. Ante esta situación y, con el intento de salvar su vida, José se ve obligado a emigrar a la Argentina, de alguna manera, para cumplir el sueño de Andrés, quien, en una escena previa al accidente, había expresado su deseo de cruzar el océano y conocer aquel país. Para sortear los problemas judiciales y la persecución, a bordo del barco, José toma el nombre de su hermano Andrés. Allí conocerá a inmigrantes de todas partes del mundo, entre ellos, al húngaro Juliusz (interpretado por Pablo Rago), quien trae consigo una historia de lucha y esperanzas, y a Gemma (interpretada por Giulia Michelini), una niña italiana cuya historia está marcada por el viaje hacia “la tierra prometida”. Los tres personajes, Andrés, Juliusz y Gemma se convierten en amigos inseparables, unidos por las aventuras, pero, sobre todo, por las dificultades de adaptación a un nuevo país y, con ello, a un nuevo idioma.

La segunda línea narrativa de *Vientos de agua* se desarrolla en el presente y toma como punto de partida la historia de Ernesto Olaya

(interpretado por Eduardo Blanco), hijo de Andrés. Ernesto es un arquitecto argentino que planea emigrar a España junto a su esposa, Cecilia, y sus hijos Tomás y Alicia. La acción comienza en el año 2001, en el marco de la grave crisis económica que atravesaba la Argentina, conocida como el “corralito financiero”, la cual le impide a Ernesto acceder a los ahorros depositados en el banco. La situación obliga a Ernesto a cerrar su estudio de arquitectura, ya que no puede hacer frente a las deudas contraídas. Andrés, su padre, le ofrece el dinero necesario para realizar el viaje, pero solo es suficiente para un pasaje. Ernesto lo acepta y decide viajar solo a España y, de este modo, gestionar los documentos necesarios para establecerse legalmente y, posteriormente, reunir a su familia. Un vez en la capital española, sus planes se ven completamente frustrados y la realidad dista mucho de lo que había imaginado. La burocracia resulta ser mucho más lenta de lo esperado, lo que demora tanto la convalidación de su título profesional como la regularización de la situación migratoria. Como consecuencia, se abre un nuevo capítulo en la vida de Ernesto, quien se enfrenta a un panorama completamente inesperado, marcado por la discriminación, la xenofobia y la clandestinidad. La serie culmina en 2005, cuando Ernesto, ya afincado en Madrid, finalmente regulariza su situación migratoria y consigue un empleo estable como arquitecto. En ese contexto, Ernesto y su padre viajan a Asturias, lugar donde Andrés recupera su identidad como José, y donde los recuerdos entrelazan pasado y presente en torno a una historia familiar que se repite.

Con el objetivo de profundizar en las dinámicas lingüísticas propias del contacto entre el español rioplatense y los dialectos italianos, a continuación se propone el análisis de tres fragmentos seleccionados de la serie,⁴ en los cuales esta modalidad lingüística desempeña un papel central. El estudio se centrará espacialmente en el habla de los personajes de origen italiano, donde se observan marcadas interferencias fonológicas y sintácticas notorias. Estas interferencias no solo provienen de la lengua italiana estándar, sino —y de forma más significativa— de los diversos dialectos regionales traídos por los inmigrantes. En numerosos casos, se trata de interferencias que dan lugar a malentendidos que ilustran con claridad las dificultades comunicativas características del contacto inicial entre lenguas y culturas. Particularmente relevante resulta el habla híbrida de personajes como Gino y Gemma, en quienes el uso del *cocoliche* se presenta con mayor frecuencia y nitidez.

4 Los pasajes seleccionados pueden verse en “Il *cocoliche* rioplatense”. Museo del Libro y de la Lengua. Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=kBOrQ9eiCn4>].

El primer pasaje seleccionado para el análisis destaca, a nuestro entender, tanto por su valor lingüístico como por su relevancia cultural. La escena transcurre en un bar al que los protagonistas acuden habitualmente, lo cual indica que no se trata simplemente de un espacio de tránsito o consumo, sino de un lugar que, además de cumplir su función principal –la de un bar–, opera como un punto de encuentro, sociabilización e intercambio entre inmigrantes. En este sentido, el bar se configura como un microespacio donde se manifiestan dinámicas de integración, conflicto y negociación cultural, y donde el lenguaje y la lengua cumplen un rol principal en la construcción de vínculos. La escena presenta al italiano Gino, al español Andrés y al húngaro Juliusz. Estos dos últimos acaban de llegar a la Ciudad de Buenos Aires, lo que sitúa el diálogo en un contexto de contacto inicial entre inmigrantes y da lugar a un intercambio marcado por diferencias lingüísticas y culturales. Los tres personajes están sentados alrededor de una pequeña mesa, y el diálogo se desarrolla mientras Gino, empleando una mezcla de español e italiano –es decir, *cocoliche*–, le dicta a Juliusz el texto de un anuncio de búsqueda laboral, focalizando la atención en determinados vocablos. Andrés, con cierta ingenuidad, interrumpe para hacer algunas preguntas, pues no entiende con exactitud el significado de las palabras que utiliza Gino:

Gino: –Para *lo* emigrantes españoles que *vengano* a esta capital, *busqueno ocupación* en *profesiores* liberales, lo *mejore e* que *gestionen* cuanto antes el pasaje a *spaña*.

Andrés: –¿Qué son profesiones liberales?

Gino: –Libberale, libberale, la *ballarina* que está desnuda, *e* desnuda.

Andrés: –Como, como negra...

Gino: –Negra, blanca, desnuda...

[...]

Gino: –*Me ne vado ragazzi* (*Vientos de agua* 00:00:01-00:00:25)

Este pasaje constituye un claro ejemplo de cómo *Vientos de agua* recurre, por un lado, a la mezcla del español con el italiano –manifestación del *cocoliche*– para representar las dificultades de comunicación entre los personajes. Por otro, la escena pone de relieve la pérdida de ilusiones y las dificultades de la convivencia entre culturas en el contexto migratorio. Si bien Gino hace un gran esfuerzo considerable por expresarse en español –a pesar de su marcado acento italiano–, conserva estructuras gramaticales propias del italiano y mezcla ambos idiomas incluso dentro de una misma palabra (por ejemplo: *vengano*, *busqueno*, *ocupación*, *profesiores*), dando lugar a un tono tragicómico cargado de

autenticidad. Asimismo, Gino utiliza la palabra “liberal” como sinónimo de “libertad”, y lleva esta asociación al máximo extremo cuando, para explicar lo que él entiende por “libberale”, recurre a la imagen de una “bailarina desnuda”. Esta representación podría asociarse a la figura de las *vedettes* o bailarinas de cabaret, una ocupación muy habitual en la Buenos Aires de la época, y revela no solo una confusión lingüística, sino también una interpretación cultural atravesada por estereotipos y proyecciones imaginarias del país de acogida. El uso de *e* (sin tilde), remite directamente a la conjugación de la tercera persona del singular del verbo *essere* (è) en italiano, en lugar del español “es”, lo que pone en evidencia una transferencia no solo sintáctica, sino también fonológica. Gino integra la frase con la expresión “que gestionen cuanto antes”, en la que se evidencia un importante grado de hibridación lingüística. Si bien se trata de una construcción propia del español, presenta interferencias a nivel fónico, léxico y estructural provenientes del italiano. Por último, la forma “a *Spagna*”, en la que desaparece la “e” de “España” y se pronuncia según la forma italiana –es decir *Spagna* sin la “e” protética–, puede interpretarse como una muestra de mezcla de fonológica y, en un sentido amplio, como el reflejo del proceso de adaptación lingüística de los inmigrantes italianos en Argentina.

Cabe señalar que, si bien a primera vista pareciera que nos encontramos frente a una escena cómica y casi sin sentido, en realidad encierra una gran profundidad, ya que refleja la desilusión que enfrentan los inmigrantes ante la falta de oportunidades laborales. La escena se cierra cuando Gino, frustrado por la situación, se levanta de su silla y, casi con resignación, se despide hablando completamente en italiano: *Me ne vado ragazzi* (Me voy, muchachos), dejando entrever la carga emocional que implica la experiencia migratoria y, con ello, la necesidad de usar su lengua nativa ante el choque entre expectativas y realidad.

Otra escena que resulta interesante analizar es la que tiene a la joven italiana Gemma y a Juliusz como protagonistas. Esta vez será Gemma la que pondrá de manifiesto el contacto lingüístico entre ambas lenguas, usando el *cocoliche*. Como se ha mencionado más arriba, las dificultades económicas y la falta de oportunidades laborales afectaban a gran parte de la comunidad migrante. Ante esta situación, Gemma decide comenzar a trabajar. Su intención es emplearse como peluquera, o más precisamente, como ayudante en la peluquería de compatriota que ya llevaba algún tiempo establecido en Buenos Aires. Sin embargo, su novio, Juliusz, considera que ese tipo de trabajo no es apropiado para una mujer y trata de disuadirla de concretar su decisión. Gemma, fiel a carácter decidido y enérgico, no busca aprobación en Juliusz. Por el contrario,

recurre al humor y a la ironía para dejar en claro que la decisión ya está tomada. La escena transcurre en el patio de la pensión en la que viven y, en ella Juliusz se muestra visiblemente preocupado mientras camina tras Gemma, intentando persuadirla de que ese trabajo no es adecuado para una mujer. En este sentido, el diálogo puede interpretarse como un claro ejemplo que pone en relieve el contraste entre el progreso —encarnado por Gemma— y la tradición —representada por Juliusz—:

Juliusz: —Mira que el estudio es importante.

Gemma: —*Ma si, ma si* que sigo *studiando*. *Ma si*, corto el pelo [...]. Gano unos pesos, *e tutti più contenti*

Juliusz: —¿Cómo peluquera?

Gemma: —Sí, ¿algún problema?

Juliusz: —Es que no hay peluqueras mujeres.

Gemma: —¡Ahora sí! [...] *¡Maddai Juliusz, su!* somos modernos ¿no? (*Vientos de agua*, 00:01:41-00:01:56)

A pesar de su brevedad, el diálogo entre Juliusz y Gemma reviste una notable relevancia. Por un lado, pone sobre el tapete un tema central en la serie: el rol de la mujer y su lucha por la autonomía en el contexto migratorio en la Argentina del siglo XX. El inicio del diálogo de Gemma presenta alternancia entre español e italiano, la frase se abre con una típica fórmula italiana *Ma si, ma si* y continúa en español “que sigo *studiando*”, en lugar de “Pero sí que sigo estudiando”: se trata de un claro ejemplo de interferencia lingüística. La última parte de la frase evidencia nuevamente el uso de alternancia entre ambas lenguas “Gano unos pesos, *e tutti più contenti*”, su uso implica que la joven asume que su interlocutor, en este caso Juliusz, la entiende. La escena pone de relieve el carácter decidido de Gemma, quien representa a una nueva generación de mujeres con deseos de independencia. Por otro lado, su novio Juliusz representa a las ideas conservadoras y arraigadas a los roles sociales tradicionalmente asignados a hombres y mujeres. Aunque valora que Gemma estudie y aspire a progresar, le resulta difícil aceptar que ella quiera trabajar como peluquera, oficio que en aquel contexto social estaba reservado solo a los hombres. En esta dirección, Juliusz muestra temor de que Gemma abandone sus estudios y se desvíe del “camino correcto” que, según él, debería seguir una mujer. Por su parte, Gemma responde nuevamente utilizando la alternancia de lenguas comenzando la frase con una fórmula italiana y cerrándola en español (*¡Maddai Juliusz, su!* somos modernos ¿no?), manifestando nuevamente una transferencia tanto léxica como sintáctica, propia de quienes usan espontánea y cotidianamente el *cocoliche*. La fórmula “*¡Maddai Juliusz, su!*”, puramente coloquial podría traducirse al español como “Vamos” en el sentido de “miremos hacia adelante”.

Gemma resuelve con humor e ironía la conclusión del diálogo, revelando un cierto despertar feminista, no tanto como ideología, sino más bien como una actitud vital y desafiante ante los nuevos tiempos y frente a las contradicciones entre el progreso y las actitudes conservadoras de la época. En síntesis, podría afirmarse que la serie se sirve de una escena aparentemente simple para representar un conflicto profundo: cómo la actitud decidida y la determinación de una mujer puede romper con los moldes establecidos en *pos* de una mayor independencia, incluso en condiciones adversas.

Por último, vale la pena reflexionar acerca del empleo del contacto lingüístico entre español e italiano en un pasaje cargado de emotividad. La escena tiene lugar durante una comida en casa de amigos de Gemma y Juliusz. Mientras están disfrutando de la cena, uno de los comensales comenta que trabaja como director de orquesta y que es de origen italiano, específicamente de Como. Ese pequeño comentario trae recuerdos a la memoria de la joven, quien afirma que:

Gemma: –Hay un *dialetto* ahí en Como, que *e* muy cerrado, no se entiende nada. *A me me* encantaba. El comasco. El comasco, sí. *Mia* madrina me contaba *storia*, *storia in dialette da* chica (*Vientos de agua*, 00:04:55-00:05:08).

Nos encontramos nuevamente ante el uso del *cocoliche*. En este caso, Gemma combina la construcción española “Hay un” con el sustantivo italiano *dialetto* (en lugar de “dialecto”), en una transición que realiza de forma completamente natural. Más adelante, emplea la forma *e* (sin tilde), correspondiente a la conjugación de la tercera persona del singular del verbo *essere* en italiano, en lugar del español “es”, y la integra con la expresión “muy cerrado”, propia del español. Resulta interesante también el uso del calco lingüístico *A me me encantaba*, en lugar del gramaticalmente correcto “A mí me encantaba”. Esta construcción refleja una transferencia directa del italiano *A me mi piaceva*, utilizando un tipo de expresión verbal que, si bien no es normativa, en algunos dialectos se encuentra naturalizada. La última parte del fragmento es particularmente significativa desde un punto de vista afectivo, ya que condensa una fuerte carga emocional asociada a la infancia. Gemma utiliza la forma italiana *Mia*, en lugar de “mi”, para referirse a su madrina, y evoca los recuerdos de las historias que esta le contaba antes de irse a dormir: “*storia, storia in dialette da* chica”. La frase final refuerza la autenticidad afectiva, un aspecto fundamental tanto del legado como de la construcción de su identidad cultural.

Cabe señalar que, cada episodio de *Vientos de agua* reconstruye las vivencias de los protagonistas y, con ellas, las particularidades de su habla. De hecho, el contacto lingüístico entre el español rioplatense y los dialectos italianos se manifiesta de forma explícita en múltiples escenas, las cuales reflejan el proceso de adaptación lingüística de los inmigrantes italianos en la Argentina de comienzos del siglo XX, así como el uso del *cocoliche* como fenómeno emergente de interacción.

CONCLUSIONES

A lo largo de la historia, la migración ha sido un factor clave en la construcción de identidades nacionales, al propiciar no solo sociedades y culturas, sino también el contacto y la interacción entre lenguas. Argentina, especialmente durante los siglos XIX y XX, recibió millones de inmigrantes que, además de impulsar su crecimiento demográfico, transformaron profundamente su configuración lingüística y cultural. En este sentido, la inmigración italiana ocupó un lugar central no solo por su magnitud, sino por el impacto duradero que tuvo –y tiene– sobre el español hablado, especialmente en sus dimensiones léxica, fonética y sociocultural (Cancellier, 2001).

El análisis de algunas escenas de *Vientos de agua* nos permitió observar de manera concreta cómo se representa la interacción entre lenguas y culturas. A través de los diálogos y las tensiones que emergen en estos fragmentos, es posible identificar rasgos fonéticos y léxicos propios del contacto italiano-castellano. La serie no solo dramatiza el encuentro –y en ocasiones el choque– entre dos lenguas afines, sino que también refleja el dinamismo propio de un nuevo territorio lingüístico, en el que los cambios se producen de manera acelerada y multifacética. Desde esta perspectiva, el caso del *cocoliche* y su representación en *Vientos de agua* confirman que la inmigración italiana contribuyó de manera decisiva a su transformación lingüística y cultural.

Como han señalado investigadores como Meo-Zilio (1964), Fontanella de Weinberg (1979), Lavandera (1989) y Devoto (2008), entre otros, este fenómeno generó un contacto sostenido y dinámico entre el español y los dialectos italianos, dando lugar a transformaciones lingüísticas particularmente visibles en el español rioplatense. Lejos de tratarse de un simple proceso de incorporación léxica, esta interacción implicó un complejo entramado de influencias fonéticas, sintácticas y socioculturales que aún hoy pueden rastrearse en el habla cotidiana. En palabras de José Gobello y Oliveri, Marcelo Héctor “no hay, entonces,

un solo cocoliche, sino de varios” (2005: 32), cada uno condicionado por el origen dialectal y la experiencia individual de los hablantes. Por ello, puede decirse que esta diversidad interna constituye, en sí misma, una parte fundamental del legado cultural que los inmigrantes italianos dejaron en Argentina.

OBRAS CITADAS

- Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1952.
- Arlettaz, Fernando. “Admisión y expulsión de extranjeros en el derecho argentino”. *Centro de Estudios Constitucionales de Chile Universidad de Talca*, Vol. 16, Núm. 1, 2018: 281-326.
- Balestra, Ángeles Elizabeth. “Inmigración italiana en Argentina”. *The 2nd World Conference on University Researchers (WCUR): Building Bridges among Researchers, Artists, Policymakers and Scientist on Hispanic Issues*. Inés Mónica Sarmiento-Archer y Leonor Taiano Campoverde, eds. New York: Escribana Books, 2019: 211-223.
- Bonomi, Milin; Calvi, Maria Vittoria y Uberti-Bona, Marcella. *Demolingüística del Español en Italia. Con un anexo sobre el español en Malta, san marino y ciudad del vaticano*. España: Instituto Cervantes, Universidad de Heidelberg, Universidad de Zúrich, 2024.
- Cancellier, Antonella. “Italiano e spagnolo a contatto nel Rio de la Plata. I fenomeni del *cocoliche* e del *lunfardo*”. Antonella Cancellier y Renata Londero, eds. *Italiano e spagnolo a contatto*. Padova: Unipress, 2001: 69-84.
- Campanella, Juan José. *Vientos De Agua*. Argentina-España: Telecinco, Pol-ka and 100 Bares, 2005. Serie de TV.
- Conde, Oscar. *El lunfardo y el cocoliche*. Conferencia pronunciada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 2009.
- . “El lunfardo en la Literatura argentina”. *Gramma*, Vol. XXI, Núm. 47, 2010: 224-246. https://www.researchgate.net/publication/265914083_El_lunfardo_en_la_literatura_argentina
- Devoto, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- Fernández, Alejandro. “Le politiche di immigrazione in Argentina dal 1855 al 1895”. *Giornale di Storia Contemporanea*, Vol. XX, Núm. 1, 2017: 7-30.
- Enguita Utrilla, José María y Navarro Gala, Rosario. “Variedades del contacto”. Aleza Izquierdo, Milagros y Enguita Utrilla, José María, coords. *La lengua española en América: normas y usos actuales*. Valencia: Universitat de Valencia, 2010: 375-402.

- Fontanella de Weinberg, Beatriz. *La asimilación lingüística de los inmigrantes*. Bahía Blanca: Departamento de Ciencias Sociales Universidad Nacional del Sur, 1979.
- . *El español bonaerense, cuatro siglos de evolución lingüística (1580-1980)*, Buenos Aires: Hachette, 1987.
- Gobello, José y Oliveri, Marcelo Héctor. *Lunfardo. Curso básico y diccionario*. Buenos Aires: Libertador, 2005.
- González, Horacio. *Al uso nostro - El español en el lenguaje rioplatense*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013.
- Gualco, Jorge Nelson. *La epopeya de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1997.
- INDEC. *La población no nativa de la Argentina, 1869-1991. Serie Análisis demográfico*. Instituto Nacional de Estadística y Censos, 1996.
- Kailuweit, Rolf. “El contacto lingüístico italiano-español: ascenso y decadencia del ‘cocoliche’ rioplatense”. David Trotter, ed. *Actes du XXIV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Aberystwyth 2004, Tubinga, Niemeyer, 2007: 505-514.
- Lavandera, Beatriz. *Variación y significado. Y discurso*. Buenos Aires: Editorial Hachette, 1984.
- Le Bihan, Ulysse. *Italianismos en el habla de la Argentina: herencia de la inmigración italiana. Cocoliche y lunfardo*. Oslo: Universitet i Oslode, 2011.
- López Morales, Humberto. *La aventura del español en América*. Madrid: Espasa, 1998.
- Magnani, Ilaria. “Comparando sueños: el caso de *Vientos de agua* (2006)”. Verena Dolle, ed. *¿Un ‘sueño europeo’? Europa como destino anhelado de migración en la creación cultural latinoamericana (2001-2015)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020: 63-86.
- Meo-Zilio, Giovanni. “El ‘cocoliche’ rioplatense.” *Separata del Boletín de Filología*, Tomo XVI, 1964: 61-119.
- Moreno Garrido, Belén. “La representación de la identidad en la serie *Vientos de agua*”. *The Hebrew University of Jerusalem*, Vol. 3, Núm. 2, 2010: 15-39.
- Podestá, José. *Medio siglo de farándula: memorias*. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 2003 [1930].
- Pérez Lanzac, Carmen. “Las series de ficción, reinas del DVD”. *El País*, 24.02.2007. Web.

Rodríguez, Mercedes. “Vientos de agua se traslada a la madrugada de los viernes”. *Diario Vasco*, 18.01.2006. Web.

Shohat, Ella y Stam, Robert. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London and New York: Routledge.

Villares, Ramón y Fernández, Marcelino. *Historia da Emigración Galega a América*. Santiago de Compostela Xunta de Galicia, 1996.

Roma eterna, lengua latina e Imperio: Gabriele Barrio y la construcción de un patrimonio cultural común entre Italia y el mundo hispánico

Gabriela O. Martín

INTRODUCCIÓN

La época virreinal en el reino de Nápoles sitúa el entorno de dos figuras que protagonizan nuestro objeto de estudio: el emperador Carlos V, símbolo del poder político y religioso de su tiempo y Gabriele Barrio, humanista calabrés cuyas obras representan una voz erudita y comprometida con los ideales imperiales.

Antes de adentrarnos en el análisis específico del texto que motiva este estudio—el proemio de la obra menor *De aeternitate urbis* (1554) de Gabriele Barrio— es preciso detenernos brevemente en el contexto que le da sentido. No podemos comprender a cabalidad el alcance ideológico de este escrito sin tener en cuenta el trasfondo político en el que se inscribe, ya que, como tantas veces sucede en la historia, el marco político y cultural es decisivo para interpretar el accionar de sus protagonistas.

Durante el siglo XVI, bajo el reinado de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, el sur de Italia, en particular los territorios del Reino de Nápoles y de Calabria, formaba parte de los vastos dominios de la Monarquía Hispánica. Este contexto imperial, dominado por las tensiones religiosas derivadas de la Reforma protestante fue también una época de intensos intercambios culturales. En este marco, el humanismo italiano no permaneció al margen de las disputas por el poder y algunos de sus personajes se alinearon con los ideales de un imperio que aspiraba a restaurar la unidad cristiana bajo una autoridad legítima, universal y, por ende, divina. La experiencia de las luchas entre franceses y españoles a comienzos del s. XVI había sido terrible para los habitantes meridionales de Italia. La inseguridad, alianzas y traiciones sembraron el recuerdo de las expediciones del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba. En cambio, el gobierno del virrey Pedro Álvarez de Toledo (1480-1553) desde septiembre de 1532

llevó la prosperidad cultural fecunda en intercambios, “concretamente, en el Nápoles gobernado por Pedro de Toledo confluyen los criterios políticos de la Corte imperial y la propia evolución política local.” (Hernando Sánchez, 1994, 8-9)

Con la llegada del linaje de los Toledo, la capital y las provincias del virreinato se sometieron a un proceso de reformas internas que consolidarían su rol como base central del Imperio español, con conexiones no solo al sur de Italia sino con ciudades tan fundamentales como Roma y Florencia, basadas en las relaciones clientelísticas y familiares con la nobleza y el papado. En este contexto de estrecha colaboración destaca fray Juan Álvarez de Toledo, hermano menor del II marqués de Villafranca, cuya presencia en Roma reafirmó los intereses del Imperio, en primera instancia, y de los Toledo. En 1538 es nombrado cardenal por Pablo III y en 1549, era tal su influencia, que se convirtió incluso en unos de los candidatos al papado. Aunque no fue elegido, su cercanía con Julio III y su activo papel en la Reforma, le valieron a la familia Toledo el reconocimiento de la iglesia.

Al mismo tiempo, el virrey también se ocupaba de la defensa del reino. Esto se refleja en las instrucciones enviadas por Pedro de Toledo al gobernador de Cosenza, capital de Calabria, en 1550. Sus ciudades fortificadas, como Reggio y Cotrone, eran claves para frenar incursiones turcas y reforzar la autoridad de la Corona frente a una nobleza local frecuentemente rebelde (Hernando Sánchez, 1994). Sin embargo, a pesar de las revueltas, favorecidas por Francia, Pedro de Toledo reafirma su poder político -frente a los nobles locales- y religioso – apoyo a la Reforma Católica-.

Con este telón de fondo, nos proponemos examinar en detalle el proemio de la obra *De aeternitate urbis* (1554), una pieza menor en volumen pero de gran carga simbólica, dedicada al emperador Carlos V pocos años antes de su muerte. Nuestro objetivo es doble: por un lado, desentrañar la profunda carga política que atraviesa el texto; por otro, analizar cómo el autor, en la línea de los *incipit* clásicos, construye una visión de Roma como ciudad eterna, elegida por la divinidad, y sede del Imperio y de la Iglesia, en la que Carlos V aparece como el garante supremo de la paz y la fe frente a las amenazas bárbaras, tanto religiosas como culturales y políticas, encarnadas en la Reforma y en la resistencia a la autoridad imperial.

Sin embargo, para poder comprender esta obra, resulta imprescindible detenemos primero en la figura de su autor. Sobre su vida se conserva

información fragmentaria. Se desconocen con exactitud las fechas de su nacimiento y fallecimiento, lo que ha obligado a los estudiosos a reconstruir su biografía a partir del análisis de sus escritos y de su correspondencia personal. Cianflone (1963: 84), basándose en declaraciones del Barrio hechas en su obra, acerca de un discurso del predicador Fernando Ritura del que fue testigo siendo un *puerulus*, observa que debió haber nacido en la primera década del 1500, probablemente en el año 1506. Por otra parte, Francesco Russo, uno de pocos investigadores que ha dedicado atención a la figura de Barrio, sitúa su muerte en fecha posterior a 1577, che è l'anno in cui si ha notizia di una sua lettera a Pier Vettori, data Kalendas Augusti, (viovè 1 agosto) 1577 (Russo, 1964, 120). Su lugar de nacimiento, Francica, “è un paesino della Provincia di Catanzaro”, atestiguado en breves entradas contenidas en numerosas enciclopedias¹.

Un dato curioso que ilustra las dificultades interpretativas en torno a su figura es el error cometido por Lucas Wadding, autor de un extenso repertorio de escritores franciscanos, quien incluyó erróneamente a Barrio como miembro de la Orden Menor, al interpretar el adjetivo “Francicano”, referido a su gentilicio de Francica, como una adscripción religiosa²:

Ya instalado en Roma, fue acogido bajo la protección del cardenal Guglielmo Sirleto, también calabrés y destacado erudito, quien por entonces ejercía como custodio de la Biblioteca Vaticana y más tarde como protonotario apostólico.³

Barrio, como bien apunta la entrada en la *Biblioteca Napoletana de Toppi*, dio a la luz dos volúmenes de textos. El primero, publicado en 1554

1 Una de ellas, la *Biblioteca Napoletana et apparato a gli huomini illustri di Napoli*, reza así: “Gabriele Barrio, di Francica, Terra nella Calabria, Prete Secolare, buon Humanista, Geografo, e Scrittore molto celebre: diede alla luce: De’ antiquitate et situ Calabriae, libri quinque. Romae, apud Iosephum de Angelis 1571. in 8. Pro lingua Latina, libri tres, de aeternitate Urbis liber unus. de laudibus Italiae liber unus. Romae in aedibus Populi romani 1571. in 8.” (Toppi, 1678: 102)

2 (Cianflone, 1963, 84): (...) questa qualifica di Francicanus, cioè di Francica, dovette creare un grave imbarazzo agli storici di fine Cinquecento, che ignoravano perfino l’esistenza di una città calabrese di quel nome. (Russo, AÑO, 119) Esta confusión fue repetida durante mucho tiempo, generando la falsa idea de que el autor calabrés era franciscano: “Vesti, non sappiamo se per vocazione, poichè nel ‘500 l’80/100 dei preti era tale per convenienza, l’abito sacerdotale che seppe però portare con dignità in armonia con la dirittura morale che lo distinse. Abbandonato il paesello nativo, dopo un oscuro soggiorno presso i Bisignano si recò a Napoli e di lì a Roma. Questa doveva essere la sua seconda patria”.

3 (Cianflone, 1963, 84): “Ivi fece parte del circolo dei Calabresi (...) insieme a Francesco Pirrino, Bernardino Motta, Pietro Coerso ed altri. Fu in amicizia con il Crd. Seripando che gli prestò dei codici per i suoi studi e con il deputato della stampa Romana Virgilio Crescenzo.”

e impreso en Roma por Girolama Cartolari, viuda del célebre impresor Baldassarre Cartolari, reunió en más de quinientas páginas en octavo, con tres tratados distintos: el *Pro lingua Latina*, el *De aeternitate urbis* y el *De laudibus Italiae* y le hizo ganar popularidad y autoestima entre sus compatriotas, tal así que el volumen tuvo una segunda impresión en 1571.⁴

Sin embargo, fue *De antiquitate et situ Calabriae* la obra que le valió el reconocimiento definitivo entre los eruditos y su nombre en los anales de la historia italiana. Se trata de una extensa descripción geográfica e histórica en cinco libros donde Barrio elogia con erudición y fervor patriótico su tierra natal, desplegando conocimientos propios de un verdadero anticuario del Renacimiento. Algunos llegaron incluso a sospechar que la autoría de *esta* correspondía al propio Sirleto o al cardenal Santoro, debido al nivel de erudición de la obra (Corino, 2018). No obstante, tales acusaciones, fruto del ambiente competitivo y celoso de la época, carecen de fundamento.⁵

En efecto, Barrio no era entonces un recién llegado ni un improvisado en el ámbito literario. Sus tratados primeros lo confirman y hay testimonios de que las acusaciones se difundieron.⁶

Volvamos, ahora sí, a esas obras “menores” de 1554. La publicación se abre con un *motu proprio* del papa Julio III, quien bajo pena de excomunión y una multa de doscientos ducados de oro, prohibía a impresores y libreros reproducir el texto sin el consentimiento del autor durante un período de cinco años (Barrio, 1554). Este dato no solo confirma el valor atribuido a la obra en su momento, sino también la voluntad del autor de proteger su producción intelectual. Cada uno de los tres escritos está dirigido a un destinatario concreto: *Pro lingua latina*, al *Senatus Populusque Romanus*, como depositarios naturales de la lengua latina; *De laudibus Italiae*, al cardenal Girolamo Veralli, nuncio

4 (Capiabbi, 1882): “E’ certo poi che i sudetti libri piacquero sommamente a’ Romani, per cui il Senato di quella Metropoli ne ordinò la ristampa a pubbliche spese nel Campidoglio, che venne alla luce nel 1571 sotto la scorta del Patrizio Virgilio Crescenzi, ed aumentata, e corretta in molti luoghi dall’autore medesimo.”

5 (Parise, 2013, VIII): (...) ed a questo argomento sonosi in vero, o il Barrio tolse di soppiatto quest’opera al Sirleto, o al Santoro; e non è credibile, che avendola pubblicata sotto gli occhi de’ propri autori, nessuno di questi se n’avvedesse, e non gridasse subito al ladro: o ebbela da’ medesimi regalata, ed è un portar troppo all’eroico la virtù di cotesti cardinali, che lasciarono volontariamente corre ad altrui la gloria delle proprie fatiche. Ma il Barrio era assai dovizioso di proprio fondo, e non gli abbisognava di far traffico dell’alienate derrate.

6 Como bien apunta Capiabbi (1828): “da qualche bello spirito per vendicarsi delle maniere burbere del nostro Autore, e dell’asprezza da lui usata in censurare altrui (...).”

apostólico ante el emperador; y *De aeternitate urbis*, al propio Carlos V.

El folleto ocupa sesenta y cuatro páginas de la edición de 1554 (pp. 340-404). *De aeternitate urbis* se centra en la grandeza de Roma y su misión civilizadora. Así pues, se inserta en la extensa tradición de la *laudatio ethnográfica* que durante el Renacimiento sufre una revolución en cuanto a la perspectiva con la que se elogia la antigua ciudad. Las excavaciones y los objetos artísticos encontrados revelan la brillantez de un pasado que pasa de ser viejo a antiguo. Ya no nos encontramos ante Roma como una ruina, como un elemento del pasado (pensamiento de la Edad Media, sino, estamos ante Roma, la ciudad eterna (Renacimiento). En esto precisamente incide la reivindicación de Barrio en esta *laus urbis*: a través de sus diferentes tópicos: orígenes, hombres ilustres, vinculados a las virtudes sociales que esos héroes ejemplifican, el tópico de lo extraordinario, o el de la barbarie plantea “l’idea della piena corrispondenza della storia evenemenziale col disegno divino, unitamente alla certezza della missione di guida che a Roma è stata affidata da Dio.” (Clausi) La ciudad eterna ya es un símbolo, un modelo civilizador, donde confluyen política, religión y cultura. No pueden faltar las referencias a Flavio Biondo y su *Roma Triumphans*, que Barrio debió conocer bien pues (...) Biondo became the model for later Renaissance antiquarianism. (Muecke, 2017: 34). Este texto establece los tópicos que luego definirían no solo la visión de Roma y sus instituciones en esa línea del retorno all’ *Antichità* para glorificar, sino también todos aquellos estudios anticuarios sobre la Roma clásica.

Ya afirmaba Benedetto Clausi que “merecen un estudio las razones de la dedicación al gobernante más poderoso de Europa” y es precisamente lo que pretendemos dilucidar en este estudio del proemio. Esta dedicatoria nos hace comprender por qué una epístola prefatoria al obispo de Arrás Antonius Pernottus (Antoine Perrenot de Granvelle) abre la obra. En aquel entonces este prelado aún no era cardenal ni virrey pero sí uno de los principales consejeros del emperador.⁷

ANÁLISIS DEL PROEMIO

El proemio de la obra funciona como un paratexto fundamental que establece no solo el marco ideológico del texto, sino también las

7 (Clausi): “Al vescovo di Arras, (...) Barrio invia, per il tramite del suo carissimo Antonio Agostino, due copie del libro, una riservata a lui, l’altra per l’Imperatore («ut Caesari meo nomine offeras...»)”.

claves de lectura para el receptor. Estas claves también se transfieren a tropos, figuras, estilos del género epidíctico, que presentan el género de *laus urbis* en el que se inserta la obra. No es un encomio puro, pero representa un paso de transición hacia la alabanza principal.

En sus primeras líneas, Barrio declara:

Cuánto ha agradado a Dios la virtud romana de César, tanto humana como verdadera, puede verse ciertamente en esto: que de entre todos los pueblos del orbe, eligió para sí desde la eternidad a la ciudad de Roma para que fuera eternamente la cabeza de todo el reino del mundo, ya sea terrenal o celestial, es decir, espiritual.⁸

Con esta afirmación inicial, el autor establece el tono solemne y providencialista de la obra. Roma no es solo una ciudad, sino el eje espiritual, moral y político del mundo. Y para que sea aún más impactante recurre a la hipérbole, en específico, la hipérbole de superioridad (Pernot, 2015: 59): de entre todos los pueblos, Dios eligió Roma por su virtud. Añade Barrio otra figura en este comienzo, una metáfora que encarna el *tópoi* del *caput mundi*: Roma es la cabeza del mundo, tanto terrenal como celestial. A partir de allí, se articula una visión de la historia donde Roma encarna el orden y la civilización frente al caos y la barbarie. Este binomio, profundamente enraizado en la tradición clásica, es utilizado por Barrio para argumentar que todo intento de sustraerse a la autoridad romana implica una regresión hacia la anarquía y la decadencia cultural.

Añade:

“Y cuánto ha sido beneficioso al mundo entero el Imperio Romano y la paz romana, lo entenderá fácilmente por este hecho quien lo examine con exactitud: que desde que falta la obediencia de los bárbaros al propio Imperio Romano, el mundo entero, por tierra y mar, ha sido durante tantos años —¡ay, qué calamidad!— atormentado y destruido por discordias, saqueos, robos, pillajes y guerras frecuentes e incluso continuas, y aún sigue siéndolo.”⁹

8 Quantum Caesar Romana virtus Deo utro et vero grata fuerit, vel quidem profecto ex hoc uno maxime inspicere potest, quod ex omnibus orbis terrarum gentibus urbem Romam ab aeterno sibi delegit, quae vel terreni, vel coelestis, idest spiritualis, regni totius orbis caput in aeternum esset.

9 Quantum item Romanum Imperium, Romanaque pax universo orbi profuerit, siquis examinis circumspexerit ex hoc facile intelleget, quod ubi desuam est obedientiam Romano ipsi Imperio a

Esta lamentación, cargada de *páthos*, no es solo una evocación nostálgica del pasado glorioso del Imperio, sino una denuncia directa contra aquellos que, al desobedecer el orden romano, han sumido al mundo en el caos. Aquí, el término “bárbaros” adquiere un doble sentido: se refiere tanto a los enemigos externos del Imperio como a los herejes que, desde dentro de la cristiandad, se han apartado de la fe y del orden establecido. Roma, en esta visión, representa no solo la civilización frente a la barbarie, sino también la ortodoxia frente a la herejía. “Se busca la referencia al pasado de Roma, la historia de los héroes de la República. La historia es un enorme repertorio de valores y modelos culturales que la *civitas* reconoce como su identidad.” (Labate, 2013: 207) De ahí que precisamente el orador haga alusión a esas marcas históricas del pasado romano, *tópos* que le permite situar a Roma como defensora de los correctísimos valores morales. Como dijera Pernot: “The challenge is to discern the marks of past worth in the current state of the territory and the city, for they attest to moral qualities. (Pernot, 2015: 45)

La *causa scribendi* queda así perfectamente declarada: Barrio escribe para defender la gloria y la eternidad de Roma frente a sus detractores. Los enemigos de Roma no son únicamente herejes religiosos, sino también aquellos que, en palabras del autor, atentan contra la lengua latina, fundamento de la cultura occidental:

“Algunos de ellos, por ejemplo los que hablan nuestra lengua (latina), se han levantado contra la fe romana y contra la Iglesia, columna de toda la religión cristiana y de la fe, y casa del sol eterno (...), otros, y estos son doctores plebeyos, eruditísimos en ignorancia y maestros de la adulación, ruina de la juventud, más bárbaros aún en su actitud temeraria y arrogante contra la lengua latina y romana...”¹⁰

Este último grupo, los defensores de las lenguas vernáculas en detrimento del latín, son, para Barrio, especialmente peligrosos y merecen el *vituperio*. Al integrar esta censura, esa contraparte del encomio, el autor enriquece su texto, nos adelanta que su obra no se limitará a la alabanza

barbaris praestari, universus orbis terra marique iam tot annos, heu calamitas, dissidiis, rapinis, latrociniiis, direptionibusque, crebris immo iugibus bellis, stragibus frequentibus se ipsum vexavit et perdidit, vexatque etiamnum.

10 Atque eorum alii, ut qua de lingua latina, adversus Romanam fidem, atque Ecclesiam totius Christianae religionis ac fidei columen, solisque aeterni domum, (...) alii adversus Romanum ipsum imperium, quod, praeter caetera innumera alia bona, universo orbi pacem peperit, alii et hi plebeii doctorculi, eruditissimi ignorantiae, et assentationis magistri, exitium adolescentium, plusque barbari adversus latinam Romanamque linguam temere et arroganter (...).

pura de la ciudad, sino que blasfemaré contra aquellos que, a través de la lengua vernácula y las ideas contrarreformistas, intenten imponerse. Los acusa de empobrecer el pensamiento, de desvirtuar el saber y de poner en riesgo la herencia cultural de Roma. No es casual que haya dedicado un tratado entero, *Pro lingua latina*, a la defensa de esta lengua, a la que considera inseparable de la verdadera identidad y una de las tres lenguas sagradas, dotada de un status divino (Laureys, 2010, 35). Es también llamativa la expresión ‘solisque aeterni domum’, haciendo alusión a la Iglesia como casa. Barrio, está dejando en evidencia que la Iglesia es la institución que resguarda a Carlos V, identificado como el Sol. Es esta, evidentemente, una metáfora común dentro del género epidíctico: “most certainly, these images do not claim to be original: the comparison of the sovereign to the sun, particularly, is ancient, and frequently employed in the Imperial period” (Pernot, 2015: 60). No obstante, esta mezcla de estilos -dígase, alabanza de ciudades, de objetos, de personas y vituperio- sí resulta llamativa y nos muestra también como el género encomiástico ha evolucionado a través de los siglos desde que los clásicos plantearon sus principales teorías y se adapta a los objetivos del autor.

Barrio ha logrado captar la atención de su público-lector. La *captatio benevolentiae* que construye en este proemio es especialmente notable porque se aparta de los modelos tradicionales. En lugar de alabar directamente al emperador por su linaje o sus méritos, Barrio opta por glorificar a Roma como sede del Imperio y de la Iglesia, de la que Carlos V es el heredero y defensor natural. Al exaltar a Roma, está exaltando indirectamente al César, sin necesidad de la lisonja directa. De este modo, consigue un efecto retórico más sutil y profundo, que sitúa al emperador dentro de una genealogía espiritual y política que lo trasciende.

La transición hacia la dedicación explícita queda así perfectamente preparada:

“Por estas razones, César, decidí escribir este libro *Sobre la eternidad de la ciudad*. En el que hablaré sobre las virtudes de los romanos y sobre la propia ciudad y sobre su fe y de la Iglesia, que ocupa el primer lugar sobre todas las demás, fundada por los santos apóstoles de Cristo, Pedro y Pablo, así como sobre la eternidad del Imperio Romano (porque estas cosas, junto con la lengua latina y romana, permanecerán, como lo demostraremos, mientras dure el mundo).”¹¹

11 Has ob res Caesar huc librum de aeternitate urbis scribere mihi certum fuit. In quo de Romanorum virtutibus, et de ipsius urbis, eiusque fidei atque atque Ecclesiae, quae super omnes alias

Aquí, la interrelación entre Iglesia, ciudad e Imperio queda claramente establecida. Roma es eterna no solo por su historia pasada, sino porque sigue siendo el eje espiritual de la cristiandad. Y esta eternidad depende de que se mantenga la obediencia al Emperador y a la fe católica. Barrio está formulando, en última instancia, una teología política, en la que el orden divino se manifiesta a través del orden imperial, y donde la lengua latina, el derecho romano y la autoridad del César son manifestaciones concretas de un designio trascendente. No podemos quedarnos impertérritos ante el vocativo de este fragmento. Este empleo de la segunda persona, que se dirige directamente al César es una aproximación, un acercamiento que pretende obtener algo (Pernot, 2015: 58): que el Emperador conozca esta obra que concuerda con sus valores y que no olvide la grandeza del imperio que dirige.

La conclusión del proemio vuelve sobre la necesidad de restaurar la unidad cristiana, apelando a la conciencia colectiva de sus compatriotas:

“Para que todos comprendan, y sobre todo mis compatriotas italianos, aunque podrían entenderlo también por muchas otras razones, cuánto debemos a los romanos, y cuánto debemos orar al Dios eterno por la seguridad, la perpetuidad de Roma y del propio imperio romano. Y también para que comprendan los bárbaros, que en algún momento atacaron con armas enemigas esta ciudad sagrada y eterna, cuán grande es el crimen sacrílego que cometieron. ¡Ojalá finalmente apartaran de su mente la locura y regresaran a la obediencia al Imperio romano, a la fe romana y a la Iglesia!”¹²

Este cierre apela tanto al patriotismo como a la fe. Los italianos deben reconocerse como herederos de Roma y asumir la defensa de su legado espiritual. Los enemigos, en cambio, deben arrepentirse y volver al redil. Es un llamado a la unidad bajo la autoridad imperial y papal, en un momento en que esa unidad se encontraba gravemente amenazada.

Una vez finalizada la lectura del proemio, se hace imperativo señalar algunos aspectos. En primer lugar, este paratexto se presenta como una

optinet principatum a beatis Christi Apostolis Petro et Paulo instituto, imperiique Romani aeternitate (haec enim una cum latina Romanaque lingua tandiu, quod ostendemus, stabunt, quandiu saeculum durabit) loquemur.

12 Ut intelligant omnes tum maxime Itali mei, licet ex aliis multis id intelligere possint, quantum Romanis debetur, quantumque pro Romana incolumitate ac perpetuitate, Romanoque ipso imperio fit nobis Deus orandus aeternus. Atque etiamnum ut intelligant barbari, qui in hanc sacram et aeternam urbem sacrilegi et profani infesta aliquando arma intulere quantum sceleris crimen patrauerunt. Qui utinam tándem aliquando a sua mente amentiam aberuncarent, et ad Romani imperio, Romanaeque fidei atque Ecclesiae obedientiam redirent.

pieza ejemplar de escritura humanista en la que convergen múltiples funciones: la captación de la benevolencia, exposición ideológica, defensa cultural y búsqueda de legitimidad. Más allá de su aparente objetivo elogioso, el texto cumple con precisión varias de las funciones clásicamente asignadas a los discursos introductorios en la tradición retórica. Barrio, plenamente consciente de esto, estructura su proemio como un discurso persuasivo que pretende conmover al lector y, sobre todo, al poderoso destinatario, Carlos V.

No obstante, como también se ha señalado, la dedicatoria en este tipo de textos no respondía necesariamente a un vínculo de mecenazgo ni garantizaba recompensa alguna: “*los destinatarios no solían ejercer el mecenazgo ni se consideraban obligados a la entrega inmediata de una recompensa. La dedicatoria no solía ser pedida ni, en ocasiones, agradecida*” (Ramos Maldonado, 1997, 226). De hecho, no existe constancia de que la obra de Barrio haya formado parte de la biblioteca del emperador, ni de que haya recibido respuesta alguna. Este dato no resta importancia al gesto simbólico: dedicar una obra a Carlos V era, en sí mismo, una estrategia para proyectar el pensamiento humanista hacia la esfera del poder y “disponer de un escudo contra la envidia y la maledicencia con la mención de un nombre respetable” (Ramos Maldonado, 1997, 226).

Desde esta perspectiva, el proemio se inscribe dentro de una tradición que aspiraba a influir en el gobernante no mediante el ejercicio directo del poder, sino mediante la persuasión intelectual. “*La modalidad del poder que el intelectual desea ejercitar no es el mando directo, sino la influencia. El propósito de su labor es ante todo lograr la confianza del soberano*” (Guerrero, 2017, 73–74). El humanista no busca gobernar, sino inspirar al gobernante, orientarlo a través del saber acumulado y transmitirle los valores que deben guiar su acción, en la tradición de los espejos de príncipes. Por eso, no sorprende que Barrio dedique buena parte del proemio a recordar los ideales del imperio romano, los fundamentos de la fe católica y los peligros de la disidencia. El discurso aparece, entonces, como una oferta de saber político y moral, al servicio del soberano. La escritura del proemio —y por extensión de toda la obra— responde a esta lógica: el saber humanista, la historia, la retórica y el latín son herramientas fundamentales para sostener y consolidar un buen gobierno. Así, el texto no es una simple alabanza abstracta, sino una intervención concreta en el debate político y cultural de su tiempo.

En cuanto al contenido del proemio, la exaltación de Roma como sede del Imperio, la Iglesia y la lengua latina, se articula con la figura de Carlos V como su legítimo heredero. “*Al enaltecer al emperador, el*

autor de la oración expone los principios ideológicos del principado y su adhesión a ellos” (Guerrero, 2017, 69). Barrio construye así una imagen del emperador no solo como sucesor político de los césares, sino como garante de la paz, la fe y la civilización frente a las amenazas bárbaras. Esta idea encuentra eco en la visión de otros autores de la época, como el poeta Urrea, quien en su texto *El victorioso Carlos V*, compuesto hacia finales del siglo XVI, afirma que bajo su gobierno renace una nueva edad de oro, análoga a la instaurada por Octaviano: “*Y pone [Carlos V] lengua paz en toda Italia | Firme por nuevo tiempo y duradera | Tornando aquella edad de Octaviano*” (IV, 724-26; p. 241).

CONCLUSIONES

En suma, el análisis del *proemio* de *De aeternitate urbis* de Gabriele Barrio confirma que esta obra breve, y en apariencia superflua, reviste una profunda densidad ideológica y política. Lejos de tratarse de un simple ejercicio retórico al estilo clásico, el texto se configura como una intervención intelectual con objetivos muy definidos: defender la centralidad de Roma como eje del mundo cristiano, denunciar los efectos de la disidencia religiosa y cultural y legitimar el poder imperial de Carlos V.

Situada en el convulso contexto del siglo XVI, marcado por las tensiones entre la Reforma y la Contrarreforma, y por la necesidad de reafirmar la autoridad imperial frente a los nacionalismos emergentes y los particularismos religiosos, la obra de Barrio responde plenamente al espíritu del humanismo político. El autor se posiciona como intelectual que, sin ejercer el poder directamente, busca influir en las estructuras de autoridad a través del prestigio de la palabra y del saber.

Desde el punto de vista formal, el *proemio* de *De aeternitate urbis* despliega con notable rigor una arquitectura retórica cuidadosamente elaborada, que pone en juego las convenciones del género epidíctico y los recursos propios del humanismo renacentista. Gabriele Barrio emplea figuras como la hipérbole, metáforas y lugares comunes como el contraste civilización/barbarie o la referencia a la *caput mundi*, todos ellos calcos reconocibles de la tradición clásica, reelaborados para servir a una finalidad ideológica concreta. Además, el uso estratégico de la segunda persona en el vocativo dirigido a Carlos V refuerza el carácter persuasivo del texto, alejándose de una alabanza meramente ornamental y aproximándose a una exhortación cargada de

páthos y *gravitas*. Esta combinación de dispositivos retóricos no solo enriquece el texto, sino que revela la sofisticación formal con la que el autor configura su mensaje: no se limita a elogiar, sino que construye una visión totalizadora del orden político y espiritual que encarna Roma, articulando pasado, presente y eternidad.

OBRAS CITADAS

- Barrio, G. *Pro lingua Latina, De aeternitate urbis, De laudibus Italiae*. Roma: Iosephum de Angelis, 1554.
- Capialbi, V. In *Biografia Napoletana* del Gervasi. Napoli, 1828.
- Cianflone, B. Gabriele Barrio storiografo calabrese del Sec. XVI. *Historica*, 16, 84–91, 1963.
- Galleria dell'Accademia Cosentina. (s. f.). *Gabriele Barrio, prima década del 1500 – dopo il 1578*. Recuperado de <https://www.iliesi.cnr.it/ATC/htm/accos/2/Barrio.html>
- D'Afflitto, Eustachio. *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli* (pp. 61–63). Napoli: Stamperia Simoniana, 1794.
- Guerrero, O. Los panegiristas: influencia y persuasión en la Roma Imperial. *Gobierno y Desarrollo*, 1(2), 2017: 67–81.
- Hernando Sánchez, C. J. *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, estado y cultura*. Junta de Castilla y León, 1994.
- Laureys, M. A little known plea in defense of Latin: Gabriel Barrius' *Pro Lingua Latina*. *Renæssanceforum*, 6, 2010: 23–41.
- Muecke, F. The genre(s) and the making of *Roma Triumphans*, 2017.
- Pernot, L. *Epideictic rhetoric. Questioning the stakes of Ancient Praise*. Austin: University of Texas Press, 2015.
- Ramos Maldonado, S. Los prólogos de Bernardino Gómez Miedes. I: Naturaleza del prólogo renacentista. *Excerpta Philologica*, 7–8, 1997–1998: 223–239.
- Russo, F. Gabriele Barrio. *Almanaco Calabrese*, (14), 1964: 119–127.
- Toppi, N. *Biblioteca Napoletana et apparato a gli uomini illustri in lettere di Napoli*. Nápoles: Antonio Bulifon all'Insegna della Sirena, 1678.

La Italia soñada en la mirada viajera de Carmen de Burgos¹

Karolina Zygmunt
Universidad SWPS

1. INTRODUCCIÓN

Después de décadas de silencio impuesto por el régimen franquista que incluyó a Carmen de Burgos en la lista negra de autores proscritos de librerías, bibliotecas y hasta de la memoria española, entre la crítica se ha observado un notable esfuerzo por recuperar esta autora tan polifacética. Así lo evidencian los numerosos estudios, así como congresos, exposiciones o números temáticos de revistas que se le dedican.² Se reivindica su importancia para el periodismo como la primera periodista profesional en España y la primera reportera de guerra, al mismo tiempo que se estudian sus novelas y ensayos, así como se examina y comenta su gran labor relacionada con la lucha por los derechos de la mujer, sobre todo su defensa del divorcio.

No obstante, al hablar de Carmen de Burgos, no se puede pasar por alto su faceta de incansable viajera interesada en conocer otros países y culturas. Sus travesías por Europa empiezan con el viaje por Francia e Italia que realizó entre los años 1905-1906 con una beca de ampliación de estudios concedida por el gobierno español. Esta experiencia quedó plasmada en *Viajes por Europa. Impresiones*, una recopilación de cartas de viaje que la autora le dirigía a su amigo José Ferrándiz a quien también le dedicó la obra.³

1 Esta publicación forma parte del proyecto I+D+I “Factualidad y familias textuales en los relatos de viaje contemporáneos” (Referencia: PID2003-150409NB-100) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y FEDER/Unión Europea.

2 Entre los estudios más importantes centrados en la vida y en la obra de Carmen de Burgos se pueden mencionar, entre otros, los trabajos de Helena Establier Pérez (2000), Esther A. Daganzo Cantens (2006, 2010), Concepción Núñez Rey (1991, 2005, 2021) o Asunción Valdés (2023) y Pedregosa (2024). Asimismo, entre las iniciativas relacionadas con la recuperación de esta figura cabe señalar los volúmenes monográficos de las revistas *Arbor* (2010) y *Estudios Románicos* (2018) dedicados a esta autora, así como la exposición y un ciclo de conferencias organizados muy recientemente por la Biblioteca Nacional de España (2025).

3 Resulta interesante que el molde que escoge Carmen de Burgos para la puesta por escrito de

La crítica que se ha dedicado al estudio de este relato de viaje⁴ se ha centrado principalmente en aspectos como la visión de la viajera sobre la educación, así como en las ideas feministas allí esbozadas, dado que viajar por Europa le permitía a Carmen de Burgos reflexionar con más profundidad sobre la situación de la mujer en España. Esther A. Daganzo-Cantens (2006) ha destacado la crítica de la viajera al catolicismo institucionalizado y su influencia en la educación de la mujer, mientras que Elena Lindholm Narváez (2015) ha analizado el perspectivismo republicano presente en este texto.

El objetivo, de este artículo, en cambio, es presentar la imagen que la autora muestra de Italia, uno de los tres países recorridos en este viaje. Se pretende examinar cómo, en la visión de Italia presente en *Viajes por Europa. Impresiones*, la actualidad de los lugares que va conociendo Carmen de Burgos convive no solo con su pasado, sino también con las imágenes previas asociadas a estos territorios y con el imaginario tanto colectivo como personal de la propia autora.

2. LA VISIÓN DE ITALIA EN *VIAJES POR EUROPA. IMPRESIONES*.

2.1. LA ADMIRACIÓN POR LA CULTURA, LA LITERATURA Y LAS URBES ITALIANAS

Carmen de Burgos recorrió diversas ciudades italianas dejando por escrito sus reflexiones y sensaciones. Lo primero que llama la atención es la gran admiración que la autora, ya desde el principio de su viaje, muestra por las tierras italianas. No parece casual que empiece su primera carta con la siguiente afirmación: “¡Italia! ¡Italia! Amigo mío: no sé cómo escribir á usted la primera carta desde la tierra de mis ensueños” (De Burgos, 2021 [1907]: 167). Por lo tanto, Italia, ya antes de conocerla, se le presenta a la viajera como un lugar sobre el que soñar y fantasear. Tal y como indica la propia Carmen de Burgos:

su experiencia viajera sean justamente las cartas. La investigadora del género viático Eugenia Poepanga, comentando brevemente la historia de los escritos de las viajeras a lo largo de la historia, señala que «las mujeres viajeras optan normalmente por el género epistolar» (2022: 8). De esta forma, se podría decir que con sus cartas Carmen de Burgos conecta con la tradición de las grandes viajeras de épocas anteriores, como lady Mary Montagu o la condesa D’Aulnoy.

4 Esta obra de Carmen de Burgos, aunque presentada como una recopilación de cartas, puede ser considerada un ejemplo de “relato de viaje” tal y como lo ha da definido Luis Albuquerque-García (2006, 2011, 2015) que bajo este término habla de textos factuales, testimonios de una experiencia vivida en oposición a los textos ficcionales que propone llamar “novelas de viaje”. Como ha señalado el mismo autor, el hecho de que un testimonio de viaje asuma un molde diferente como las cartas no impide que se pueda considerar relato de viaje, puesto que «estamos ante un género esquivo por naturaleza que, a lo largo de la historia, se ha vestido con ropajes de otros géneros o sencillamente los ha absorbido» (2008:11).

¡Se ha escrito tanto de Italia! ¡Han recorrido esta tierra tantos artistas y poetas! Recuerdo en este momento á Cervantes, Heine, Carlos Immermán, Goethe, Byron, Shelley, Taine, Víctor Hugo, Musset, Lamartine, Chateaubriand, Castelar, algunos de los grandes escritores españoles que hoy viven, y entre las mujeres, Mme. de Staël, Mme. Morgan y Jorge Sand.... Todos los que han venido buscando las huellas de los genios italianos y la armonía sublime que la naturaleza ha escrito en el cielo de Italia (De Burgos, 2021 [1907]: 167).

En este elogio la autora destaca varias dimensiones del país que va a visitar: su importancia cultural, su arquitectura y monumentos, así como el hecho de que toda Italia esté marcada por las huellas de los grandes intelectuales que la visitaron y admiraron. Ya en esta primera mirada a Italia se ve el afán de conocimiento, el amor por el arte y por la literatura, así como las ganas constantes de aprender que caracterizan a Carmen de Burgos no solo en su faceta de viajera, sino también en todas sus actividades vitales. Además, la autora, amante de la naturaleza, no se olvida de este aspecto del paisaje italiano.

Esta visión de Italia como país de poetas, cultura, literatura y arte va a acompañar a la escritora durante todo el recorrido. Ya muy al principio de su viaje, hablando de Liorna, comenta que esta “no es ciudad de recuerdos ni ciudad de arte; [pero] se siente la poesía, porque en Italia son poetas el sol y el cielo” (De Burgos, 2021 [1907]: 204).

Daganzo-Cantens habla de cierta “solemnidad” en la escritura de la viajera que “se percibe a la hora de retratar o describir aspectos concretos que a la autora le interesaban de forma especial como, por ejemplo, los museos y las descripciones de las obras de arte, a las que les da un tratamiento casi sagrado y hace gala de un detallismo a veces exagerado” (2006: 23-24).

La imagen de Italia es muy positiva durante todo el recorrido y las visitas a las distintas ciudades, entre las cuales destacan, Nápoles, Pompeya, Florencia, Milán y por supuesto Roma, solo consolidan la inicial admiración hacia lo italiano. En sus cartas, la autora describe con mucho detalle no solo los monumentos más importantes de las ciudades que va visitando, sus principales iglesias, museos y colecciones de arte, sino también la naturaleza del país que va descubriendo. Asimismo, la viajera, refleja la vida social y cultural de los lugares que va visitando, en la cual participa activamente.

En todo el relato, no faltan palabras de admiración para las principales urbes italianas. Hablando de Nápoles la autora confiesa que “la

hermosa ciudad de la *Campania Feliz* ganó desde el primer momento [su] corazón” (De Burgos, 2021 [1907]: 216).⁵ Asimismo, Florencia es para ella “la ciudad de las elegancias en la forma y de la armonía en el lenguaje” (De Burgos, 2021 [1907]: 392) y le cuesta despedirse de Pisa “cuatro días de sol pasados en la plaza del *Duomo*, diciéndome todos ellos: ‘partiré mañana’, y sin resolverme nunca á dar la última mirada á tanta belleza” (De Burgos, 2021 [1907]: 186). También, dejando Pompeya, la autora se lamenta “¿Cómo decir adiós á Pompeya, á este lugar único en el mundo?” (De Burgos, 2021 [1907]: 287) al mismo tiempo que expresa su gran deseo de volver a Roma.

En su admiración Carmen de Burgos no se limita a una única ciudad o lugar. El elogio se extiende a todo el país y, reflexionando sobre Italia, la viajera reconoce: “Yo no sabría elegir residencia en las ciudades de Italia; me encantan todas; cada una tiene su fisonomía diferente; Nápoles es una linda muchacha que adorna su belleza sensual é incomparable con collares y telas de colores; Roma una hermosa matrona envuelta en regio manto de terciopelo; Florencia la joven elegante, distinguida, fuerte, coqueta y graciosa como una parisién” (De Burgos, 2021 [1907]: 392).⁶

La viajera compara las diversas urbes con mujeres, distintas entre sí, pero igualmente hermosas. Asimismo, escoge la misma metáfora para hablar de toda Italia, la cual se imagina como una “matrona que, envuelta en su manto de flores, duerme acariciada por dos mares, con la cabeza reclinada en los gigantescos Alpes que la coronan de eternas nieves” (De Burgos, 2021 [1907]: 168).

2.2. EL PODER DE LOS NOMBRES, DE LA HISTORIA Y DE LOS IMAGINARIOS PREVIOS

En la mirada de Carmen de Burgos hacia Italia resulta muy llamati-

5 La crítica ha señalado la gran importancia que esta Nápoles, que aquí Carmen de Burgos mira y admira por primera vez, tendrá tanto en la vida profesional como privada de la autora. Es durante esta estancia cuando la viajera descubre la obra del poeta romántico italiano Giacomo Leopardi y se propone llevar a cabo el proyecto de estudio de la vida y obra de este autor. Tal y como comenta Concepción Núñez Rey: “[Carmen de Burgos] solicitó la traducción de la obra lírica [de Leopardi] a jóvenes poetas amigos, cuyos nombres figuraban al pie de cada poema; entre la larga nómina, colaboraba Juan Ramón Jiménez” (2010: 10). Asimismo, años más tarde, en 1926, por un periodo de tiempo corto, pero intenso, Nápoles se convirtió en el hogar de la escritora y su compañero de viaje y de vida, Ramón Gómez de la Serna. El fruto literario de esta estancia fue su novela breve *El Misericordia*, ambientada en Nápoles, y en la que “nos demuestra su autora que conocía muy bien el cuerpo y el alma de su amada ciudad.” (Molina, 2010: 101).

6 Como se ha comentado en la nota anterior, de todas las ciudades italianas, Carmen de Burgos escogerá Nápoles como lugar de residencia temporal en Italia.

vo el hecho de que la autora compare constantemente la realidad actual de los sitios visitados con el pasado de estos lugares, así como con el imaginario previo que le acompaña durante todo el viaje. No se puede pasar por alto que Carmen de Burgos es una intelectual, amante del conocimiento, interesada en la historia y la cultura. Este interés se ve también en su forma de relacionarse con Italia. La autora insiste en el poder de los nombres, así como en la importancia de los imaginarios previos sobre ciertos lugares, de la misma forma que, un siglo después, lo hará otra importante viajera, Patricia Almarcegui, que en sus relatos de viaje por Asia Central comentará “Quien ama el viaje sabe del poder que tienen los nombres. Hay lugares que solo con escucharlos o citarlos la imaginación explota y genera imágenes mágicas y sueños suspendidos” (2016: 55). No por casualidad, Carmen de Burgos, ya en la primera carta desde Italia confiesa: “¡Tantas veces ha latido mi corazón con su nombre desde mi infancia hasta cuando hace pocos días divisaba en las terrazas de Monte Carlo dibujarse sus costas azulinas entre la bruma!” (De Burgos, 2021 [1907]: 167).

Este poder de los nombres y de los imaginarios se ve claramente durante la visita de la escritora a Venecia donde no tiene dudas de que esta: “lleva en su solo nombre una ráfaga de luz de colores y de poesía; Una evocación del Oriente; dentro de la vulgar vida moderna permanece envuelta en su viejo manto desgarrado; en su historia sugestiva de grandezas y terrores, conserva sus visiones de luz, su misteriosa y vaga poesía, y su dulce ambiente oriental” (De Burgos, 2021 [1907]: 435-436). La ciudad italiana se asocia en Carmen de Burgos con Oriente que suele funcionar en el imaginario colectivo como espacio de ensueño y anclado en el tiempo. La mezcla de lo fascinante e inquietante, al mismo tiempo seductor y aterrador, con mujeres bellas y sensuales, tan propia de las fabulaciones y visiones sobre lo oriental, también se aprecia en el imaginario de la autora sobre la Ciudad flotante.⁷ En sus propias palabras:

La imaginación sueña aquí siempre con venecianas envueltas en gasas y velos, reclinadas en góndolas, cubierto el semblante por el antifaz de terciopelo, mezcla de europeas, de turcas y de árabes, con la belleza rubia y distinguida, trenzas de oro de tonos ardientes, metálicos, y luminosas carnes que pintó Ticiano. Detrás de estas figuras de amor se ven los negros mantos, las

7 Parece que Carmen de Burgos, con estas imágenes de lugares envueltos en un halo mágico, de misterio, que fascina y aterroriza al mismo tiempo, se inscribe en la corriente de Orientalismo propia de los autores del siglo XIX y tan criticada por Edwar Said (1978). Curiosamente, la autora asocia este imaginario no con las lejanas tierras asiáticas o africanas sino con la ciudad de Venecia.

siniestras mascarillas, las intrigas y los crímenes de esos orientales europeos, celosos y salvajes, que imponen el amor por el miedo de la venganza (De Burgos, 2021 [1907]: 436).

Viajar por Venecia supone para la escritora buscar ciertos imaginarios y visiones concebidos ya antes de emprender el viaje:

No hay nada que impresione tanto como un paseo en las noches sin luna por las calles de agua; es fantástico y grandioso. Se deslizan las góndolas en la obscuridad, en medio del silencio solemne que sólo rasga el chapotear de los remos ó el rozar de la embarcacioncilla contra los viejos muros de algún palacio [...] ¿Cómo no pensar en amores, intrigas y crímenes? El enérgico ¡aoe! lanzado por el gondolero á la vuelta de las esquinas para avisar á los que vengan y evitar un choque, nos despierta brusca-mente del ensueño (De Burgos, 2021 [1907]: 438).

Junto a estas ensoñaciones constantes y a la búsqueda de imaginarios míticos, la viajera contrasta la realidad actual de Venecia con la imagen del pasado que inevitablemente asocia a la urbe: “A veces viva luz rasga la obscuridad y por ventanas abiertas al mismo nivel de los ríos se ven grupos de gente, cafés y tabernas; un cuadro de la vida actual que contrasta grotescamente con este escenario de la Edad Media” (De Burgos, 2021 [1907]: 438).

Este contraste entre el pasado de los lugares recorridos y su presente va a acompañar a la viajera durante todo el recorrido. La visión de Italia como la cuna de la civilización y el recuerdo de su pasado serán claves en la imagen que la autora irá creando de los lugares recorridos.

La escritora se desvía de su itinerario para conocer Elba, tan asociada a la figura de Napoleón, y como ella misma reconoce en la isla: “esto nada tendría de bello sin la sugestión de los recuerdos y la historia” (De Burgos, 2021 [1907]: 210). La propia viajera confiesa también: “dudo si realmente estuve en Elba ó he soñado con ella como soñé en Santa Elena, porque en vez de ver lo moderno, y contra mi costumbre, no he hecho más que revivir el pasado” (De Burgos, 2021 [1907]: 212). Esta búsqueda del pasado, perdido en muchas ocasiones, parece guiar a Carmen de Burgos en su camino. En Pisa la viajera reconoce que “asusta contemplar tanta grandeza caída, tanto esplendor pasado; la vida de los pueblos, como la vida de los seres, es sólo un momento en el curso inmutable del tiempo” (De Burgos, 2021 [1907]:189) y concluye afirmando que “en la actualidad es realmente Pisa la *Cita morta e caduta*” (De Burgos, 2021 [1907]:189)

Asimismo, en las urbes destruidas por la erupción del Vesubio, la autora encuentra un mundo congelado en el pasado lo que la lleva a una especie de viaje en el tiempo que describe de la siguiente manera: “Vivo ahora á muchos siglos de distancia de nuestra sociedad actual. Contemplando todos los días estas ruinas de Pompeya y Herculano y las antigüedades de los museos, nos transportamos á una existencia y unas costumbres distintas de las nuestras” (De Burgos, 2021 [1907]: 269). La viajera se siente totalmente fascinada por la realidad que encuentra en Pompeya, quiere llenarse de ella y grabarla en su memoria: “He recorrido cien veces estas calles con pavimento de lava donde están aún marcadas las huellas de los antiguos carros; he ido de visita de una á otra casa, como si se tratase de antiguos amigos” (De Burgos, 2021 [1907]: 270)

La visita a las ruinas y el descubrimiento de su belleza le produce una gran conmoción que deja plasmada en su relato: “¡Qué encanto y qué emoción produce ver las obras!” (De Burgos, 2021 [1907]: 274). Mirella Romero Recio comenta la gran fascinación de Carmen de Burgos por el Mundo Antiguo indicando que “Pompeya, Roma y Grecia en general le parecían mucho más interesantes que grandes ciudades como París” (2019: 89)

Esta consciencia del gran peso de la imagen previa de los lugares conocidos y del bagaje histórico del viajero que condiciona tanto su mirada como su escritura se evidencia en las reflexiones de la autora sobre Roma. Tal y como indica: “Amanece cuando el tren se detiene en la estación de la antigua señora del mundo. ¿Se puede venir aquí con indiferencia? Me lo he preguntado con algo de secreta inquietud todo el camino, y al llegar he comprendido que es imposible no sentir la sugestión de la grandeza romana” (De Burgos, 2021 [1907]: 213)

La viajera quiere empaparse de la Roma antigua, de la ciudad de ensueño cuyo solo nombre despierta la imaginación y crea imaginarios. Tal y como señala: “Yo he venido á sumergirme en el pasado, á revivir la deliciosa impresión de la antigüedad que he sentido en Pompeya y Cumas. ¡Estoy en el Coliseo de Roma! Soñemos, alma, soñemos...” (De Burgos, 2021 [1907]: 304). Este pasado lo encuentra en las ruinas de Coliseo que le fascinan y emocionan: “Yo experimento aquí una sensación nueva, jamás sentida; me parece comprender la transfiguración; siento el espíritu dilatarse y quedar inerte el cuerpo, como si desatase los lazos de la carne para volar por regiones ideales” (De Burgos, 2021 [1907]: 307). También comenta: “siento extraña impresión de dulzura, deseo de detener la loca carrera del tiempo, de quedar así siempre.

¡Hallo hermosa la absurda idea de la Eternidad!” (De Burgos, 2021 [1907]: 308) y finalmente reconoce: “hay un misterioso encanto, un claro obscuro indescriptible, un juego de luz y sombras que no puede fotografiarse. ¡La luna ha sido creada sólo para alumbrar el Coliseo!” (De Burgos, 2021 [1907]: 308).

Contemplar Roma es para Carmen de Burgos contemplar simultáneamente su presente y su pasado, ya que lo que es, aparece indisolublemente unido a lo que fue: “Palacios y magníficas iglesias se hallan aquí por todas partes; las plazas espaciosas están ornadas de bellas fuentes, y las estatuas, las columnas y monumentos parecen recordar á cada instante al viajero que pisa el suelo de la noble señora del mundo” (De Burgos, 2021 [1907]: 302).

Asimismo, la autora reconoce que muchas veces hasta prefiere no ver la realidad actual de la ciudad para que esta no acabe con las imágenes que forman su imaginario. Como ella misma señala: “El primer impulso que se siente en Roma, es el de cerrar los ojos para no verla como es en realidad, por el temor instintivo de que se desvanezca un hermoso sueño” (De Burgos, 2021 [1907]: 301). De esta forma, la viajera busca el pasado de la ciudad en su presente y teme que ya no pueda encontrar huellas del primero. Por esta razón confiesa:

Pero á mí me ofenden estas calles modernas, estos palacios restaurados, las luces eléctricas, los coches, los automóviles y todos estos hombres y mujeres vestidos por el patrón universal de las modas francesas. Yo deseaba ver la otra, la Roma que llevamos en la imaginación; la de los repúblicos, de los cónsules y de los Césares, ó siquiera la de los pontífices-reyes, poderosos é impúdicos que paseaban entre esbirros sus mancebas. Cuesta trabajo acostumbrarse á la idea de que esta ciudad moderna y vulgar, es la vieja Roma que sirvió de antorcha para alumbrar las crueldades de Nerón y que esta multitud que pulula por las calles va sencillamente al café ó al teatro en vez de correr al Coliseo, al Capitolio, al Foro ó á las Termas (Carmen de Burgos, 2021 [1907]: 302).

Después de la desilusión inicial, de la decepción o hasta indignación por las multitudes que parecen no darse cuenta de la grandeza del lugar que están visitando, llega el alivio al descubrir que ambas Romas, la antigua y la moderna coexisten: “Viven unidas sin confundirse la ciudad de los recuerdos y la ciudad moderna; se miran frente á frente el poder civil y el poder de los Pontífices; luchan el viejo espíritu pagano,

el triste y soberbio ideal del cristianismo y las más avanzadas ideas de progreso” (De Burgos, 2021 [1907]: 302-303).

Asimismo, cabe señalar que, tal y como indica Núñez Rey: “Entre todas las ciudades visitadas, París y Nápoles iban a ser los lugares amados a los que había de regresar, pero fue en Roma donde se produjo la apoteosis de su viaje” (2010: 9) que según la investigadora es la conferencia titulada “La mujer en España” que Carmen de Burgos pronuncia en la Ciudad Eterna invitada por la Asociación de la Prensa italiana y que constituye “un estudio exhaustivo de [la] situación [de la mujer] en aquella época, y un documento de gran valor histórico” (Núñez Rey, 2010: 9).

Finalmente, la despedida de Italia, como no podría ser de otra forma, constituye la última confirmación de la admiración que llegó a convertirse en amor hacia el país:

las lágrimas han caído de mis ojos. He pasado en Italia días felices de tranquilidad, de olvido, de calma; renacía á una vida nueva cuando esta cadena social á que vamos amarrados me obliga á dejarla. Yo veo en Italia otra España, pero más joven, más fértil, más entusiasta que la nuestra; empecé admirándola y he acabado por amarla; algo de mi corazón queda en ella; mi deseo más vehemente es volver á soñar con el augusto silencio de la vetusta Pisa, en las azules orillas del golfo napolitano, en las melancólicas alamedas de Florencia, las lagunas venecianas y el incomparable Coliseo de Roma.... (De Burgos, 2021 [1907]: 496).

3. CONCLUSIONES

Carmen de Burgos, en su recorrido por Italia, presenta información objetiva, describiendo con mucho detalle los principales monumentos italianos, sus obras de arte más emblemáticas, los hábitos y costumbres del pueblo italiano, así como su rica vida cultural. No obstante, en su visión de las distintas ciudades de su recorrido, la viajera pasa de esta objetividad descriptiva a la subjetividad, puesto que no puede ocultar la gran admiración que despiertan en ella las urbes italianas. Asimismo, la mirada de la autora está atravesada por las distintas lecturas sobre el país, por los recuerdos de su historia y los grandes hechos que la marcaron. Por esta razón, el relato se convierte en un juego incesante entre el pasado y el presente, la realidad de los lugares visitados y la imagen previa de estos sitios, lo que la viajera ve y con lo que sueña. Toda esta

mezcla fascina a Carmen de Burgos que se declara enamorada de Italia, país que va a resultar ser importante no solo en su faceta de viajera, ya que en él llevará actividades reseñables en su labor de luchar por los derechos de la mujer y se convertirá en el escenario tanto de sus novelas como, en el caso de Nápoles, de su vida.

OBRAS CITADAS

- Albuquerque-García, Luis. “Los ‘libros de viaje’ como género literario”. Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel, eds. *Diez estudios sobre viaje*. Madrid: CSIC, 2006: 67-89.
- . “Apuntes sobre crónicas de Indias y relatos de viajes”. *Letras*. Núm. 57-58, 2008: 11-23.
- . “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura*. Vol. LXXIII, Núm. 145, 2011: 15-34.
- . “‘Relatos de viaje’ y paradigmas culturales”. *Letras*. Núm. 71, 2015: 63-76.
- Almarcegui, Patricia. *Una viajera por Asia Central. Lo que queda de mundo*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016.
- Burgos Seguí, Carmen de. *Por Europa (impresiones). Francia, Italia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021 [1907]. Web. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/por-europa-impresiones-francia-italia-1129781/>
- . *Carmen de Burgos: la educación de la mujer y la literatura de viajes como género narrativo*. Tesis doctoral, Florida International University, 2006. Web. <https://digitalcommons.fiu.edu/etd/2650>
- Daganzo Cantens, Esther. *Carmen de Burgos: educación, viajes y feminismo: (la educación y el feminismo en los libros de viajes de Carmen de Burgos a Europa)*. Jaén: Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2010. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.iExtra>
- Establier Pérez, Helena. *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos ‘Colombine’*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2000.
- Exposición y ciclo de conferencias, *Biblioteca Nacional de España* (27.09.2024 - 02.03.2025). *Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932). La modernización de España*. Web. <https://www.bne.es/es/agenda/carmen-burgos-colombine-1867-1932-modernizacion-espana>
- Lindholm Narváez, Elena. “Perspectivismo republicano en *Mis viajes por Europa* de Carmen de Burgos”. *CIEHL*, Núm 22, 2015: 21-31.
- Molina, César Antonio. “Carmen de Burgos y Nápoles.” *Arbor*. Vol. 186, Número extraordinario, 2010: 99-103. DOI: [10.3989/arbor.2010.extrajunion3012](https://doi.org/10.3989/arbor.2010.extrajunion3012)

- Núñez Rey, Concepción. “Espacios y viajes en la vida y en la obra de Carmen de Burgos Colombine.” *Arbor*. Vol. 186, Número extraordinario, 2010: 5-19.
- . *Carmen de Burgos, «Colombine» (1867-1932). Biografía y obra literaria*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- . *Carmen de Burgos, «Colombine»: en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- . *Carmen de Burgos, «Colombine»: en la Edad de Plata de la literatura española*. Servicio de Publicaciones Fundación Unicaja, 2021.
- Pedregosa, Alejandro. *Vocación de libertad. Vida de Carmen de Burgos*. Pontevedra: Kalandraka Editora, 2024.
- Popeanga, Eugenia. “Presentación. Escritos de viajeras.” *Las mujeres y sus relatos de viaje. Viajeras de los siglos XIX, XX y XXI*. Carmen Mejía Ruiz, Eugenia Popeanga, coords. Rocío Peñalta Catalán, ed. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2002: 7-11.
- Romero Recio, Mirella. “La Antigüedad vista por dos escritores anticlericales: Carmen de Burgos y Vicente Blasco Ibáñez.” *Veleia*. Vol. 36, 2019: 73-94. DOI: <https://doi.org/10.1387/veleia.20752>
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo, 2008 [1978].
- Valdés, Asunción. *Revivir: La nueva Carmen Burgos*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2023.
- Volumen monográfico. Arbor*. Vol. 186 (2010). *Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932) en el periodismo y la literatura*. Dir. M.P. Palomo, Coord. C. Núñez Rey.
- Volumen monográfico. Estudios Románicos*. Núm. 27 (2018): *Carmen de Burgos en las culturas románicas*. Web. <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/issue/view/15871>

Italia como huella de autoría en algunos textos dramáticos del Siglo de Oro

Emma María Marcos Rodríguez
ITEM. Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

Italia ya estaba presente en el teatro del Siglo de Oro español incluso antes de su auge y consolidación. Durante siglos, no existió en España una verdadera literatura dramática: desde el *Auto de los Reyes Magos* –considerado la primera obra teatral en castellano– hasta los primeros textos de Gómez Manrique en el siglo XV, hay un inmenso vacío, y no es hasta el siglo XVI, con Lope de Rueda, cuando se crea un teatro auténticamente popular –precursor de la fórmula del XVII–, para el que fue decisiva la influencia italiana: “En el siglo XVI la presencia de Italia en la cultura y las artes es imponderable, y nada raro tiene que España, con fuertes lazos de todo tipo, experimentara un gran influjo. La época de Lope de Rueda tiene, entre otras características, la de su marcado interés por las fórmulas italianas y el impulso que éstas proporcionan a la búsqueda de nuevas dramaturgias” (Arellano, 2017: 23).

Italia, por tanto, está muy presente en los albores del teatro áureo: “se traducen y adaptan o se leen directamente textos teatrales, y las compañías italianas transitan por España» (Arellano, 2017: 23), pero también se adaptan personajes tipo y modelos de la *commedia dell’arte*; así, el *zanni* se convierte en el gracioso de las comedias españolas, caracterizadas en muchas ocasiones por el enredo, técnica que, a su vez, está inspirada en los *lazzi*¹. Es reseñable, por tanto, su “influencia en la propia organización de la estructura teatral, en el desarrollo comercial del teatro, y en su conexión con la beneficencia (no hay que olvidar que las primeras cofradías se establecen en Italia)” (Arellano, 2017: 23). Sin embargo, los italianos no solo marcaron algunas de las pautas que tendría que seguir un teatro acogido con entusiasmo por el pueblo, sino que siguieron presentes a lo largo del tiempo. Un ejemplo de ello es la labor de escenógrafos como Cosme Lotti, venido a la corte de Felipe IV a principios del XVII para desarrollar una puesta en escena espectacular que acompañara a las representaciones palaciegas.

1 Para más información, véase Oliva, 1988: 65-79.

Por otro lado, algunos dramaturgos tuvieron la oportunidad de viajar a Italia, motivo por el cual pudieron reflejar ciertos elementos italianos en sus comedias, que han sido utilizados en más de una ocasión para apoyar la autoría y la cronología de determinadas obras. Y es que la autoría de los textos dramáticos del Siglo de Oro español ha sido y es una de las cuestiones más atendidas por parte de la crítica.

El teatro, y más concretamente la fórmula de la Comedia Nueva, cuya representación iba revestida, además, de piezas breves que convertían el espectáculo en una auténtica fiesta dramática, se convirtió en un fenómeno importantísimo en la época. Tanto es así, que se articuló un sistema comercial vinculado a la actividad teatral, en el cual el dramaturgo podía alcanzar bastante fama, pero sin conservar ningún tipo de derecho sobre la obra que escribía. Los directores de compañía o *autores* de comedias eran los responsables del texto una vez que lo compraban, bien al poeta o bien a otra compañía, lo que, por supuesto, tuvo una serie de consecuencias: “los detalles de la puesta en escena competen al autor de comedias, que adapta el texto a sus propias necesidades y a las condiciones de su compañía: puede escribir más versos, cortar escenas, fundir papeles, etc.” (Arellano, 2017: 100). En realidad, esta práctica no dista tanto de lo que hacen las compañías actuales, pero con un matiz, porque en aquella época los cambios se hacían directamente sobre el texto que el *autor* había adquirido, que podía ser un autógrafo del comediógrafo en cuestión.

Las comedias estaban muy cotizadas, y para hacer pasar por nueva una que ya se hubiera representado, era habitual cambiarle el título; también utilizar como reclamo, con el objetivo de vender mejor las entradas, el nombre de un dramaturgo de primera fila como Lope de Vega, aunque la comedia la hubiera escrito un “segundón”. Asimismo, se tejió una red de piratería en torno al teatro que, entre otras técnicas, usaba la figura del *memorión* o *memorilla*, quien acudía a las representaciones y se aprendía el texto de memoria para después reproducirlo y vendérselo de forma clandestina a otra compañía:

[...] y así no me espanto de que haya hombres que se vengan a mi teatro y oiga una comedia setenta veces, y aprendiendo veinte versos de cada acto, se vayan a su casa y por los mismos pasos la escriban de los suyos y la vendan con el título y nombre de su autor, siendo todas disparates e ignorancias, quedando con el que tienen de felicísimas memorias y los dineros que les vale este embeleco tan digno de reprensión y castigo público. (Prólogo *Parte XI* de las *Comedias de Lope de Vega*)

Otro proceso, el de la censura, influía directamente sobre los textos al ser requisito obligatorio tanto para su escenificación como para su publicación impresa²: “‘Observando lo atajado’” (o ‘lo borrado’, o ‘lo testado’) era una de las fórmulas habituales de los censores teatrales del Siglo de Oro para indicar en sus aprobaciones a las obras que evaluaban que ponían ciertas condiciones a la representación de una pieza: significaba que la autorizaban, siempre y cuando se suprimieran pasajes que habían tachado sobre el manuscrito correspondiente” (Urzáiz Tortajada, 2023: 11). Estos atajos de los censores modificaban los textos y animaban a los *autores* a reescribir y operar cambios en ellos que, quizá, sin la intervención de los censores, no habrían llevado a cabo.

Lo expuesto hasta ahora no son más que breves apuntes introductorios para mostrar que no resulta, en consecuencia, una tarea sencilla determinar la autoría de los textos dramáticos del Siglo de Oro. Por este motivo, la investigación actual se centra, con la ayuda de la Inteligencia Artificial y las nuevas tecnologías, en desentrañar la compleja red de obras y autores del teatro áureo. Entre las herramientas empleadas destaca la estilometría, gracias a la cual “podemos averiguar, en una de sus más útiles funcionalidades, qué obras tienen frecuencias en léxico más cercanas a las del texto que nos interesa en el corpus del que dispongamos” (Cuéllar y Vega García-Luengos, ETSO, 2022). A partir de esta premisa, Álvaro Cuéllar y Germán Vega desarrollaron el proyecto *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* (2022), cuyo corpus textual alcanza hoy en día cerca de tres mil piezas³. No obstante, el método tradicional, basado en el análisis métrico, la ortología, la onomasiología, la bibliografía, etc., sigue siendo esencial para apoyar o desmontar los resultados obtenidos de las herramientas digitales.

Antonio Mira de Amescua es, probablemente, uno de los dramaturgos áureos cuya autoría resulta más difícil de precisar, dado el número de obras de su corpus cuya atribución ha sido objeto de debate. Del mismo modo, su estancia de varios años en Nápoles lo convierte en uno de los dramaturgos en los que la huella italiana se percibe con mayor intensidad, hasta el punto de constituir un argumento fundamental para sostener la atribución de ciertos textos a su autoría.

2 Múltiples trabajos recogen con detalle el proceso de censura que debía pasar una pieza teatral. Para más información, ver Marcos Rodríguez, 2024; Urzáiz Tortajada, 2023; Florit Durán, 2017.

3 Las distancias que permiten ver los resultados de ETSO se han calculado a través de la librería Stylo (Eder, Rybicki y Kestemont, 2016) para R usando las quinientas palabras más frecuentes (exceptuando las que pueden presentar problemas en las transcripciones automáticas del tipo que/qué, de/dé, etc.), con el método Classic Delta y 0% Culling; cuanto mayor cercanía hay a 0,0 mayor es la afinidad.

MIRA DE AMESCUA Y SU RELACIÓN CON ITALIA. LA INFLUENCIA ITALIANA COMO POSIBLE ARGUMENTO AUTORIAL

Mira de Amescua fue un dramaturgo granadino, contemporáneo de Lope de Vega, que gozó de considerable reconocimiento en su época, a pesar de que en la actualidad es prácticamente un desconocido. Seis años de su carrera los pasó en Italia —estaba activo antes de su marcha—, porque formó parte de la corte literaria que acompañó a Nápoles al Conde de Lemos.

A finales de 1609, Pedro Fernández de Castro y Andrade, Conde de Lemos, fue nombrado virrey de Nápoles, pero no pudo disponer su salida hasta varios meses más tarde, a mediados de 1610, y aprovechó este tiempo para proveerse de un buen séquito que lo acompañara en una misión tan importante. Nombró secretario de Estado y Guerra al poeta Lupercio Leonardo de Argensola y le encargó que eligiera los demás oficiales de la Secretaría y otros cargos; los primeros fueron su hijo Gabriel Leonardo de Albián y su hermano Bartolomé Leonardo, mientras que los otros cargos los ocuparon amigos suyos, quienes, según Cotarelo, eran

en general personas obscuras e insignificantes, como fueron un don Francisco de Ortigosa, a quien Pellicer y Navarrete llaman “singular y desgraciado ingenio”, única noticia que de él tenemos; un Gabriel de Barrionuevo, que ambos autores suponen famoso por sus “sazonados entremeses”, pero de quien solo se conoce uno (si es que es suyo) titulado *El triunfo de los cohes*; un don Antonio Laredo y Coronel, “de felicísima vena” pero de quien no se conoce un solo verso, y un don Diego Duque de Estrada, especie de pícaro o aventurero, según él mismo se retrata en una pretensa autobiografía, llena de embustes y patrañas. (Cotarelo y Mori, 1930: 480)

Por tanto, la corte que acompañó al Conde de Lemos en su viaje a Nápoles, iniciado el 17 de mayo de 1610, no se caracterizó por una formación especialmente destacada. Podría decirse que Mira de Amescua fue la única figura de verdadero valor, pero no viajó con sus compañeros a la ciudad italiana, sino que lo hizo él solo a finales de año, porque antes debía resolver ciertos asuntos económicos en Guadix, su tierra natal.

Es curioso que los hermanos Argensola dejaran fuera a personas ilustres que deseaban viajar a Italia, como Cervantes o Góngora. El autor

del *Quijote*, cuyo protector era, además, el Conde, se quejó en el *Viaje del Parnaso* (1614) de las promesas incumplidas de los coordinadores:

Que no me han de escuchar estoy temiendo...
 Que no sé quién me dice y quién me exhorta
 que tienen para mí, a lo que imagino,
 la voluntad como la vida corta.
 Que si esto no fuera, este camino
 con tan pobre recámara no hiciera,
 ni diera en un tan hondo desatino.
 Pues si alguna promesa se cumpliera
 de aquellas muchas que al partir me hicieron,
 lléveme Dios si entrara en tu galera.
 Mucho esperé, si mucho prometieron;
 más podrá ser que ocupaciones nuevas
 les obligue a olvidar lo que dijeron. (Cotarelo y Mori, 1930: 480)

Y mencionó a Mira de Amescua en otro pasaje en el que Mercurio se ofende por las dudas de que los Argensola quisieran, en unión con otros poetas buenos, rechazar la acometida de los malos, que querían apoderarse del Parnaso; la idea pasaba por recoger a los hermanos de Nápoles:

“Ninguno”, dijo, “me hable de ese modo,
 que si me desembarco y los embisto,
 ¡voto a Dios! que me traiga al conde y todo”;
 y prosiguió diciendo: “El doctor Mira,
 apostaré, si no lo manda el conde,
 que también en sus puntos se retira.
 Señora galán, parezca, ¿a qué se esconde?
 Pues, a fe, por llevarle, si a él no le gusta,
 que no le busque, acече ni le ronde. [...]”
 (Cotarelo y Mori, 1930: 480)

Góngora, por su parte, escribió un soneto al respecto:

el conde mi señor se fue a nápoles;
 el duque mi señor se fue a francia:
 príncipes, buen viaje, que este día
 pesadumbre daré a unos caracoles.
 como sobran tan doctos españoles,
 a ninguno ofrecí la musa mía;
 a un pobre albergue sí, de andalucía,
 que ha resistido a grandes, digo, soles.

con pocos libros libres (libres, digo,
de expurgaciones) paso, y me paseo.
ya que el tiempo me pasa como higo.
no espero en mi verdad lo que no creo:
espero en mi conciencia lo que sigo,
mi salvación, que es lo que más deseo.

Mira estuvo en Nápoles seis años, hasta 1616, cuando regresó a Madrid para vivir sus mejores años como escritor. No hay duda de que la estancia en la ciudad italiana influyó en sus composiciones, no solo por haber conocido de primera mano otro país y sus costumbres, sino también porque pudo haber consultado la biblioteca de Gonzalo Fernández de Córdoba, apodado el Gran Capitán, quien fue virrey de Nápoles entre 1504 y 1506, y de quien, al parecer, el poeta era descendiente lejano (García Godoy, 2001: 17). En todo caso, aunque tenemos algún documento que da noticia del dramaturgo durante estos años, lo que predomina es un gran desconocimiento. Entre otras cuestiones, no sabemos el contacto que pudo tener con sus colegas españoles, que suponemos que fue poco o ninguno, pese a que Cervantes lo mencionó en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, publicados en 1615: “Pero no por esto, pues no lo concede Dios todo a todos, dejen de tenerse en precio los trabajos del doctor Ramón, que fueron los más después de los del gran Lope; estimense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez; la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación; [...] que todos estos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope”.

Quizá con Cervantes sí tuvo contacto por la relación que este tenía con el Conde de Lemos. En todo caso, no le costó mucho al accitano volver a hacerse un hueco en la intensa vida literaria de Madrid tras su regreso, ya que en los años siguientes se convirtió en un poeta dramático de gran éxito, atractivo para los directores de escena, para el público y para sus compañeros de profesión, de quienes acumularía multitud de elogios.

Mira de Amescua podría haber escrito alrededor de 73 comedias conservadas y 20 autos sacramentales, pero, como adelantábamos, algunas de estas piezas presentan problemas de autoría. Los motivos italianos están presentes en gran parte de esta producción, pero las comedias para cuyos estudios autoriales y cronológicos han sido importantes son *La adúltera virtuosa* y *La Fénix de Salamanca*; también Italia está relacionada con la atribución de *El caballero sin nombre* o, mejor dicho, con la que parece su verdadera autoría; y, por último, *El ingrato* es

una comedia ambientada en la corte napolitana que no estaba atribuida a Mira de Amescua y que, sin embargo, ha resultado ser suya.

LA ADÚLTERA VIRTUOSA Y LA FÉNIX DE SALAMANCA

El caso de *La adúltera virtuosa* es bastante singular⁴, porque se trata de una comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua sin dudas al respecto; tanto es así, que abrió el volumen inicial de su *Teatro completo* (2001-2012). Sin embargo, estilometría la vincula al dramaturgo y autor Andrés de Claramonte, quien sabemos, gracias a un documento notarial, que compró esta y otras comedias en 1609 para representarlas con su propia compañía⁵.

De la obra solo se conserva un testimonio, que tampoco arroja mucha luz, porque se publicó en forma de suelta en el séptimo lugar de una colección facticia de *Doce comedias de Mira de Mescua*, sin lugar de impresión ni año ni imprenta, aunque de apariencia sevillana e impresa, según García Godoy –editora de la comedia–, hacia la segunda mitad del siglo XVII (2001: 11).

Independientemente de quién fuera el autor de la versión original –si es que existió–, no parece que Mira lo fuera de la que conservamos. En cambio, los estudiosos señalan la presencia de ciertos rasgos de su escritura y, sobre todo, abundantes referencias a Italia⁶, razón por la cual García Godoy situó su composición tras la estancia de Mira en Nápoles. El primer argumento que esgrime la editora es que el elemento más importante de la trama es la falsa acusación de adulterio a la reina por parte de un personaje malvado y vengativo, lo que, según ella, está adscrito a la tradición literaria italiana. Sin embargo, este recurso argumental no es exclusivo de los italianos y, desde luego, Mira no es el único que lo utiliza; por poner un par de ejemplos, podemos encontrarlo

4 Dicho caso lo relatamos con detalle en el XX Congreso de la AITENSO, celebrado en Toulouse del 14 al 17 de septiembre de 2022, mediante una comunicación titulada “*La adúltera virtuosa* en manos de Andrés de Claramonte: una posible reescritura escénica”.

5 Pueden consultarse los resultados del análisis estilométrico en el siguiente enlace: <https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-la-adultera-virtuosa> (07/10/2025) o bien en Marcos Rodríguez, 2024: 80.

6 Williamsen analizó el tipo de estrofas y su disposición en cada una de las comedias atribuidas al poeta en el momento de su estudio, y situó *La adúltera virtuosa* en quinto lugar, antes de 1604, por algunos rasgos métricos, como la ausencia de décimas o el empleo de un 44,1% de quintillas, que cierran las tres jornadas de la comedia, frente al romance y la redondilla que suelen caracterizar los finales de sus obras de madurez (1977: 151-167).

en el *Patrañuelo* de Joan Timonedá (1567), basado en una obra teatral de Alonso de la Vega, o en *El médico de su honra* de Calderón.

En segundo lugar, el elemento del duelo es también importante, ya que es el rey quien otorga el campo en el que ha de librarse y esto es un anacronismo en la España del XVII: como en otros países, batirse en duelo era algo legal y solía hacerse en un campo otorgado por el príncipe o el rey y bajo su presencia, pero el Concilio de Trento prohibió esta práctica en España en 1563, aunque en realidad fue 1522 la fecha en la que se llevó a cabo el último duelo admitido por un rey. El duelo español siguió realizándose, pero de manera clandestina y muy alejado de la solemnidad que describe el autor de *La adúltera*. En Italia, en cambio, sí seguía siendo habitual que un miembro de la realeza otorgara campo cerrado para dar seguridad a los duelistas:

Un factor histórico va a evitar la solución de continuidad que tenían que acarrear las reticencias del Emperador frente al duelo solemne. El elemento decisivo está en las campañas de Italia, que proporcionan a los combatientes españoles un contacto permanente con una práctica que había desaparecido de su patria. En Italia se podía cumplir fácilmente con una de las exigencias de las leyes del duelo, que era que un rey o un príncipe otorgara el campo cerrado para garantizar su seguridad. (Chaudadis, 1997: 97 y 372-373)

Es Don Felipe de Cardona, personaje de la comedia, quien expresa la necesidad de emigrar a Nápoles para vengar la muerte de su hermano:

[...] y fue fuerza,
 porque nadie me conozca,
 dejar la ciudad y el reino
 vertiendo enojo y ponzoña.
 He desafiado al duque
 pidiendo campo en Saboya,
 en Francia y en Alemania.
 A Nápoles vengo ahora
 para que el rey don Alonso
 me le otorgue, y si le otorga
 él, como buen caballero,
 en el campo me responda. (vv. 475-486)

Además de este duelo que cierra el drama, hay otros dos que no llegan a materializarse, pero que sirven al autor para introducir en la

comedia diversas noticias acerca de esta ceremonia:

[...] fórmulas para anunciar el desafío, preceptiva del lugar en el que se ha de librar el litigio, plazos que deben cumplirse, tipos de armas con las que los participantes deben presentarse en el campo, rito verbal que se ha de proferir en el momento de su realización, etc. [...] Probablemente Mira conociera los diferentes tratados italianos del duelo, algunos de los cuales como el de París de Puteo, Andrés Alciato o Girolamo Muzio fueron vertidos al español por traductores, casi siempre, anónimos. (García Godoy, 2001: 16-17)

Mira de Amescua ya había demostrado en *La Fénix de Salamanca* –como veremos– que era un gran conocedor de las leyes y retórica del duelo solemne practicado en la Italia de la época, pero no es tampoco un argumento de peso, ni mucho menos definitivo, para otorgarle la paternidad de la comedia, porque el autor de esta podría haber conocido el proceso y las normas a través de traducciones españolas.

Se advierten otros motivos italianos en *La adúltera*, como la ambientación napolitana desde la primera escena, frecuentes referencias toponímicas a Italia (Nápoles, Milán, Gaeta (“Gayeta”), Coloneta, etc.) o la aparición de algunos italianismos (*domo* en lugar de *catedral* en los versos 1 y 20). Que Nápoles sea el lugar en el que se desarrollan los hechos es algo que no debe pasarse por alto, pero podría no ser más que una casualidad, y es que no es en absoluto el primer drama palatino que transcurre en Italia o en lugares lejanos.

Como hemos mencionado, el duelo se describe también en *La Fénix de Salamanca*, otra comedia que se ha atribuido tradicionalmente a Mira de Amescua y que estilometría no relaciona con él. Sin embargo, en esta ocasión no existe otra hipótesis autorial, así que de momento no hay razones para dudar de su paternidad y, de hecho, ha sido considerada una de las obras más brillantes de la producción del accitano⁷.

Cronológicamente podría ser anterior al viaje de Mira de Amescua a Nápoles, debido a un par de alusiones históricas del texto, pero, por la métrica, Williamsen la situaba en la década de los 20.

Pueden identificarse varias referencias directas o indirectas a Italia, tanto en personajes como en ambientación o imaginario cultural. Por

⁷ Pueden consultarse los resultados del análisis estilométrico en el siguiente enlace: <https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-la-fenix-de-salamanca> o bien en Marcos Rodríguez, 2024: 107.

ejemplo, el apellido Colona de Horacio es una clara alusión a la antigua familia romana Colonna; y así, hay otras referencias que tienen que ver con el refinamiento italiano: al fin y al cabo, el personaje español, Garcerán, es un caballero de familia noble, pero venido a menos, que busca mejorar su suerte viajando a la corte, mientras que el italiano es un conde educado, rico, refinado y elocuente. Asimismo, Garcerán menciona a Italia cuando anuncia que, al acabar las treguas, se marchará a luchar allí o a Flandes.

No son –en ninguno de los dos casos– argumentos que por sí solos sirvan para demostrar que ambas comedias salieran de la pluma de Mira. *La adúltera virtuosa* tiene una fuerte presencia italiana en su texto y casualmente está ambientada en Nápoles, pero estilísticamente no tiene nada que ver con la escritura de Mira; no descartamos, sin embargo, que se trate de una refundición claramontiana de una comedia original del accitano que se haya perdido, pero es solo una idea. En cambio, más allá de los resultados de estilometría, que no son concluyentes, no hay ningún motivo para pensar que Mira no escribiera *La Fénix de Salamanca*, y si realmente su fecha de composición fuera temprana, la pieza podría reflejar las expectativas que tenía el dramaturgo antes de su viaje a Italia, las cuales, se confirmaran o no, serían las precursoras de la indiscutible huella italiana de su obra completa.

EL CABALLERO SIN NOMBRE

El caballero sin nombre no se queda atrás en singularidad, puesto que no es solo el texto el que ha servido para detectar su autoría, sino también las circunstancias que rodearon su circulación. Igual que *La adúltera virtuosa*, la comedia solo se conserva en las sueltas derivadas de una colección de comedias, la *Parte treinta y dos, con doce comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Diego Dormer, 1640)⁸, y, sin embargo, nadie ha dudado nunca de su paternidad amescuana, ni siquiera sus editores, Agustín de la Granja y Aurora Biedma, en el *Teatro completo* del dramaturgo (2002). Si discuten, en cambio, acerca de su cronología, porque, pese a que Williamsen la situaba antes de 1616, ellos consideran que tuvo que escribirse en ese mismo año o poco tiempo después, debido a la relación que tanto el texto como su supuesto autor guarda-

8 El único ejemplar guardado en España se encuentra en el Palacio Real de Madrid (XIX/2012), pero fuera de nuestras fronteras se han salvados otros dos ejemplares completos: uno en Göttingen (Niedersächsische Staats und Universitätsbibliothek, Poet. dram. hisp. 8° 5460) y otro en Florencia (Biblioteca Marucelliana, I-AA-V-12, vol. II).

ban con la recién publicada segunda parte del *Quijote*, que vio la luz el 31 de octubre de 1615. Dicho argumento también es útil para debatir sobre la autoría de la pieza, que fluctúa entre la atribución tradicional a Mira de Amescua y los resultados de los análisis estilométricos, que la relacionan con Tirso de Molina⁹.

Mira de Amescua regresó a España junto al Conde de Lemos poco después de que Cervantes viera impresa la segunda parte de su obra maestra, pero el Conde de Lemos, entonces protector de Cervantes, debió de recibir de manera anticipada una copia del libro en Nápoles, tal y como expresa el propio escritor en su dedicatoria:

Enviando a Vuestra Excelencia los días pasados mis comedias, antes impresas que representadas, si bien me acuerdo dije que don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a Vuestra Excelencia; y ahora digo que se las ha calzado y se ha puesto en camino, y si él allá llega, me parece que habré hecho algún servicio a Vuestra Excelencia, porque es mucha la prisa que de infinitas partes me dan a que le envíe para quitar el hámag y la náusea que ha causado otro don Quijote que con nombre de *Segunda parte* se ha disfrazado y corrido por el orbe¹⁰. (Cervantes, 2015)

No sería de extrañar, dadas las circunstancias, que Mira hubiera sido uno de los primeros lectores de la continuación de la novela cervantina y que hubiera utilizado algunos de sus motivos en una comedia que habría escrito poco después. En *La casa del tahúr*, cuyo manuscrito autógrafo está fechado en 1616 (BNE, Res/118) —es, por tanto, una de las primeras comedias que el accitano escribiría tras su regreso de Italia—, el personaje de la Madre es descubierto por el lacayo Roque mientras está leyendo el *Quijote* y finge que es una obra devota de Fray Luis de Granada lo que tiene entre sus manos. Sería de extrañar, por la fecha de composición de la comedia, que la Madre estuviera leyendo la primera parte del *Quijote* y no la segunda, pero podría ser. No parece casual, de todas maneras, que Mira tuviera en mente la obra cervantina poco después de la publicación de su segunda parte.

Volviendo a *El caballero sin nombre*, una de sus coincidencias con el *Quijote* es el nombre de Ricote para el gracioso morisco de la comedia, homónimo del también morisco vecino de Sancho Panza. Aseguran

9 Pueden consultarse los resultados del análisis estilométrico en Marcos Rodríguez, 2024: 85.

10 Durante el virreinato del Conde de Lemos en Nápoles, salió publicado el *Quijote* apócrifo, también conocido como el *Quijote* de Avellaneda.

Granja y Biedma que no han “hallado antecedentes del nombre”, que suponen “acuñado por Miguel de Cervantes” (2022: 22). Sin embargo, Tirso de Molina también utilizó el nombre de Ricote para un lacayo de su comedia *El caballero de Gracia*, cuya fecha de composición, pese a ser desconocida, no pudo ser anterior a 1619, año de la muerte del caballero que se escondía bajo el seudónimo, Jacobo de Grattis. El fallecimiento de este italiano que llegó a España en 1565 y se convirtió en una de las figuras más populares del Madrid de Felipe II conmocionó a la capital, la cual instauró un duelo colectivo al que Tirso contribuyó escribiendo la mencionada comedia en su honor. Que ambas comedias compartan el nombre del criado como herencia de la segunda parte del *Quijote* parece más que una mera casualidad, sobre todo teniendo en cuenta que en las tres mil obras que conforman el corpus de TEXORO (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2022), *Ricote* solo aparece en una más, en *El pronóstico de Cádiz* de Alonso de Osuna, pero no como personaje, sino simplemente mencionado en un par de ocasiones.

Hay más puntos de contacto entre *El caballero sin nombre* y la segunda parte del *Quijote*. Sin ir más lejos, el nombre de don Quijote aparece mencionado en la comedia: “REY Y ellos, ¿quién son? / RICOTE Don Quijote / y yo soy don Alpargate” (vv. 2012-2013). Asimismo, al final del soliloquio de doña Blanca en el primer acto, ella confiesa ser “la mujer primera / que amó sin saber a quién” (vv. 508-509), versos que recuerdan a la comedia de Lope *Amar sin saber a quién*, bien porque la comedia lopesca inspiró el comentario de Blanca o bien porque Lope inventó a raíz de este verso una trama completa en la que un galán y una dama se enamoran sin conocerse en persona. Curiosamente en la obra lopesca también se menciona el *Quijote*: “*Don Quijote de la Mancha* / (perdone Dios a Cervantes) / es de los extravagantes / que la corónica ensancha” (Granja y Biedma, 2022: 23).

Por su parte, la producción literaria de Tirso de Molina es deudora en algunas ocasiones tanto de la primera como de la segunda parte del *Quijote*. Así lo demuestra Ruth Lee Kennedy en su estudio “Sobre la relación de Tirso con Cervantes” (1979), donde desmonta la teoría de Blanca de los Ríos de que ocurrió al revés y fue Cervantes quien no dejó de referirse al poeta madrileño en su literatura. Apuntemos de paso que Blanca de los Ríos fue una de las defensoras de la autoría tirsiana del *Quijote* apócrifo, pero nos interesa también su siguiente afirmación: “aunque Tirso situó la acción de su farsa en 1614 [...], la obra, en la cual se alude terminantemente al capítulo LXVIII de la segunda parte del *Quijote*, no podría ser anterior a octubre o noviembre de 1615” (1952: 342). La estudiosa se refiere a un fragmento de *Marta la Piadosa*

en el que Felipe rechaza la propuesta de Pastrana, lamentando no poder alistarse en las tropas que se están enviando a la Mámora por no querer abandonar Illescas ni a su amada Marta:

Si mis desdichas recelas,
 sírvate en esta ocasión
 el símbolo del halcón
 con capirote y pigüelas,
 que alivia mi desventura
 el misterioso letrado
 donde dice: “Alegre espero
 tras las tinieblas luz pura”. (vv. 377-384)

En el capítulo LXVIII de la segunda parte del *Quijote*, el hidalgo cita a Sancho la misma frase, pero en latín: “¡Oh, alma endurecida! ¡Oh, escudero sin piedad! [...] Por mí te has visto gobernador y por mí te ves con esperanzas propincuas de ser conde o tener otro título equivalente, y no tardará el cumplimiento dellas más de cuanto tarde en pasar este año, que yo *post tenebras spero lucem*” (Cervantes, 2015). El “misterioso letrado” que menciona don Felipe es el escudo del librero Juan de la Cuesta, utilizado en las portadas de las dos partes del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*, en el que un “halcón con capirote” espera la luz tras la oscuridad, frase que aparece escrita en latín alrededor del marco. Ambos autores, Tirso y Cervantes, estaban pensando en este escudo, lo que no significa que Tirso leyera el fragmento quijotesco y extrajera la frase de él; de hecho, don Felipe menciona al halcón y repara también en el león que termina de adornar el dibujo y cuyos movimientos quedan reducidos al círculo trazado por la cuerda que lo tiene aprisionado, algo que no menta el hidalgo:

Considera tú un león
 atado, cuando recuerda,
 caminar cuando la cuerda
 le permite en la prisión,
 que no extendiéndose a más,
 vuelve a otra parte y no puede.
 Lo mismo, pues, me sucede. (vv. 401-407)

Por tanto, lo que Tirso tenía en su cabeza cuando escribió estos versos de *Marta la Piadosa* era un dibujo y no una frase de la segunda parte del *Quijote*, la cual es improbable que tuviera leída –como quería creer Blanca de los Ríos– a finales de 1615. Además, es posible que el dramaturgo madrileño no hubiera conocido la continuación cervantina

hasta su llegada a Madrid en 1618, después de permanecer dos años en Santo Domingo (1616-1618). Dado que no hay ningún motivo para pensar que *El caballero sin nombre* se compusiera antes de 1618, perfectamente Tirso podría haber escrito primero *El caballero de gracia* en 1619 y después *El caballero sin nombre*, o al revés.

Siguiendo con las argumentaciones a favor de la autoría tirsiana, cuando Tirso escribió *La fingida Arcadia* en 1622, se inspiró en Lope y en Cervantes. Tomó de la novela de Lope, *La Arcadia*, los personajes principales, sus relaciones y su título, y de don Quijote imitó su locura. Sin embargo, trasladó el escenario a Italia y sustituyó al protagonista masculino por una mujer, Lucrecia, quien fingía locura por su gran admiración a la poesía de Lope. Son unos versos de Ángela, en los cuales adopta frente a la novela pastoril la misma actitud que adoptó Cervantes frente a los libros de caballerías, los que dan a entender que Tirso tenía presente el *Quijote*:

¡Miren aquí qué provecho
causan libros semejantes!
Después de muerto Cervantes,
la tercera parte ha hecho
de don Quijote. ¡Oh civiles
pasatiempos estios días!
Libros de caballerías
y quimeras pastoriles
causan estas pesadumbres
y, asentando escuela el vicio,
o destruyen el juicio
o corrompen las costumbres. (vv. 449-460)

Ángela cree que hace falta el ya fallecido Cervantes para desterrar la novela pastoril en una tercera parte del *Quijote*.

En definitiva, las circunstancias de los dramaturgos y las referencias en los textos al *Quijote* muestran que *El caballero sin nombre* podría ser tanto de Mira de Amescua como de Tirso de Molina, pero los resultados de ETSO son muy claros en esta ocasión y estilísticamente la comedia encaja mejor con la producción tirsiana, de manera que proponemos lo siguiente: Tirso de Molina regresó a España en 1618, leyó la segunda parte del *Quijote* y compuso *El caballero de gracia* alrededor de 1619 y *La fingida Arcadia* hacia 1622. Si la comedia lopesca *Amar sin saber a quién* no es anterior a 1620 y realmente tiene relación con el verso de doña Blanca, la composición de *El caballero sin nombre* podría rondar

los mismos años, 1618-1620, y haber sido escrita por el madrileño tras su regreso.

EL INGRATO

Es muy probable que *El caballero sin nombre* sea de Tirso de Molina y no de Mira de Amescua, pero, a cambio, a Mira le pertenece una comedia que tradicionalmente se había atribuido de manera dudosa a Lope de Vega debido a una suelta de la segunda mitad del siglo XVII y a la *Parte 23* del dramaturgo (Valencia, Miguel Sorolla, 1629), al parecer espuria.

Fue ETSO quien nos puso tras la pista de la atribución amescuana¹¹. Efectivamente, la comedia encaja perfectamente con la producción del accitano tanto por su estilo como por su argumento repetido en otras comedias, pero sobre todo por un estilema en el que hace referencia a las sirenas y a los basiliscos en un contexto muy poco común que repite en *El conde Alarcos*, *La fe de Hungría* o *No hay reinar como vivir*¹².

Lo interesante para el tema que nos ocupa es que el argumento de *El ingrato* se desarrolla en Italia, en la corte de Nápoles, y que una de las protagonistas, Porcia, es una dama llegada de Milán. La ambientación napolitana es frecuente en la producción dramática de Mira de Amescua y, aunque en el apartado correspondiente a *La adúltera virtuosa* mencionamos que era común en la época trasladar la acción a países extranjeros, no debemos olvidar la vinculación del dramaturgo con esta ciudad que, por su familia y los años que pasó allí, conocería a la perfección. Asimismo, la protagonista de *El ingrato* es la familia real napolitana, también presente en *Examinarse de rey*, comedia con la que, por cierto, comparte el nombre de la amada de Enrico, la ya mencionada Porcia, con el de una de las damas de palacio.

Hay más particularidades de la comedia y su circulación que la relacionan con Mira de Amescua, pero consideramos que, en este caso, la presencia de Italia, y más concretamente de Nápoles, sí constituye uno de los argumentos más decisivos para inclinar la balanza hacia su autoría.

11 Pueden consultarse los resultados del análisis estilométrico en el siguiente enlace: <https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-el-ingrato> o bien en Marcos Rodríguez, 2024: 131-132.

12 Estas cuestiones se desarrollarán de manera más detallada en una próxima publicación, derivada de un seminario sobre autoría que tendrá lugar en 2026 en la Universidad de Valladolid.

CONCLUSIÓN

La presencia de motivos italianos en las comedias del Siglo de Oro, así como la ambientación en este y otros países, es bastante común y nunca es por sí solo un argumento concluyente para defender la autoría de una pieza. No obstante, en un dramaturgo como Antonio Mira de Amescua, quien vivió en Nápoles durante varios años, la fuerza de estas argumentaciones se ve intensificada, porque esta ciudad italiana se convierte en uno de los escenarios principales de sus comedias, de la misma manera que Italia mantiene una relación bastante estrecha con muchos de sus personajes y tramas.

En todas las comedias mencionadas Italia está presente, y nos sirve, en algunos casos, para proponer hipótesis autoriales que están respaldadas en mayor o menor medida por la investigación mediante los métodos tradicionales y por la investigación más actual, basada en las nuevas tecnologías. Así, todo apunta a que *La adúltera virtuosa* que conservamos no la escribió Mira de Amescua. Sin embargo, guarda cierta relación con su producción, lo que podría sugerir un caso de reescritura o refundición por parte de Andrés de Claramonte, según nuestras sospechas. *La fénix de Salamanca* presenta algunas coincidencias argumentales con *La adúltera virtuosa*, como el desarrollo del duelo, y no hay motivos para sospechar de una autoría que no sea la tradicional a Mira de Amescua. Por su parte, el análisis estilométrico y el estudio de los textos y las circunstancias que rodearon a *El caballero sin nombre* y a *El ingrato*, desmontan sus atribuciones tradicionales a Mira de Amescua y Lope de Vega para devolvérselas a sus verdaderos dueños, Tirso de Molina y Mira de Amescua, respectivamente.

En definitiva, la relación España-Italia no resulta suficiente para la determinación de las autorías dramáticas del Siglo de Oro, pero constituye un apoyo valioso cuando se considera junto a otras argumentaciones.

OBRAS CITADAS

- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII* (1995). Madrid: Cátedra, 2017.
- Argente del Castillo, Concha y Rodríguez Argente del Castillo, Juan Pablo, eds. *La fénix de Salamanca*. Agustín de la Granja, coord. Antonio Mira de Amescua. *Teatro completo*, vol. III. Granada, Universidad de Granada, 2003: 113-200.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico, ed. Madrid: Alfaguara, 2015.
- Chaudadis, Claude. *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI-XVII siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Cotarelo y Mori, Emilio. "Mira de Amescua y su teatro. Estudio bibliográfico y crítico". *Boletín de la Real Academia Española*. Número XVII, 1930: 467-505.
- Cuéllar, Álvaro y Vega García-Luengos, Germán. *TEXORO*. Base de datos, 2022.
- . *ETSO. Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*. Base de datos, 2022.
- García Godoy, Mayte, ed. *La adúltera virtuosa*. Agustín de la Granja, coord. Antonio Mira de Amescua. *Teatro completo*, vol. I. Granada: Universidad de Granada, 2001: 11-98.
- Granja, Agustín de la y Biedma, Aurora, eds. *El caballero sin nombre*. Agustín de la Granja, coord. Antonio Mira de Amescua. *Teatro completo*, vol. II. Granada: Universidad de Granada, 2002: 21-128.
- Kennedy, Ruth Lee. "Sobre la relación de Tirso con Cervantes". *Boletín de la Real Academia Española*. Número LIX, 1979: 225-288.
- Marcos Rodríguez, Emma María. *Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua*. Dirigida por Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Universidad de Valladolid, 2024.
- Mira de Amescua, Antonio. *La adúltera virtuosa*. Mayte García Godoy, ed. Granada: Universidad de Granada, 2001: 11-98.
- . *El caballero sin nombre*. Agustín de la Granja y Aurora Biedma, eds. Granada: Universidad de Granada, 2002: 21-128.
- . *La fénix de Salamanca*. Concha Argente del Castillo y Juan Pablo Rodríguez Argente del Castillo, eds. Granada: Universidad de

Granada, 2003: 113-200.

Oliva, César. "Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda". *Criticón*. Número 42, 1988: 65-79.

Ríos, Blanca de los, ed. *Obras completas de Tirso de Molina*. Madrid, Aguilar: 1952.

Urzáiz Tortajada, Héctor. *La censura teatral en el Siglo de Oro*. Valladolid: Olmedo Clásico, 2023.

Williamsen, Vern G. *The versification of Antonio Mira de Amescua's comedias and of some comedias attributed to him*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1977.

Imaginaciones subalternas de lo divino: heterodoxia, experiencia y lenguaje espiritual en Menocchio y los Alumbrados (siglo XVI)

Isabella Gordillo Ordóñez
Universidad de Cádiz

INTRODUCCIÓN

Como es sabido, a comienzos del siglo XVI en Europa se inicia el proceso del Concilio de Trento que buscaba reorganizar la autoridad de la Iglesia Católica frente a la gran reforma protestante. Aunque el motivo de la convocatoria era claro, en la práctica tuvo diferentes matices en su implementación. Por lo que nos respecta en este estudio, nos enfocaremos en el caso italiano y español. (López y Latre, 1847: 8- 47)

En Italia las reformas tridentinas tuvieron tres objetivos claros: reafirmar la autoridad del clero y los sacramentos, mantener una ortodoxia controlada e instaurar una formación doctrinal estricta (Flores, 2021: 113). Sin embargo, el contexto político italiano permitía que el desarrollo de estas intenciones reformistas se implementara de una manera particular. Recordemos que Italia estaba fragmentada en distintos estados y ducados, como podían ser, por una parte; los estados pontificios, el ducado de Milán, el ducado de Florencia, Saboya y Módena. Y por otra parte las repúblicas independientes como Venecia, Génova y Lucca.

El papa, siendo la autoridad eclesiástica máxima, se erige como una figura fundamental para la implementación de la reforma con el apoyo de la inquisición romana, y la participación de algunos gobernantes locales, aunque estos eran más bien pocos, así el poder gubernamental laico tenía menos intervención directa en áreas rurales.

Por otra parte, España se encontraba unificada bajo la monarquía de los Austrias constituida por Carlos I y Felipe II. En este sentido, el poder gubernamental y eclesiástico en el caso español estaba fuertemente centralizado, y la corona española ejercía como supervisora y precursora de la Inquisición. De este modo, la contrarreforma se presentaba como una política de estado y no solo como reforma interna de la Iglesia.

De esta forma, estudiaremos dos casos de herejía situados en el siglo XVI durante el contexto de la contrarreforma y de las reformas tridentinas. El primero es el caso de Domenico Scandella, mejor conocido como Menocchio. Este era un molinero italiano nacido en 1532, propio de Montereale Valcellina región de Friuli, quien fue procesado y declarado hereje por parte del Santo Oficio. Es importante tener en consideración que, en el Friuli del siglo XVI, la débil presencia del poder laico en las áreas rurales permitió que la Inquisición ejerciera un imperante control sobre la vida religiosa, convirtiéndose en el principal ejecutor de las disposiciones del Concilio de Trento.

El caso de Menocchio resulta paradigmático para entender cómo, en el margen del orden cultural, podrían articularse formas de heterodoxia en la religiosidad. El molinero, a diferencia de sus contemporáneos, sabía leer y escribir, e incluso llegó a desempeñar cargos de responsabilidad comunitaria, como el de alcalde. En su obra *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI* (1976), Carlo Ginzburg nos lo muestra como inquieto, ya que el molinero discutía de manera frecuente con sus vecinos e incluso con sacerdotes de la zona cuestiones teológicas, partiendo de la lectura fragmentaria de textos leídos en lengua vulgar sumada a la gran influencia de la tradición oral campesina. Scandella formuló una cosmogonía personal en la que el mundo se originaba a partir de un caos primordial, semejante a la fermentación de un queso, de cuya masa habrían surgido los ángeles y el propio Dios, negando la creación *ex nihilo*, el pecado original y la divinidad de Cristo, proponiendo en su lugar una suerte de panteísmo materialista.

El segundo caso que estudiaremos será el de los Alumbrados, que ha sido documentado desde las primeras décadas del siglo XVI y sus prolongaciones en distintos focos peninsulares (Boeglin, 2006: 127). El movimiento de los Alumbrados constituyó una corriente de espiritualidad interior que privilegiaba el dejamiento y el recogimiento como vías de acceso inmediato a lo divino. Su núcleo práctico-discursivo implicaba la desvalorización de las mediaciones sacramentales de la oración y de las imágenes. Esta pauta, heterogénea en sus formulaciones, pero consistente en sus efectos devocionales, generó también fricción en el programa disciplinario postrindentino. (Boeglin, 2006: 140)

Los ya conocidos procesos inquisitoriales contra Isabel de la Cruz y Pedro Ruiz de Alcaraz, así como los expedientes de Llerena (1575) que registran proposiciones teológicas e incluso una práctica de la fenome-

nológica (arrobamientos, excitaciones, desmayos), de la misma forma que el caso de Antonio de Medrano, fueron interpretadas por los jueces como herejía y misticismo.

Finalmente es importante entender que el accionamiento de la Inquisición en ambos casos no solo funcionaba distinto, sino que también tenían distintos intereses que se pueden reflejar en los registros de los interrogatorios de ambos casos. En Friuli la práctica inquisitorial tendía a indagar más la génesis de las ideas y su articulación conceptual, en el caso de Menocchio veremos cómo se interrogaba también a sus conocidos respecto a sus lecturas y razonamientos con el fin de reconstruir las conexiones que permitían al campesino crear una cosmología propia. Dinámica que pone en valor el interés por detectar como circulaban los textos vernáculos y de qué modo eran reinterpretados fuera del marco del control eclesiástico. En cambio, en la España de los Alumbrados se devela un énfasis menos situado en la especulación teológica y más en la dimensión disciplinaria de la experiencia espiritual y en delimitar los marcos de la práctica devocional (Pérez, 2005: 307- 339).

Antes de comenzar el análisis de los casos hemos de aclarar que este trabajo adoptara los conceptos de disidencia y heterodoxia propuestos por Francisco Pons Fuster. Así se entenderá por heterodoxia los comportamientos de quienes, sin intenciones de ruptura con la ortodoxia católica, mostraron comportamientos disruptivos como bien evidenciamos en el caso de Menocchio, mientras que el concepto de disidentes será atribuido al caso de los Alumbrados teniendo en cuenta la afirmación del autor “que en sus planteamientos religiosos adoptaron un punto de ruptura con la doctrina católica oficial” (Posns, 2018: s.n.)

Los interrogatorios que veremos a continuación servirán como base para el planteamiento de este trabajo: el desarrollo de una heterodoxia y disidencia como respuesta a la ausencia de un Dios que ya no representa al individuo, generando en algunos casos una religiosidad popular que produce lenguajes y practicas experienciales más vividas y corpóreas como tácticas de subjetivación.

En este sentido, mi objetivo no es hacer una comparación doctrinal o historiográfica con los casos siguientes, sino, proponer un marco de análisis más amplio, un análisis de la heterodoxia como forma de imaginación subalterna, una espiritualidad articulada no desde la doctrina católica sino desde una sensibilidad encarnada, desde la percepción íntima del mundo y del *yo* como espacio de contacto con lo divino. Así, la finalidad última de este trabajo es mostrar cómo, tanto en los Alum-

brados como en el mundo de Menocchio, la espiritualidad se vuelve ensayo o posibilidad y, por lo mismo, objeto de sospecha.

PRIMER CASO: DOMENICO SCANDELLA

El latín durante la edad media fue mucho más que la lengua preponderante en la educación, la ciencia y la literatura. Esta lengua logró convertirse en el elemento de unión de la cultura europea occidental. Pese a esto, la perspectiva del latín cambia a partir del siglo XIII, pasando a ser una lengua considerada conservadora y controlada por las élites y llegando a ser considerado un instrumento de la ciencia. Por otra parte, en algunas ciudades comerciales de la Europa meridional, como en la zona italiana, se comenzaron a desarrollar las lenguas vulgares, manejadas también por élites, pero laicas, permitiendo una apertura hacia nuevos intereses (Certau, 2004: 144).

Es precisamente mediante la lectura fragmentaria de textos traducidos en lenguas vernáculas como *El Corán*, *Los viajes de Sir John Mandeville*, *El Sogno dil Caravia*, el *Decamerón*, o el *Florilegio de la Biblia* entre otros, que Menocchio adquiere las bases para sus fundamentos. No obstante, son también la tradición oral (con la que había vivido hasta antes de la imprenta) y la experiencia cotidiana las que trabajan como emulsionante con las ideas del campesino.

Ginzburg expone que el molinero no repetía con vaguedad las ideas que leía, había en él un proceso de asimilación y comparación de las concepciones que tenía del mundo y las nuevas nociones que adquiría del mismo. Él contrastaba su experiencia con la realidad que lo rodeaba y creía con firmeza, aunque de manera inconsciente, que debía rescatarse ese pasado mejor: “quisiera que la Iglesia fuese gobernada amorosamente como fue instituida por nuestro Señor Jesucristo... son misas pomposas, Jesucristo no quiere pompas”. (Ginzburg, 2000: 172)

Ciertamente en las comunidades fundadas sobre la tradición oral, la memoria colectiva tiende a integrar los cambios hasta el punto que ni siquiera se percatan de ellos. No es Menocchio un caso aislado, como el mismo autor nos indica: en los periodos en los que existe una gran transformación social, conflictos y contraposiciones, es cuando se mitifica la idea del pasado mejor y este es el caso de Scandella.

De esta forma, para analizar los procesos inquisitoriales de Menocchio partiremos del concepto de *unidad perdida* (Certeau, 2004: 143), el cual nos ayudara a entender la pérdida de ese estado de integridad y

plenitud, la pérdida de la presencia de Dios, o simplemente la ruptura epistemológica que se produce a partir del siglo XVI, marcada por el alejamiento de *la allegoria in factis* hacia una *allegoria in verbis*¹. La respuesta hacia esta pérdida es un *modus loquendi*, una forma única de expresar esa desesperada búsqueda de la divinidad ausente.

Este lenguaje místico significa principalmente una ruptura del lenguaje, pero también la desaparición entre la analogía y el sentido, así Certeau nos muestra como el lenguaje busca decir lo indecible mediante metáforas, excesos o desplazamientos semánticos al mismo tiempo que se muestra como inscripción de la experiencia del exceso y el éxtasis. Para Certeau la mística no es un género devoto, sino un modo de dislocación del lenguaje. Así en la fábula mística Certeau afirma:

Lo uno ya no está. “Se lo llevaron”, dicen muchos cantos místicos que inauguran con el relato de su pérdida la historia de sus retornos a otro lugar y de otra manera, con modos que son más bien el efecto y no la refutación de su ausencia. Al no ser ya más el viviente, este “muerto” no deja sin embargo ningún reposo a la ciudad que se construye sin él. Asedia nuestros lugares. Una teología del fantasma sería sin duda capaz de analizar como reaparece en otra escena distinta de aquella de la que desapareció. Esta teología constituiría la teoría de esta nueva condición. Antaño el fantasma del padre de Hamlet constituía la ley del palacio en donde ya no estaba. Del mismo modo el ausente que ya no está ni en el cielo ni en la Tierra habita en la región de una extrañeza tercera (ni lo uno ni lo otro). Su “muerte” lo coloca en ese Jugar ambiguo. Para tener alguna idea, ésta es la región que nos describen hoy en día los autores místicos. (Certeau, 1993: 12)

PRIMERA PARTE DEL PROCESO

¿Qué es lo que pensaba Menocchio? Para entender el proceso judicial del molinero debemos adentrarnos un poco en su pensamiento y contexto, y así mismo adentrarnos en el pensamiento del radicalismo campesino (Ginzburg, 2000: 69).

1 La *allegoria in factis* hace referencia a una alegoría donde el significado oculto reside en los hechos o acciones narrados. La *allegoria in verbis* es aquella cuyo significado está en las propias palabras o en el lenguaje literal utilizado. La primera, también es conocida como alegoría cristiana, e interpreta un relato de acontecimientos como dotado de un sentido espiritual, mientras que la segunda es una alegoría de tipo helenístico donde el significado está más directamente ligado a la expresión. (Gonzales, 2010: 106)

Scandella blasfemaba continuamente y comentaba con sus cercanos e incluso también con integrantes directos de la Iglesia Ortodoxa, pero el mayor problema no era ese, sino que para él blasfemar no era pecado: “Cada uno hace su oficio, unos aran, otros vendimian, y yo hago el oficio de blasfemar” (Ginzburg, 2000: 35).

Las afirmaciones que veremos a continuación eran algunas de las que llegaron al vicario general. Todas llegaban de manera fragmentaria por medio de algunos allegados suyos:

“El aire es Dios... la tierra es nuestra madre”; “¿quién os imagináis que es Dios? Dios no es más que un hálito, y todo lo que el hombre pueda imaginarse”; “todo lo que se ve es Dios, y nosotros somos dioses”; “el cielo, tierra, mar, aire, abismo e infierno, todo es Dios”; “qué creéis, ¿que Jesucristo nació de la virgen María?; no es posible que le haya parido y siguiera siendo virgen: puede que haya sido algún hombre de bien o el hijo de algún hombre de bien”. (Ginzburg, 2000: 36)

Menocchio acudió a la primera cita del tribunal eclesiástico por recomendación de su amigo Giovanni Daniele Melchiori, vicario de Polcenigo. Sin embargo, el 4 de febrero fue arrestado en la cárcel del Santo Oficio de Concordia y el 7 de febrero de 1584 sufrió su primer interrogatorio (Ginzburg, 2000: 37).

Es en la primera parte del proceso inquisitorial donde Menocchio muestra con toda claridad su cosmogonía, la fuerza de esta radicaba en la reelaboración popular de motivos bíblicos y apócrifos, combinados con imágenes cotidianas campesinas. La traducción del molinero acerca de la creación del mundo se condensa en su metáfora del queso y los gusanos mediante categorías materiales:

Yo he dicho que por lo que yo pienso y creo, todo era un caos, es decir, tierra, aire, agua y fuego juntos; y aquel volumen poco a poco formó una masa, como se hace el queso con la leche y en él se forman gusanos, y éstos fueron los ángeles; y la santísima majestad quiso que aquello fuese Dios y los ángeles; y entre aquel número de ángeles también estaba Dios creado también él de aquella masa y al mismo tiempo, y fue hecho señor con cuatro capitanes, Luzbel, Miguel, Gabriel y Rafael. Aquel Luzbel quiso hacerse señor comparándose al rey, que era la majestad de Dios, y por su soberbia Dios mandó que fuera echado del cielo con todos sus órdenes y compañía; y así Dios hizo después a Adán

y Eva, y al pueblo, en gran multitud, para llenar los sitios de los ángeles echados. Y como dicha multitud no cumplía los mandamientos de Dios, mandó a su hijo, al cual prendieron los judíos y fue crucificado”. Y añadió: “Yo no he dicho nunca que le mataran como a una bestia” (era una de las acusaciones contra él: más tarde admitiría que sí, que podía haber dicho algo así). “Yo he dicho claramente que se dejó crucificar, y aquél que fue crucificado era uno de los hijos de Dios, porque todos somos hijos de Dios, y de la misma naturaleza que el crucificado; y era hombre como nosotros, pero de mayor dignidad, como si dijéramos hoy día el papa, que es hombre como nosotros, pero con más dignidad que nosotros porque tiene poder; y el que fue crucificado nació de san José y la virgen María. (Ginzcburg, 2000: 38)

En esta narración, Dios mismo aparece como producto del caos, además de mostrarse como creado y creador acompañado de los ángeles que surgen de la misma masa.

Dicha alteración de la creencia ortodoxa católica supone una distinción entre creador y criatura, introduciendo a su vez una visión inmanentista². Además, es importante resaltar que el molinero ponía en equivalencia la divinidad con el plano terrenal humano al afirmar que “de la misma naturaleza que el crucificado; y era hombre como nosotros, pero de mayor dignidad”.

Así, como mencionamos antes Menocchio no creía en una creación *ex nihilo*. Defendía una interpretación del cristianismo como código moral y rechazaba buena parte del aparato eclesial. No aceptaba la autoridad del clero ni la literalidad de los sacramentos. Leía, pensaba y hablaba.

Ya entrados dos meses después del primer interrogatorio, el molinero, quien se había mostrado extremadamente locuaz a pesar de que sus amigos le recomendaban más una actitud de sumisión y arrepentimiento, había manifestado el deseo de declarar sus propias opiniones sobre la fe a las autoridades religiosas y seculares, incluso prometiendo que hablaría hasta causar estupor. Así, tras la insistencia por parte de los inquisidores en profundizar sobre cada idea mencionada antes, comenzó a desglosar cada uno de sus pensamientos en un único y largo interrogatorio (28 de abril).

2 Inmanentista en tanto que sitúa a Dios dentro de esa misma masa primigenia de la que surge el mundo, negando así la separación entre Dios creador y hombre creado.

De esta forma vemos como desarrollaba una crítica a la Iglesia y a los sacramentos que se articulaban a la experiencia directa de su opresión local evidenciada en su rechazo al latín en los tribunales, la denuncia de los privilegios eclesiásticos o la reducción de los sacramentos a “mercancías”. El molinero muestra cómo las instituciones dominaban los sectores rurales del siglo XVI, y, más importante aún, muestra el radicalismo campesino, es decir, ese rechazo desde la parte rural a los nuevos cambios reformistas. Frente a esto, la propuesta de Menocchio es una religión mucho más simple (esto lo veremos también en la segunda parte del proceso) centrada en el amor al prójimo y las buenas obras, sin extravagancias y lujos, además, accesible para todos los hombres sin necesidad de mediación clerical. Este radicalismo campesino se fundamenta en tener una vida terrenal sin lujos, entregado a la espiritualidad y religiosidad pía. No obstante, veremos en otras respuestas de Menocchio y de otros campesinos que la idea de un mundo ultraterrenal será más bien extravagante y opulenta. Es justamente eso lo que lo hacía peligroso. Como han señalado Peter Burke y otros historiadores de la cultura popular, lo que irritaba a la Inquisición no era solo el error, sino la pretensión de saber sin licencia (Burke, 2009: 273 – 297).

SEGUNDA PARTE DEL PROCESO

En el siguiente fragmento del segundo interrogatorio el 12 de mayo de 1598, vemos que la explicación que da al inquisidor se construye de forma gradual (del caos a Dios, del no conocimiento a conocimiento, de la imperfección a perfección). Este discurso de graduación le sirve como recurso argumentativo que imita el orden natural de las cosas (si así ocurre en la naturaleza así ocurrió con Dios). Durante el segundo interrogatorio, Ginzburg nos muestra que los primeros argumentos y respuestas en el juicio se han transformado: algunas veces cambiaba conceptos y otras veces omitía palabras que mencionaba en la primera parte del proceso.

Esto nos lleva a pensar que no era solo de los libros de donde Menocchio sacaba su profundo y complicado pensamiento, sino de la experiencia cotidiana, del nacimiento de gusanos en el queso fermentado, de aquí entiende el nacimiento de los seres vivos: “siendo los primeros, los más perfectos, los ángeles – a partir del caos, de la materia «espesa e indigesta», sin recurrir a la intervención divina”. (Ginzburg, 2000: 132)

INQUISIDOR: Vos en las deposiciones anteriores hablando de Dios parecéis contradeciros, porque en una decís que Dios es eterno con el caos, y en otra decís que fue hecho del caos: acla-

rad este extremo y vuestro sentimiento.

MENOCCHIO: Mi opinión es que Dios era eterno con el caos, pero no se conocía ni estaba vivo, más después se conocía, y esto es lo que entiendo por estar hecho del caos.

INQUISIDOR: Anteriormente habéis dicho que Dios tenía intelecto; ¿cómo, entonces, al principio no se conocía a sí mismo, y cuál fue la causa de que después se conociese? Declarad también qué proceso se produjo en Dios por el cual Dios, no estando vivo, estuviera después vivo.

MENOCCHIO: Creo que Dios se produjo como las cosas de este mundo las cuales proceden de imperfecto a perfecto, como por ejemplo el niño mientras está en el vientre de la madre no conoce ni vive, pero al salir del vientre comienza a vivir, y sin embargo al crecer comienza a conocer: así Dios mientras estaba en el caos era imperfecto, no conocía ni vivía, pero luego expandiéndose en este caos comenzó a vivir y conocer.

INQUISIDOR: Este intelecto divino, ¿en aquel principio conocía todo distintamente y en particular?

MENOCCHIO: Conocía todas las cosas que debían hacerse, conocía los hombres, y también que de ellos debían nacer los demás; pero no conocía a todos los que tenían que nacer, por ejemplo como los que cuidan los rebaños, los cuales saben que de ellos han de nacer los demás, pero no saben determinadamente los que han de nacer. Así Dios veía el todo, pero no veía todos aquellos detalles que debían acaecer. (Ginzburg, 2000: 128)

El intercambio entre Menocchio y el inquisidor muestran el carácter performativo del lenguaje del molinero, las metáforas y analogías de sus respuestas: la analogía antropomórfica de Dios concebido como un ser que evoluciona de imperfecto a perfecto, al igual que un feto en gestación, muestran como el molinero busca decir eso indecible o inexplicable desde su cultura popular y la experiencia material inmediata.

Con su lenguaje denso, lleno de metáforas cotidianas, Menocchio explicaba con tranquila seguridad su cosmogonía a los inquisidores estupefactos y pasmados de curiosidad (¿habrían, si no, llevado el interrogatorio con tanta minuciosidad?). En esta danza de términos teológicos, una cosa permanecía constante: el rechazo a atribuir la creación del mundo a la divinidad, junto a la obstinada y reiterada proposición del elemento en apariencia más extraño: el queso, los gusanos-ángeles nacidos del queso. Quizás pueda rastrearse en ello una resonancia de la Divina Comedia (Purgatorio X 124-25): ...gusanos nacidos para formar la mariposa angelical. (Ginzburg, 2000: 132)

Primero nos encontramos con una metáfora del caos como una matriz originaria: Menocchio habla de un caos del que surge Dios mismo, metáfora de una materia primera. Lo conflictivo es que, según la ortodoxia católica, Dios es causa primera y no efecto de ninguna materia. De esta forma se subvierte la jerarquía y Dios ya no es creador *ex nihilo*, sino un producto del desorden material.

También veremos a lo largo de los interrogatorios el uso de oposiciones: imperfecto/perfecto, muerto/vivo, ignorante/consciente. Menocchio las utiliza a modo de estructuras el razonamiento, así, lo imperfecto deviene perfecto, lo no vivo llega a vivir, etc. Mostrando así una visión procesual y evolutiva de lo divino opuesta a la inmutabilidad de Dios de la teología cristiana.

Esta teología del devenir propia del campesino también se refleja en la comparación con el pastor en la afirmación de que Dios conocía el todo, pero no los detalles: “como los que cuidan los rebaños, los cuales saben que de ellos han de nacer los demás, pero no saben determinadamente los que han de nacer”. El símil campesino toma un referente del mundo pastoril, familiar para cualquier oyente rural por la tradición oral, para explicar una cuestión mucho más compleja de la Divina Providencia.

El molinero se apropia tácticamente de categorías cristianas como la eternidad, el intelecto divino o la creación, y las desplaza hacia un registro popular. Esta conducta marca la distancia entre la teología oficial y la voz del acusado, constituyendo a su vez una forma de subjetivación heterodoxa.

El proceso de inquisición de Domenico Scandella duró aproximadamente 16 años. En 1583 es arrestado por primera vez, proceso que dura un año, terminando su primer juicio en 1584. Le es permitido entonces salir en libertad condicional, pero entre sus cohibiciones se encontraban que no podía salir de Montereale, que debía vestir todo el tiempo un gran hábito con una enorme cruz y, por supuesto, el no reincidir. El campesino vive en libertad hasta 1598 cuando es arrestado por segunda vez porque un hombre lo acusa de luterano, y finalmente, es en 1599 cuando muere ejecutado condenado como hereje relapso.

La producción del discurso y la búsqueda del yo en el caso de Menocchio es evidente. Los inquisidores también intentaban repetidamente conocer y esclarecer su ánimo, buscando cada detalle sobre esas opiniones fantásticas, pese a las extravagantísimas ideas del molinero.

Ginzburg nos indica que la amargura que cargaba Menocchio tras años de persecución y una condena por parte del Santo Oficio llevaban al campesino a simular o a admitir pertenecer a esos ritos que él mismo juzgaba como “mercancías”. Así había desplazado su heterodoxia hacia una crítica más sutil de la religión, ya no sostenía abiertamente que todas las religiones son iguales, como sí lo hacía en el primer juicio, sino que ahora las relativizaba al plano social y cultural. Así cada uno puede creer que su religión es verdadera y si el continua en el cristianismo, es porque así lo fue su padre y su abuelo. En este sentido, Menocchio asume que la religión ya no es una verdad relevada, sino una costumbre heredada. De esta forma, el molinero continuaba con una vida ortodoxa externa, iba a la iglesia, rezaba, se comulgaba y confesaba, pero en su interior, seguía buscando respuestas, y los pensamientos, las viejas y nuevas ideas seguían dando vueltas.

Así vemos en el segundo juicio que las respuestas del campesino, las cuales en el primer juicio tenían un carácter más racional y cosmológico, ahora tenían un carácter más bien místico³ (entendido aquí como una vivencia subjetiva de lo sobrenatural). Sin embargo, él mismo desautorizaba este carácter calificándolo como sueños o visiones a lo largo del discurso, impresiones interiores que él mismo percibe ambiguamente. Así vemos este fragmento del segundo juicio:

Dijo, vayamos más lejos, y dime por qué el cielo se llama cielo. Respondió, porque está creado del humo, y el humo del vapor del mar. Dijo, ¿de dónde viene el verde? Respondió, del monte Caf, y el monte Caf de las esmeraldas del paraíso, y ese monte cercando todo el contorno de la tierra sostiene el cielo. Dijo, ¿el cielo tiene puerta? Respondió, tiene puertas que penden. Dijo, ¿y las puertas tienen llave? Respondió, tienen llaves que son del tesoro de Dios. Dijo, ¿de qué son las puertas? Respondió, de oro. Dijo, di la verdad, dímelas, ¿este nuestro cielo, de dónde ha sido creado? Respondió, el primero de agua verde, el segundo de agua clara, el tercero de esmeraldas, el cuarto de oro purísimo, el quinto de jacinto, el sexto de una nube deslumbrante, el séptimo de fuego esplendoroso. Dime, y sobre esto dime la verdad. Encima de estos siete cielos, ¿qué hay? Respondió, un mar vivificante, y encima un mar nebuloso, y siguiendo así, por orden, está el mar aéreo y encima el mar penoso, y encima el mar tenebroso, y encima el mar de solaz, y encima la Luna, y encima el Sol, y encima el nombre de Dios, y encima la súplica...», y así sucesivamente. (Ginzburg, 2000: 226)

3 Ginzburg usa el termino de místico en un sentido más amplio e incluso coloquial, no en el sentido estricto de la mística clásica.

Este fragmento es uno de los más interesantes y llamativos del segundo proceso. Menocchio crea una imagen del cielo o el paraíso que está fuertemente vinculada con la tradición islámica, aunque es importante mencionar que el mismo Ginzburg sugiere que no se puede dar certeza de que el “bellísimo libro”, como lo mencionaba Menocchio, sea el Corán, aunque los siete cielos constituidos por agua, piedras preciosas, fuego y nubes, claramente remiten a la descripción islámica. Encontramos muchas referencias como el monte Qāf (aquí transcrito como Caf) de esmeraldas que rodea la tierra y sostiene la bóveda celeste, con puertas doradas custodiadas por llaves, y, sobre ellas, todos los mares hasta culminar en el nombre de Dios y la suplica. Las metáforas de una organización de universo por estratos jerárquicos, todas son metáforas cósmicas también presentes en el Corán y la cultura islámica medieval.

En este punto resulta constructivo contrastar la lectura de Ginzburg con la perspectiva de Michel de Certeau. Para este último, sabemos que lo místico no designa tanto un modo vivencial como un *modus loquendi* (una forma de enunciación que se constituye precisamente cuando se busca decir lo indecible). Así, en Menocchio, lo místico aparece como una experiencia difícil de articular, como el propio Ginzburg señalaba en la cita anterior “le faltaban palabras para expresar”. A falta de estas palabras concretas vemos como el molinero define esas ideas como vivencias confusas “sueños” o “vanidades”. Los conceptos de Certeau permiten leer estos fragmentos como límite del lenguaje campesino, un esfuerzo por poner en palabras una relación con lo divino cuando no encontraba un repertorio expresivo adecuado dentro del marco normativo de su tiempo.

En *El queso y los gusanos* también encontramos un manuscrito escrito unos 20 años antes del proceso contra Menocchio por un campesino de la campiña de Lucca. Se mostraba tras el seudónimo de Scolio y escribió un extenso poema de carácter religioso y moral en el que expuso todos sus pensamientos, los cuales tienen una clara influencia dantesca. El tema principal es el núcleo común de los 10 mandamientos que tienen las distintas religiones en África, Asia y en Europa:

a Judíos, a Turcos y a Cristianos,
 a cada uno de su ley da copia,
 y según las mil costumbres diferentes
 da a cada una su ley propia:
 pero a todos da diez mandamientos
 iguales, aunque el comentario sea diverso.
 Pero sólo hay un Dios, y sólo una fe... (Ginzburg, 2000: 234)

Con Scolio vemos una afinidad curiosa con las doctrinas de los anabaptistas. También vemos, con mayor claridad, “aquella corriente subterránea de radicalismo campesino” (Ginzburg, 2000: 236). Una vida sencilla y humilde, incluso podríamos decir austera, una vida donde se han suprimido las profesiones inútiles y con ellas las cosas inútiles (las manualidades y las artes) y así quedando solo las fundamentales, también buscaba prescindir de los médicos y calificada de vanidad a cualquier tipo de ciencia:

Mi bautismo con el sacrificio,
 mi muerte, la hostia y mi comunión,
 no fueron mandamientos, sino oficio
 para hacer a veces en mi conmemoración.
 Que no haya columnas, ni figuras,
 ni órganos, ni música, ni instrumentos,
 ni campanarios, ni campanas, ni pinturas,
 ni relieves, ni frisos, ni ornamentos:
 sencillo sea todo, y sea puro,
 y sólo se oigan los diez mandamientos... (Ginzburg, 2000: 236)

Por supuesto, el ocio tampoco hace parte de esta utopía campesina. Encontramos en repetidas ocasiones que hay una búsqueda de prescindir de las cosas innecesarias, tanto en lo espiritual como en lo terrenal:

“...Que desaparezcan el juego, la hostería,
 las putas, bebedores y bufones,
 que los que hacen arte de la agricultura
 puedan progresar en utilidad y honores” (Ginzburg, 2000: 237)

En el mundo ideal de Scolio también desaparecen las desigualdades y las injusticias. Vemos como el poeta buscaba demandar lo que en su experiencia había vivido y consideraba infame. Así nuevamente aparece ese anhelo por un pasado que fue mejor, una edad dorada que se añora, aunque haya sido igual de corrupta y miserable. Sin embargo, como ya hemos mencionado antes es en momentos de cambio (como lo es el siglo XVI con la contrarreforma) cuando aflora este sentimiento:

en
 manos
 de
 todos
 porque sólo así producirá buen fruto;
 y sea vulgar, que todos la puedan entender,

y que puedan huir del mal, y seguir el bien.

Sea hombre o mujer, con tal que sea boca,
su parte de vivir le toca.
Y a ninguno es lícito tener más
que lo honesto de comer y de vestir,
para comer mejor o vestir mejor o estar,
el que quiere mandar debe obedecer.
Cosa impía e inhumana es que abuses,
que los otros por ti tengamos que sufrir;
Dios nos ha hecho ricos y no siervos:
¿por qué quieres que te engorden y te sirvan?
...Y si naces en ciudad, villa o castillo
de bajo linaje, o alto,
no haya diferencia entre uno y otro
y nadie tenga el menor privilegio. (Ginzburg, 2000: 238)

Pero este sueño de lo que sería una vida ideal, pía y sencilla, se queda en el plano terrenal. Así al igual que Menocchio, Scolio representa mediante el siguiente fragmento su idea de paraíso, y este paraíso tiene también una gran similitud con el del molinero:

Dios me llevó el sábado siguiente
sobre un monte del que se ve todo el mundo,
era un paraíso y lugar tan bello
rodeado de muros, de hielo y de fuego.
Bellísimos palacios y bellos jardines
y huertos y selvas y prados, ríos, lagos,
manjares celestes y preciosos vinos
había allí, y cenas y almuerzos, y grandes riquezas;
estancias de oro, de seda y de lino,
selectas doncellas, pajes, lechos, y magnos
árboles y hierbas, y animales y todos
diez veces al día de frutos renovados.
El primer río corre lleno de miel suave,
duro y líquido azúcar el segundo,
de ambrosía es el tercero, y de néctar es el cuarto,
el quinto maná, el sexto pan que en el mundo
nunca ha habido ni más blanco ni liviano
y a cualquier difunto le devuelve el gozo.
Bien dice la verdad un hombre pío
que la faz del pan nos muestra a Dios.
El séptimo aguas lleva preciosas, el octavo fresca y blanca man-
tequilla,

el noveno son perdices gordas y sabrosas,
 que si así son, son del paraíso.
 De leche el décimo, y de piedras preciosas
 son sus lechos donde siempre aspiro,
 las orillas de lirios, rosas, oro, violetas,
 plata y flores y esplendor del sol (Ginzburg, 2000: 239- 240).

Este manuscrito alude de manera clara a las suras coránicas que presenta el Yanna⁴ (un jardín irrigado de leche, miel y vino). Al igual que en la descripción de Menocchio, vemos que también Scolio hace referencia al monte Qāf, ese monte gigante desde el cual “se ve todo el mundo”. También apreciamos las alusiones de ambos campesinos a esa promesa islámica de un paraíso con elementos terrenales, fuego, hielo, esmeralda y agua, pero que se disponen de forma onírica. El Dios que se aparece ante Scolio es un Dios andrógino, una mujer hombre que tiene los brazos abiertos y los dedos extendidos, de los cuales cada uno representa los diez mandamientos, y emanan ríos de los que todos beben (Ginzburg, 2000: 239).

Scolio agrega la enumeración de los placeres (comida, bebida, doncellas, sedas) utilizando un recurso poético notable, la sinestesia, para convertir lo divino en algo tangible y gustable. En este sentido vemos como en ambos casos hay también una influencia de cosmologías ajenas, que circulaban en tradiciones y oralidades, y eran interpretadas desde un horizonte radical campesino. Así, el paraíso deja de ser un misterio trascendente para convertirse en un espacio de abundancia justa, un reverso utópico de la escasez y desigualdad que sufrían los campesinos del siglo XVI.

SEGUNDO CASO: LOS ALUMBRADOS O ILUMINADOS

*Ayer soñé que veía
 a Dios y que a Dios hablaba;
 y soñé que Dios me oía
 después soñé que soñaba.*⁵

Si en el caso de Menocchio observamos como un campesino de Friuli creaba, mediante de lecturas fragmentarias de algunos libros prestados, una cosmogonía propia y una forma alterna de vivir la religiosidad mediante las experiencias que le eran familiares, en el caso de los Alum-

4 Paraíso islámico.

5 (Machado, 1969: 156)

brados en la España del siglo XVI apreciamos un fenómeno similar, aunque en un registro distinto. Mientras Menocchio representaba una voz individual que refleja la cultura popular campesina, los Alumbrados constituyeron un movimiento más amplio. Así desde distintas regiones defendieron la experiencia directa con Dios, mediante la pasividad, y el abandono, el “dejarse al amor de Dios” (Santoja, 2000: 1).

Los alumbrados defendían la espiritualidad centrada en la experiencia interior y en la iluminación directa por parte de Dios. Entre los primeros núcleos alumbrados destacan figuras como Isabel de la Cruz (beata franciscana) y Pedro Ruiz de Alcaraz, laico instruido en lecturas devocionales, cuyos testimonios recogidos en los procesos inquisitoriales entre 1524 y 1529 permiten reconstruir las principales características del movimiento.

El llamado dejamiento o la pasividad absoluta implicaba negar la eficacia de las obras externas y los sacramentos, ya que para ellos la verdadera vida cristiana consistía en el recogimiento interior que lleva al creyente a experimentar la unión con Dios. Ante esto la Inquisición reaccionó rápidamente y, en 1525, el edicto de Toledo condenó treinta y dos proposiciones atribuidas a los Alumbrados, entre ellas que la oración vocal era innecesaria, que la confesión con sacerdotes carecía de valor o que el alma podía conseguir un grado tan alto de perfección que dejaba de pecar.

Como mencionamos antes, los Alumbrados implicaban un gran movimiento y como tal deben ser distinguidos por cronología y tipología. Huerga nos ofrece un perfecto esquema de los 5 grupos de Alumbrados: primero tenemos el del reino de Toledo (1510 – 1530), son los que el autor define como la secta más pura; segundo tenemos el de Extremadura (1570 – 1580); tercero está el de la Alta Andalucía (1570 – 1590), el cual estaba ubicado en Baeza, Úbeda y Jaén y es “hermano gemelo del grupo de Extremadura” (Huerga, 1994: 39); el cuarto será el del Nuevo Mundo (1570 – 1605), este grupo se subdivide en dos: el angelista y el de Nueva España; el quinto es el de Sevilla (1605 – 1630), folklorista y barroco. Es importante recordar que ya en mediados y finales del siglo XVII se suman otros grupos como la floración valenciana de los cuales no hablaremos en esta ocasión.

La cantidad de militantes dentro de los grupos de Alumbrados fue poca, y la documentación inquisitorial no permite demostrar cuantos integrantes había en cada grupo de místicos heterodoxos. Huerga nos permite una aproximación no muy exacta, afirmando que:

Algo más numeroso fue el grupo extremeño. Sin embargo, ellos mismos hablan de *pusillus grex*, pequeño rebaño.

En la alta Extremadura, en Baeza y en Jaén sobre todo, la cantidad subió considerablemente, sin que podamos precisar o decir cuántos.

El grupo angelista de Lima fue muy reducido. Y los de Puebla y ciudad de México tampoco alcanzaron cifras altas. (1994: 41)

Muchos estudiosos del alumbradismo también concuerdan en distinguir tipos de Alumbrados. Destacan las clasificaciones de Nicolás Eymerich en su manual *Directorium inquisitorum* y del *Catálogo de las causas contra la fe seguidas ante el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo*⁶, en las que se distinguen 3 tipos fundamentales de Alumbrados: los ilusos; los iludentes y los carnales.

La primera categoría de alumbrados sería señalada en términos de Huerga como “la más auténtica, la real e ideológicamente más pura” (1994: 43). Estos *ilusos* creían verdaderamente en sus experiencias interiores, creían hallarse en una comunicación directa con lo divino. Al igual que Machado, quien soñaba y sentía la divinidad, la ilusión de estos alumbrados era soñar.

Por el contrario, los segundos representaban un grado mayor de peligrosidad ante los ojos de la Inquisición, pues no solo se atribuían una inspiración onírica, sino que también buscaban convencer a los creyentes ortodoxos, situándose como líderes espirituales y “fingiendo misticismo, gracias y luces divinas, puro maravillosismo” (Huerga, 1994: 43).

Finalmente, los terceros eran por razones obvias los más conocidos. A pesar de no ser un directamente una variante del alumbradismo, se diferencian porque encarnaban la degeneración de la experiencia mística en prácticas justificadas bajo las ropas de lo espiritual.

Vemos que en los carnales la experiencia espiritual adoptaba una dimensión erótica, representando la unión de Cristo con un contacto físico. Este último grupo se ejemplifica de manera clara en el caso de Llerena de 1575, donde varias beatas relataron arrobamientos, ardores y calores, además, sus maestros las alentaban a contemplar a Cristo hecho hombre, hasta el punto de experimentar visiones de carácter sexual descritas por la Inquisición como “tocamientos deshonestos” o “polluciones” (Santoja, 2000: 388).

6 Archivo Histórico Nacional, 1903: 104 – 123.

Por otra parte, dentro de la tradición mística⁷ existían dos grupos, los ortodoxos y los heterodoxos, no por esto alguno deja de ser místico (todos buscan la unión con Dios). En palabras de Huerga la diferencia está en que los místicos heterodoxos han buscado a Dios de formas “extraviadas” y este extravío es únicamente dictaminado por el tribunal de la Inquisición.

Durante este pequeño análisis estudiaremos también a los místicos que se ajustaron a los parámetros de la Iglesia adaptando sus prácticas y lenguaje. Dentro de este grupo encontraremos a Teresa de Ávila y a San Juan de la Cruz, grandes místicos ortodoxos que elaboraron una profunda teología de la oración y la contemplación, expresada en sus obras teológicas–literarias. Pese a las sospechas iniciales por parte de la Inquisición, lograron integrarse en la doctrina católica y fueron canonizados como modelos de espiritualidad.

La época de los Alumbrados coincide con la de los grandes místicos españoles como los antes mencionados, también místicos como Ruysbroeck (celebre místico belga) o Jean Joseph Surin (místico jesuita) han sido influencias profundas para el desarrollo espiritual de los Alumbrados. A pesar de que los Alumbrados no tuvieran la misma densidad literaria que si tienen estos místicos, se movían en un horizonte de lectura devocional y espiritual, en el que circulaban textos influyentes para ambos.

En este sentido, podemos afirmar las lecturas místicas que realizaban los Alumbrados, y el estudio de Alvaro Huerga nos será de mucha utilidad para ver con mayor claridad qué textos leían y sus mensajes.

Huerga divide las lecturas de manera geográfica teniendo en cuenta el desarrollo y pensamiento que mencionamos antes de los distintos tipos de alumbrados. Así dividiremos los casos en esta misma lógica, determinando el caso de Extremadura, la Alta Andalucía, el Nuevo Mundo y la Baja Andalucía.

SANTA TERESA DE ÁVILA

Teresa de Ávila, en textos como *Libro de la vida* (1575), *Camino de perfección* (1567) y *Las moradas* (1577), desarrolló una pedagogía de

⁷ Cuando nos referimos a tradición mística no hablamos del *modus loquendi* señalado por Certeau, sino de la forma más general de la historia de la mística en su aspecto concretamente espiritual.

la oración que guía el alma desde el rezo vocal hasta una contemplación más elevada.

El cambio paradigmático en el paso de la Edad Media a la Edad Moderna es inexorable, la tradición bíblica el mundo se leía como un *liber mundi*, un libro abierto en el que cada signo, ya sea naturaleza o historia, remitía a su autor. Estos signos implicaban un lenguaje, una comunicación continua entre Dios y el hombre. Sin embargo, entre los cambios modernos hay una objetivación del mundo ya no se percibe como hablado por Dios, es separada la creación del creador.

Según Certeau, estas enunciaciones que quedan huérfanas cuando se separan de Dios: “primero era el verbo” implica dos soluciones, la primera es reorganizar estos enunciados ahora sin referencia a Dios, sino como proposiciones racionales analizables y verificables dentro de un sistema lógico doctrinal; la segunda consiste en situarse en el plano del mismo acto enunciativo que se dejaba oír en la fe, Dios habla y el hombre escucha, “Yo hablo dice Dios, y no hay otro sino yo” (Certeau, 1993: 223).

Los místicos se sitúan en esta segunda solución, así cuando Teresa de Jesús escribe, aparece un desplazamiento, ahora es ella quien habla, pero no en su propia forma, sino que se muestra como quien se deja hablar por Dios. Ella ocupa en su escritura un “yo” que ocupa el lugar de la voz divina, aunque con plena conciencia de que solo repite y transmite, así lo místico se habla desde el vacío de la voz de Dios.

Certeau afirma que “a ese yo que habla en el lugar (y en lugar) del Otro, le hace falta también un *espacio* de expresión que corresponderá a lo que el mundo era para el decir de Dios” (1993: 223). Existiendo la dificultad de que la voz de Dios es trascendente e inabarcable, Teresa crea este espacio construyendo un espacio discursivo nuevo donde ese yo puede existir, ese espacio está reflejado en *Las moradas*.

Para Santa Teresa este espacio constituye un teatro interior en el que se producirán metáforas de movimientos secretos que no tienen un lugar para ser. Así Teresa tiene una búsqueda fundamental para ese lugar de enunciación del alma, el alma que es lo mismo que el espíritu, ambos son simplemente eso que habla: “El alma y el espíritu son una misma cosa como lo es el sol y sus rayos” (Teresa de Jesús, 1954: 440). En esta línea, cuando el alma se traslada a ese lugar de enunciación o a esa morada metafórica en la que puede expresarse, el alma deja de ser ella misma, para convertirse en eco.

Por sí misma, el alma es silenciosa en cuanto que se transforma en una respuesta a ese (Dios) que ignora y en cuanto responde a lo que no es sabido. Nacida de Otro y sin embargo separada de ese mismo Otro que le daría la lengua, el alma es esencialmente creyente y muda. (Certeau, 1993: 224)

De esta forma, el espacio de enunciación que ofrece tanto Teresa de Ávila como otros místicos solo puede ser un espacio de ficción, un efecto y un artefacto, o una frase mística.

SAN JUAN DE LA CRUZ

San Juan de la Cruz, por su parte, elaboró una teología de la purificación y el amor divino. Certeau interpreta su obra como una de las expresiones más radicales de la escritura mística moderna. Mientras que Santa Teresa elabora un espacio narrativo en el que su *yo* dialoga y refleja la voz de Dios, en Juan de la Cruz predomina un vaciamiento del lenguaje, donde la experiencia de Dios se manifiesta paradójicamente como ausencia.

El concepto de Certeau de *fábula mística* lo vemos ejemplificado en obras como *La subida del Monte Carmelo* y *la Noche oscura* (los cuales pertenecen a un solo tratado) (Cruz, 1912: 242), o *Cantico espiritual*. Es aquí donde vemos con más claridad ese relato que deja dar forma a lo inefable, a sabiendas de que toda palabra resulta insuficiente.

En su lectura de *La subida al monte Carmelo*, Diego de Jesús (introducción de San Juan de la Cruz) trata dos puntos esenciales: la producción de las frases místicas y el uso de la lengua vulgar. Así define los dos indicadores clave que designan la estructura de las frases místicas mediante la metáfora de la circuncisión.

Los apuntes de Diego resultan sumamente importantes para acercarnos al pensamiento de Juan de la Cruz: en *La subida al monte Carmelo* plantea la problemática de donde procede la fabricación del discurso (recordemos que el debate sobre la mística se concentra en los giros lingüísticos que responden a una práctica diferente de la lengua). Vemos que tanto en Teresa Ávila como en Juan de la Cruz existen esas *otras maneras* de llamar las cosas:

“Otra manera de arrobamiento hay, o ‘vuelo de espíritu’ le llamo yo”, “llamo yo ‘sobrenatural’ lo que ...”, “tengo la costumbre

de decir ‘suspensión’ por no decir ‘éxtasis’ que...”, “llamo yo ‘transporte’ un deseo que...”, etc., y además tomaba sus distancias con el léxico de otros. (Certeau, 1993: 162)

En este sentido, la reivindicación mística consiste en demostrar un derecho a la misma de la construcción de un discurso propio y de utilizar sus propias *frases*. Diego especifica esta problemática en sus aportaciones de *La subida del Monte Carmelo*.

Esta montaña es la que fundamenta los lenguajes que coronan su cumbre. En *La subida del Monte Carmelo* San Juan de la Cruz dibuja un esquema de un monte con varios caminos: los caminos laterales, los cuales están llenos de apetitos, deseos y distracciones; y en el medio está el único camino válido para llegar a la cima. Finalmente, en la cima del monte no hay nada más que una frase “solo mora en este monte la gloria de Dios” (Cruz, 1912: 267)

También Juan de la Cruz despliega en el monte Carmelo la “subida” de su discurso y dibujo el mapa de ese cielo dantesco como si fuera un cuerpo fantástico cuyos pulmones resollaran rítmicamente (como los versículos bíblicos) “ni eso, ni esotro, ni esotro”, un cuerpo dividido por el barranco central donde se repite el “nada, nada, nada”, y cubierto a sus pies con una vegetación de escrituras que se hacen escasas al crecer. (Certeau, 1993: 164)

Como mencionamos antes, la *Noche oscura* pertenece a *La subida del Monte Carmelo*, que, junto los demás cantos de autor (muchos perdidos), conforman dos libros titulados *Tratado de los efectos de la iluminación espiritual* y *tratado de los efectos de la iluminación con Dios* (Cruz, 1912: 244). Siguiendo esta línea y haciendo un breve análisis de la obra, tenemos que saber que las intenciones del autor no fueron enseñar a los cristianos a ser fieles cumplidores, sino “encaminar á las almas á la unión íntima, á la transformación perfecta en Dios por amor, cuanto se puede en esta vida” (1912: 245).

El razonamiento de Juan de la Cruz será demostrar que es necesario ese espíritu al que alude Diego de Jesús, el *espíritu de la circuncisión*. Es decir, mostrar la necesidad de este medio para conseguir que Dios se acerque y se una con el alma, siendo así preciso huir, despojarse y desnudarse de todas *esotras* cosas, ya que son obstáculos para la unión divina.

1.- En una Noche oscura
Con ansias en amores inflamada,

¡Oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada.
2.- A oscuras, y segura
Por la secreta escala disfrazada,
¡Oh dichosa ventura!
A oscuras, en celada,
Estando ya mi casa sosegada.
3.-En la Noche dichosa
En secreto, que nadie me veía,
Ni yo miraba cosa,
Sin otra luz, ni guía,
Sino la que en el corazón ardía.
4.-Aquesta me guiaba
Más cierto que la luz de medio día,
A donde me esperaba,
Quien yo bien me sabia,
En parte, donde nadie parecía.
5.-¡Oh Noche que guiaste,
Oh Noche amable más que el alborada;
Oh Noche, que juntaste
Amado con amada,
Amada en el amado transformada!
6.-En mi pecho florido,
Que entero para él sólo se guardaba,
Allí quedo dormido,
Y yo le regalaba,
Y el ventalle de cedros aire daba.
7.-El aire de el almena,
Cuando ya sus cabellos esparcía,
Con su mano serena,
En mi cuello hería,
Y todos mis sentidos suspendía.
8.-Quedéme y olvidéme,
El rostro recline sobre el amado,
Cesó todo, y déjeme,
Dejando mi cuidado
Entre las asucenas olvidado. (Cruz, 1912: 269 – 270)

Entonces, nos enfrentamos a un trabajo lingüístico de corte. La experiencia mística se basa en la amputación de los deseos, imágenes o apegos (con la finalidad de llegar a un encuentro divino). En este sentido, en Juan de la Cruz se muestra como un proceso de despojo y separación radical, un corte, una *circuncisión*.

Volviendo a las aportaciones de Diego en la obra de San Juan de la Cruz, él afirma que el espíritu que se encuentra en el Monte Carmelo es el espíritu de la circuncisión. Diego marca los dos indicadores claves que designan la estructura de las frases⁸ místicas evidenciadas en este espíritu que vive en las obras de San Juan: la estructura dual que funciona casi siempre con oposiciones binarias luz/tiniebla o todo/nada. En este sentido, podemos ejemplificar como en *La subida al monte Carmelo* (y casi todas las obras de Juan de la Cruz) muestran una lógica interna del corte negativo y purificador.

El concepto de circuncidar es profundo, por su larga trayectoria en la historia de las divisiones entre judíos y cristianos (contratos entre el cuerpo y el absoluto): “Su mujer, Séfora tomó un cuchillo de pedernal, cortó el prepucio de su hijo, tocó con él el sexo de Moisés y después dijo: ‘Tú eres para mí un esposo de sangre’”. Esto representa como las alianzas importantes, como el matrimonio, se significan con el acto de cortar y quitar.

ANTONIO DE MEDRANO

Nacido en Navarrete 1486, era de ascendencia judía por parte de su padre (quien cambió su apellido a Medrano) y cristiana por parte de su madre. Se ordenó como sacerdote en Salamanca y se codeó de figuras como la beata Francisca y otros considerados Alumbrados. Según su registro inquisitorial transcrito por Javier Pérez Escohotado, él no pretendía alejarse de la Iglesia, pero la manera en la que concebía su espiritualidad reflejaba conductas sospechosas ante el Santo Oficio.

Así Medrano fue sometido a proceso inquisitoriales en Salamanca (1524) y en Toledo (1530), en este último se le acusó de alumbradismo y herejía, finalmente obtuvo una leve condena, sentenciado a una abjuración pública.

Antonio de Medrano fue un personaje influyente dentro del movimiento alumbrado en Castilla, activo en las primeras décadas del siglo XVI. Procedente del entorno de Guadalajara y Toledo, aparece en las fuentes inquisitoriales como un maestro espiritual que enseñaba prácticas de recogimiento y oración interior, defendiendo (como hemos visto antes en el pensamiento alumbrado) que Dios actuaba directamente en el alma.

⁸ Certeau recalca el significado de la palabra frase como una manera de hablar o una forma de expresarse (Certeau, 1993: 161).

Proceso de Salamanca (1524) y Toledo (1530) - Denuncia del fiscal (Salamanca)

Para el desarrollo de este apartado mantendremos la transcripción de Pérez, quien respeta el orden original del manuscrito y mantiene la numeración romana y arábica de los folios.

En *Salamanca*, a vii de hebrero de MDXXIII años antel *reverendo* señor bachiller Juan Bernal, provisor, *parescio* presente el dicho *bachiller* Pedro Martin, fiscal de su señoría, e denunçio de Medrano, clérigo, en que dixo que dicho Medrano, con poco temor de Dios e de la Madre Santa Iglesia, dize que tiene graçia para mortificar la carne e la pasyon della, e conversa con muchas mugeres hermosas, beatas e donzellas e casadas, e las abraça e besa e haze otras cosas deshonestas; e asy mismo dize que conoce, quando aluga persona ba a comulgar, si ba en estado de graçia o en pecado; e haze e dize otras muchas cosas que no son de desyr e de que algunas personas de buena vida están escandalizadas; pedio a su merçed proceda contra el con las mayores e mas graves penas que hallare por derecho; e para ello ynploro su oficio e pedio justicia; e para infromaçion de lo susodicho presento a Antonia Lopez, beata, la qual juro en forma, etc. (Pérez, 2003: 51)

En el testimonio inquisitorial temprano de Medrano se observa con claridad el modo de la Inquisición de construir el perfil de los líderes espirituales. Por una parte, Medrano es acusado de pretender un carisma especial (ese don que le permitía dominar los deseos carnales y controlar la concupiscencia) y de atribuirse un tipo de discernimiento interior, reservado tradicionalmente a la autoridad eclesiástica, como la capacidad de conocer el estado del alma de quienes comulgaban. La contradicción está en que, por otra parte, se le reprocha un comportamiento escandaloso con mujeres (beatas, doncellas y casadas). El caso de Medrano es paradigmático ya que ejemplifica la complejidad de los movimientos alumbrados.

A su discurso espiritual se sumaban las conductas que la Iglesia consideraba escandalosas: mantener contacto íntimo con beatas y mujeres casadas. En este sentido y en palabras de Huerga, dentro del marco de la espiritualidad alumbrada Medrano pertenecería al grupo de los *alumbrados carnales*. Por lo mismo reconocemos a este místico también con el calificativo de epicúreo, ya que concebía su espiritualidad mediante el placer físico. Sin embargo, es importante marcar una diferencia con

el alumbradismo más tradicional o los grupos que Huerga denominaba ilusos y los iludentes. En esta línea Pérez afirma:

Ellos opinan -y así lo recoge el *Edicto*- que “el amor de Dios en el hombre es Dios”. Y de ahí deducen que no pueden pecar, ni siquiera en pecados de la carne. Medrano en cambio, defiende que lo suyo es una “gracia” un don de Dios. (Pérez, 2003: 623)

De esta forma Medrano será un pecador activo y manifiesto, mientras los alumbrados (exceptuando a los carnales) pecan por pasividad y dejación de la voluntad.

Si recordamos la primera parte del proceso inquisitorial de Menochio, vemos un claro ejemplo de nicodemismo⁹, un ocultamiento de las prácticas heterodoxas para evitar la persecución. Este mismo comportamiento lo vemos reflejado en Medrano. Así el propósito de ambos herejes consistirá en defender que lo importante es la intención, no los actos en sí (recordemos, con la finalidad de sobrevivir).

Recordando el testimonio inquisitorial temprano, en el que presuntamente Medrano afirmaba que “si abraçava las donzellas, que les daba castidad y que esta graçia tenia de Dios” (lo cual testifico Diego López), veremos en las siguientes declaraciones de López la insistencia en el tema de la sexualidad desbordada del propio Medrano:

dava castidad e tenia graçia para darla abraçando las mugeres, y que aunque estubiese en una cama con una muger, que no sentirie nada porque Dios le havia quitado todo el mal de sus miembros; que tan bien se podia abraçar un deboto con una debota desnudos como vestidos, quel paño no hazia nada, syno la voluntad. (Pérez, 2003: 568)

Después de las acusaciones a Medrano, su respuesta será sencilla, las mujeres (incluyendo a Francisca Hernández) no habían pecado “mortalmente ny venialmente de proposito” (2003: 670).

También observamos en Medrano la característica alumbrada del antisacramentalismo, como veremos en los siguientes testimonios. El clérigo se saltaba algunos principios católicos respecto a la confesión. Así utilizaba las confesiones a modo de dirección espiritual:

⁹ Comportamiento que en opinión de Ginzburg comienza en la obra de *Otto Brunfels Pandectarum* (1527).

Inés López relata que Francisca Hernandez manda a todas sus devotas a que se confiesen con Medrano y que la de Juan de Avila le dijo que “pecados que ella confesava con el dicho Medrano hallava en la boca de la dicha Francisca Hernandez” y que “no le parecian bien sus cosas porque no tenian aquel secreto que avian de tener de la confesion”. (Pérez, 2003: 578)

Longhurts, un estudioso del proceso inquisitorial de Juan Vergara, afirmaba que la idea de que la confesión sacramental no era un derecho divino fue fomentada por Erasmo y sus seguidores, en su mayoría españoles, (Longhurts, 1958: 161) En este sentido, y siguiendo el pensamiento de Longhurts y Hamilton (1979: 14), la gran mayoría de procesados entre los años 1530 y 1540 sostenían que la confesión era un derecho positivo, no derecho divino, sino un dogma de la Iglesia, y dicha afirmación fue perseguida por esta calificándola como luterana. Así la acusación del fiscal dice “menospreciando y haziendo burla y sien-tiendo mal del Santo Sacramento de la confesion” (Pérez, 2003: 578)

Tras los largos proceso de Salamanca y Toledo, y como mencionamos anteriormente, Medrano recibió una pena leve, una retractación solemne de sus errores en presencia de la comunidad. Dicha condena reflejó la dificultad por parte de la Inquisición para encajar plenamente sus prácticas dentro de una herejía tipificada. Así Medrano no fue ni un reformador, ni un libertino herético, sino simplemente un clérigo que vivía la espiritualidad al margen de la ortodoxia.

Los procesos inquisitoriales de Medrano muestran en suma la complejidad del movimiento alumbrado. Los militantes si bien integraban un solo movimiento, este podía fragmentarse en diferentes ramas, así los fundamentos de cada vertiente cambiarían dependiendo de factores como su geografía o cronología. Al mismo tiempo podemos ver como la cobija del misticismo permitía que algunos mantuvieran distinciones de la ortodoxia sin llegar a romper con la Iglesia, y como otros podían practicaban su espiritualidad desde una forma heterodoxa y perseguida. Medrano encarna la tensión entre la búsqueda de la espiritualidad interior (centrada en la gracia y la experiencia directa con Dios) y la relativización de los sacramentos (característica frecuente el todo el tipo de alumbrados), con las conductas que la Inquisición interpretó como heréticas y escandalosas.

El caso de Medrano resulta importante porque visibilizar con mayor claridad la diversidad de modos en que los alumbrados vivieron la religión: unos desde la pasividad de la entrega, otros como Medrano desde la exaltación del cuerpo o desde el silencio del disimulo nicodemita.

En todo caso, el perfil de Medrano fue puesto aquí porque recoge todas las dimensiones, ya que fue acusado por epicureísmo, antisacramentalismo y heterodoxia espiritual, pero también defendió siempre su condición de clérigo e intento demostrar que vivía su experiencia religiosa desde lo que él llamaba un *don divino*, convirtiéndose así en un gran ejemplo de la constelación de formas diversas en que se vivía la fe en la España del primer tercio del siglo XVI.

CONCLUSIÓN

La heterodoxia que aquí se analiza no se reduce a una transgresión doctrinal, por el contrario, refleja un deseo profundo de vivir la espiritualidad, pero, expresada y representada individualmente de la experiencia propia. En estos ejemplos es la intención del encuentro divino lo que los muestra heréticos. Porque mientras algunos de manera inconsciente y condicionados por su realidad social buscaban una verdad o *ese algo* que se les había perdido, otros de manera premeditada buscaban y aprovechaban su condición social o política para alcanzar un encuentro auténtico con lo divino.

Tanto en la práctica discursiva de Menocchio como en las experiencias místicas de los Alumbrados, lo que emerge es una espiritualidad heterogénea, híbrida y situada. Se trata de religiosidades no sistemáticas, pero densas, articuladas desde la oralidad; el recogimiento o el dejamiento; además, fuertemente influenciada por la vida cotidiana y la reelaboración individual de textos y símbolos (como vimos en ambos casos, los Alumbrados alimentan su fundamento en muchas obras místicas, así como Menocchio se nutre de muchas lecturas diversas). Estas formas de religiosidad —difusas, móviles— ponen en evidencia una alteridad epistemológica frente al sistema de conocimiento dominante: no se inscriben dentro de las categorías ortodoxas ni se explican desde una racionalidad teológica cerrada. De ahí que el aparato inquisitorial no solo las percibiera como errores doctrinales, sino como amenazas a un orden de sentido más amplio, que incluía jerarquías sociales, normativas corporales y regímenes de verdad.

Los discursos perseguidos no deben ser leídos como anticipaciones conscientes de la modernidad, ni como proyectos organizados de resistencia. Más bien, responden a procesos de subjetivación espiritual que, desde los márgenes, reformulan el vínculo con lo divino mediante lenguajes imprecisos, corporales o fragmentarios. Estas formas errantes de religiosidad no proponían sistemas alternativos, pero sí

evidenciaban la porosidad de las fronteras entre lo permitido y lo condenado.

En este caso la creencia se manifiesta en metáforas, tradiciones, visiones oníricas, ardores, fermentaciones, dejamiento y recogimiento. Como sugiere Certeau, lo que encontramos aquí no es la ausencia de Dios, sino la crisis de su nombre.

Encontramos, que tanto en el caso de los Alumbrados como el de Menocchio sostienen una firme creencia en lo divino. Sin embargo, su forma de representarlo es distinta. No se trata, por tanto, de una negación de Dios, sino de una crisis en la posibilidad misma de nombrarlo, la necesidad de un nuevo *modus loquendi*, de una nueva forma propia de expresar y decir lo indecible, de expresar sensaciones físicas que no se pueden explicar. Como ha señalado Certeau, la mística moderna no enuncia una presencia estable de lo Uno, sino que habla desde su retirada, desde una experiencia límite en la que el discurso ya no garantiza la presencia divina. En este sentido, tanto las visiones alumbradas como la cosmología fermentaria de Menocchio pueden leerse como intentos de decir lo sagrado cuando el nombre de Dios ha perdido su transparencia representativa.

OBRAS CITADAS

- Archivo Histórico Nacional, *Catalogo de las causas contra la fe seguidas ante el tribulas del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo de las informaciones genealógicas de los pretendientes a oficios del mismo, con un apéndice en que se detallan los fondos existentes en este 'archivo de los demás tribunales de España, Italia y América*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1903.
- Burke, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna* (1978). Madrid: Alianza, 2014.
- Ballestero, Manuel. *Juan de la Cruz, de la angustia al olvido*. Barcelona: Península, 1977.
- Boeglin, Michel. *Inquisición y contrarreforma: el tribunal del Santo Oficio de Sevilla (1560- 1700)*. Sevilla: Espuela de Plata, 2006.
- Certeau, Michel. *La fábula mística* (1982). México D.F: Universidad Iberoamericana Departamento de Historia, 2004.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI* (1976). Barcelona: El Aleph, 2000.
- Huerga, Alvaro. "Historia de los alumbrados". *Temas y personajes (1570- 1630)*, tomo V. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1994.
- Hamilton, Alastair. *Proceso de Rodrigo de Bivar (1539)*, Madrid: FUE, 1979.
- Longhurts, John. "Alumbrados, erasmistas y luteranos en el proceso de Juan de Vergara". *Cuadernos de historia de España*. Núm. 28, 1958: 161.
- López, Ignacio y Latre, Mariano. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento: traducido al idioma castellano; con el texto latino corregido según la edición autentica de Roma publicada en 1564*. Nuema edición aumentada con el Sumario de la historia del Concilio de Trento. Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indár.
- Machado, Antonio. "Proverbios y cantares". *Poesías completas*, 21. Madrid: Espasa Calpe, 1969: 156.
- Pérez, Javier. *Antonio de Medrano, alumbrado epicúreo proceso inquisitorial (Toledo, 1530)*. Madrid: Verbum, 2003.
- Pérez, Joseph. *La inquisición española: crónica negra del Santo Oficio* (2002). Madrid: Martínez Roca, 2005.
- Pons, Francisco. (2018). "Disidencia religiosa y heterodoxia espiri-

tual en Valencia durante el siglo xvi”. Michel Boeglin, Ignasi Fernández Terricabras, David Kahn, eds. *Reforma y disidencia religiosa: la recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI*. Madrid: casa de Velázquez, 2018: 227- 243.

Santoja, Pedro. “Las doctrinas de los alumbrados españoles y sus posibles fuentes medievales”. *Cuadernos de filología hispánica*. Núm. 18, 2000: 353- 392.

Teresa de Jesús, Santa. “Moradas del castillo interior”. *Obras completas*, tomo VI cap. 5, 9. Madrid: BAC, 1954.

El manuscrito inédito de los Privilegios de César Dávalos de la Real Cámara Sumaria de Nápoles a Francesco Antonio Accattatis. Cuestiones léxico-lingüísticas

Mario Francisco Benvenuto
Università della Calabria

1. CONTEXTO HISTÓRICO

En 1861, tras el nacimiento del Reino de Italia¹, se destituyeron del territorio Calabrés las instituciones pertenecientes a los reinos anteriores como, por ejemplo, el Tribunal de Calabria Citerior (que al principio fue unidad administrativa del Reino de Sicilia, luego del Reino de Nápoles y por último del Reino de las Dos Sicilias), cuya sede se estableció durante la época de la dominación española en el Palazzo Arnone de Cosenza. Tras el cierre de dichos centros institucionales, sus documentos se transfirieron al Archivo de Estado y a la Biblioteca Nacional de la ciudad de Nápoles. Una pequeña parte de documentación permaneció en los Archivos locales, un porcentaje insignificante en comparación con cantidad de carpetas trasladadas.² Por consiguiente, el material documental actualmente presente en el territorio calabrés que se salvó de la migración forzada, cualquiera que fuera el motivo, resulta ser escaso. Tanto es así, que incluso los registros de nacimiento de los Ayuntamientos, o Municipios, se detienen en la fecha de instauración del nuevo reino³ e impiden cualquier control diacrónico anterior a la fecha. Ante este

1 Con la ley n. 4671 del 17 de marzo de 1861 (Gazzetta Ufficiale n. 68 del 18 de marzo de 1861), el Parlamento del Reino de Cerdeña sancionó la coronación del Rey Vittorio Emanuele II como rey de Italia.

2 Con el Real Decreto n. 2602 del 15 de noviembre de 1865 se instituyó la nueva organización administrativa del reino. Sin embargo, las oficinas comenzaron a funcionar el 1 de enero de 1866 (Gazzetta Ufficiale n. 295 del 17-11-1865).

3 Para ofrecer un cuadro global diacrónico de las disposiciones normativas, se indican los siguientes Decretos Reales: de la época napoleónica sobre el papel o función de la población (Real Decreto 11 junio 1811, n. 133, art. 37); sobre el estado civil, el Reglamento para la activación en todo el Estado de los Registros de nacimientos, de matrimonios y de muertes (del 27 de marzo de 1806); en la edad austríaca, sobre el papel de población, Soberana Patente del 17 de septiembre de

panorama el Museo delle Pergamene “Luigi Elvio Accattatis” de Bianchi (CS) representa un oasis en el desierto histórico-documental de la región.⁴ Su fondo está constituido por unos trescientos documentos, de papel y pergaminos, de un período que va desde mediados del siglo XV hasta mediados del XIX: unos cuatro siglos. Se trata de manuscritos que trazan, la micro y macro historia social, política, económica y religiosa de la Región y de las relaciones entre los ciudadanos calabreses (actas de compraventa, cesiones, donaciones, etc.), y entre estos últimos y el Sacro Imperio Romano (Privilegios de Carlos V, 1536), del reino de España (privilegios de Felipe II) y del Reino de Nápoles y las dos Sicilias (de los virreyes Fernando IV, Alfonso de Aragón, Carlos de Lannois), de donde se derivan los derechos y deberes de los ciudadanos. Son de gran interés histórico-religioso también las Bulas eclesiásticas de los Papas Clemente XI y de Benedicto XIII, entre muchas otras.

2. LA REGIA CÁMARA DE LA SUMARIA DEL REINO DE NÁPOLES

La Regia Cámara de la Sumaria fue fundada en 1444 por Alfonso I de Aragón, quien reunió en un solo organismo la *Curia Magistrorum Rationalium* y la de los presidentes de la Cámara de cuentas, a la que se atribuye el documento más antiguo (1386), conservado hoy en el archivo de la Sumaria. En ella se trataron los asuntos y las causas relativas al fisco (como demandante y demandado) y a las *universitas*, que pretendían proteger de las intervenciones y pretensiones baronales. La Sumaria tuvo competencia en materia feudal, tanto para la sucesión y renuncia de los feudos a favor de los legítimos sucesores, como para las contribuciones feudales (de la *adoa* o *adoha*, pago sustitutivo del *ser-*

1820 y Despacho del Gobierno de las provincias venecianas del 19 de septiembre de 1833; sobre el estado civil: Soberana Patente del 20 de abril de 1815, y las determinaciones del Gobierno de las provincias venecianas del 19 y 22 de enero de 1816. En la edad postunitaria: sobre el registro civil (Ley 20 de junio de 1871, n. 297, art. 7), y reglamentos del 4 abril 1873, n. 1363 y 21 septiembre 1901, n. 445; sobre el estado civil (R.D. 15 noviembre 1865, n. 2602, R.D. 23 octubre 1874, n. 2135 y R.D. 15 diciembre 1907, n. 849).

4 En 1984, Luigi Elvio Accattatis, descendiente de una antigua y noble familia de notarios y miembros de la Regia Camera napolitana cedió a los administradores municipales de Bianchi, su lugar de residencia, los documentos que hoy constituyen el fondo documental del Museo. En 1983, el fondo fue catalogado, descrito y considerado de “gran interés histórico” por el Ministerio de Cultura italiano y en los siguientes 38 años permanecieron expuestos en una sala del Ayuntamiento. En 2019, el alcalde Pasquale Taverna y el vice alcalde Rino Pascuzzo le asignaron a Mario Francisco Benvenuto la preparación de una exposición extraordinaria, quien en *itinere*, la convirtió en una muestra permanente. El director, junto con su comité científico, constituido por Aurora Skrame y Marina Bianchi, y en presencia de las autoridades locales y ministeriales el 29 de septiembre de 2021 inauguraron el mencionado Museo delle Pergamene.

vitium; del *releivio*, o tasa de sucesión, etc.). Ejerció también funciones de asesoramiento en materia financiera, mediante informes escritos (la denominada *consulta*) que se remitían al rey para obtener una decisión soberana. Al principio, contra las decisiones de la Sumaria se admitía recurrir ante el Sacro Consejo Regio; pero, en 1482, Fernando I de Aragón, elevándola a Corte Suprema, estableció que la Sumaria también tenía competencia en última instancia. Entre otras cosas, a la Sumaria napolitana le correspondía la revisión de las decisiones tomadas por la aduana de Foggia y por la ‘doganella’ de los Abruzos.

La Cámara de la Sumaria estaba constituida por el Lugarteniente del Gran Camarero, por los presidentes *brevioris togae* o togados, por los abogados fiscales, por el fiscal, por los maestros racionales⁵ y los actuarios. Hasta finales del siglo XVI, el Lugarteniente y los presidentes formaban una sola rueda; en 1596 Felipe II añadió una segunda con atribuciones en materia de cuentas, impuestos y arrendamientos. También se ocupaba de los gastos del ejército, como explica Roberto Delle Donne: “[...] para la compra y preparación de la pólvora y de las armas de fuego a las necesidades relacionadas con el aprovisionamiento y el sueldo de las tropas y de sus oficiales” (2012: 97),⁶ en virtud de la defensa del reino. El mismo autor señala también que:

Per aumentare il gettito delle entrate i sovrani aragonesi, e Ferrante in particolare, non furono alieni dall’entrare in imprese commerciali [...] essi intervennero nei commerci anche attraverso l’introduzione di monopoli e la concessione di esenzioni dai dazi. Fu garantita la produzione e il commercio interno della lana, della seta, del ferro e del ferro lavorato, della pece, del sale, dell’acciaio. Furono concessi privilegi, esenzioni e diritti particolari [...]. La necessità di poter disporre, con immediatezza, di danaro liquido per far fronte a spese improvvise, o comunque immediatamente necessarie, spinse i re aragonesi a favorire il sorgere e l’affermarsi dell’attività bancaria [...] in età aragonesa è documentata l’attività di vasti organismi bancari, in particolare quella del Banco Strozzi. Attraverso questa banca che svolgeva funzioni di cassa della tesoreria dello stato e di cui si servivano i funzionari delle più diverse province per far rapidamente pervenire nella capitale il danaro da loro raccolto, era possibile opera-

5 Los ‘rationales’ de la Cámara eran funcionarios contables encargados de la revisión económica. Cabe pensar que se tratase de una herencia de la antigua corona de Aragón, en la que el *racional* era un ministro real que tenía la razón de la hacienda en cada uno de los estados (cfr. *DRAE*).

6 Todas las traducciones del italiano al español presentes en este trabajo son mías.

re un controllo preventivo, immediato e costante, delle finanze, giacché nei suoi registri veniva annotata ogni operazione [...]. Mercanti e operatori finanziari anticipavano le somme derivanti da appalti o arrendamenti, anticipavano il danaro che doveva affluire dalle diverse dogane del Regno [...] che cadevano sotto il controllo della Sommaria. (2012: 99-100)

No es casual la referencia al banco de la poderosa familia florentina Strozzi,⁷ del cual parecería derivar en lengua italiana el sustantivo *strozzino*, para referirse a la persona que presta dinero con un porcentaje de interés excesivo, aprovechando el estado de necesidad en que se encuentra quien lo solicita (hoy sinónimo de ‘usurero’). Para Ottorino Pianigiani el lema deriva de *strozzare* (1907), mientras que De Mauro (2000), sin hacer mención de su origen, lo documenta en 1863. Es muy probable que se trate de un cruce entre el patronímico y el verbo, donde prevaleció el significado del segundo. De hecho, la estructura obtenida a partir de la anexión de una serie de propiedades a la vivienda, de propiedad de la famosa familia florentina y reformada por ella, fue conocida como la “Mansión del *Strozzino*”.⁸

En otro orden de cosas, el trabajo que tuvo que afrontar la Cámara de la Sumaria fue incesante y se sometió a los continuos cambios de gobierno, a las sucesiones al trono, al mantenimiento de un ejército eficiente y a las correspondientes estructuras para la defensa del territorio, a los cambios de impuestos sobre las familias y las mercaderías. Todo esto se tradujo en una ingente mole documental de aproximadamente unos 29.000 volúmenes y carpetas, pero también mapas, y entre ellos los *Privilegiorum*, fueron destruidos durante los enfrentamientos bélicos. De esta última categoría sobrevivió solo el vol. 43 (1421-1450)

7 Para comprender la importancia de dicha familia es suficiente recordar la alianza matrimonial negociada por el poderoso cardenal Giovanni de’ Medici para las bodas de Clarice, hija del difunto hermano Piero, con el banquero Filippo Strozzi. El matrimonio causó un escándalo, porque violaba la ley que prohibía el contacto entre florentinos y exiliados declarados rebeldes, y porque manifestó la influencia aún ejercida por los Medici sobre los aristocráticos (Cfr. Bandini, 1756: 5-7; Niccolini, 1847: XIV-XXIII).

8 Según el Repertorio de las arquitecturas civiles de Florencia el edificio: “[...] se configura como tal a partir de mediados del siglo XV, con la anexión de algunas casas ya pertenecientes a varios miembros de la familia Strozzi e incorporando la plaza Mármora, destinada a convertirse en el patio de la residencia. Las obras deberían datarse según algunos estudiosos entre 1425 y 1434, pero para otros alrededor o después de 1450, año en que efectivamente se registra la adquisición última de una casa, incluida sucesivamente en la nueva construcción”. El Edificio ha tenido varias denominaciones: ‘Mansió dello strozzino [mansión del usurero]’, de ‘Palla Strozzi’, de las ‘Tres Puertas’, antes de que se transformara en el cine teatro Savoia y luego en el cine Odeón, aún hoy en funcionamiento (Cfr. <http://www.palazzospinelli.org>).

hoy conservado en el museo del Archivo de Estado de Nápoles. Estas circunstancias aumentan el valor del documento analizado, dada su singularidad histórica.

3. DON CÉSAR DÁVALOS D'AQUINO⁹

César, el quinto de los ocho hijos de Alfonso III,¹⁰ nació en Nápoles el 16 de julio de 1536. Ocupó numerosos cargos prestigiosos tanto civiles como militares, como el de Gran Canciller (la sexta de los siete grandes Oficinas del Reino de Nápoles) y, como resulta aparece en la *intitulatio* del documento estudiado, fue “Gran Chambelán, Lugarteniente y Presidente de la Regia Cámara Sumaria, Universal y Único Regio Aduanero” (Dávalos, 1614: r. 1).

Su actividad ha sido intensa y significativa, como describe el acta de reunión del Parlamento General:¹¹

9 El apellido *Dávalos* o *D'Ávalos* aparece también atestiguado con la *-u-*, *Daualos*, conforme a la tradición clásica de la grafía latina, en lugar de la fricativa labiodental (cfr. Tognetti, 1982: 15-16). La hipótesis de J. A. Ranz Yubero y de J. R. López de los Mozos, que aquí compartimos, sostiene que este patronímico se deriva de un topónimo (2002: 68), es decir, del nombre de una localidad como, por ejemplo: “villa de Ávalos o d'ávalos”. Ésta última hipótesis se verifica en la variante gráfica documentada con la bilabial, *Ábalos*, que tiene su origen en el topónimo homónimo de un pequeño municipio español de menos de trescientas almas, situado en la provincia de La Rioja, como lo confirma la existencia de una vivienda señorial conocida como ‘La casa del Virrey de Nápoles’. La preposición *de* completa la indicación de origen o pertenencia de la familia al lugar y en italiano se manifiesta con apóstrofe, y sincopa (*d'Ávalos*), o sin ella (*Dávalos*) [el patronímico es esdrújula en castellano por eso se tilda, aunque no la tenga en los documentos italianos]. En el caso de César se mantiene aquí la forma ‘Dávalos’ documentada en la *intitulatio* del manuscrito.

10 Alfonso III, hijo de Innico II d'Avalos y de Laura Sanseverino, en 1521 obtuvo el reconocimiento de ‘Grande de España’ y luego el de marqués de Vasto, como herencia de su padre en 1496. Luchó en la Guerra de Italia, como resume el abad Placido Troylí: “[...] *Carlo V.*, che vedeva troppo vicini al Reame di Napoli i Francesi, ed insieme padroni di una Ducea, la quale avea già acquistato titolo di *Feudo Imperiale*; nell’anno 1521, pensò farne di nuovo acquisto, E destinati all’Impresa *Prospero Colonna* per Capitan Generale delle Genti d’Armi, e *Ferrante Davalos* Marchese di Pescara Capitan Generale della Fanteria, con altri celebri Capitani (tra quali furno *Alfonso Davalos* Marchese de Vasto, ed *Antonio di Leva*) l’inviò con grosso esercito in Lombardia. E questi con prospero evento nel mese di Novembre del detto anno 1521 ne cacciarono i Francesi e consegnarono Milano a *Francesco Scorsa* [...]” (*sic*) (1753: 237); y en la batalla de Pavia de 1525. El mismo año, Carlos V le concedió el feudo de Castelleone y al año siguiente fue investido con el título de marqués de Castelnuovo Scrivia y siempre gracias al emperador se convirtió en príncipe de Montesarchio. Alfonso III y su esposa, María de Aragón, hija del duque Fernando de Aragón y de la duquesa Caterina Castellana de Cardona, tuvieron ocho hijos.

11 En la transcripción se ha mantenido la grafía del original, salvo en el caso del grafema *f-* (o geminado *-ff-*), llamado sigma, tanto en posición inicial como intervocálica representa el fonema

Martedì 9 di Decembre 1586. Per l'Eccell. Sig. Vecerè è Stato celebrato detto Parlamento Generale nel luogo solito di San Lorenzo; nel quale sono intervenute la Fedelissima Città di Napoli, e Terre Demaniali del presente Regno, e comparve per Sindaco l'Illustrissimo Signor D. Cesare d'Avalos d'Aragona Cavaliere del Seggio di Nido; al qual Seggio toccava per ordine di giro crearsi detto Sindaco [...] Et giunta Sua Eccellenza nel detto apparato, & sedutasi nella sua sedia ivi preparatale, com'è il solito, furono da lei con infinita amorevolezza, & autorità proposte l'urgenti cause, e dispendj, che moveano Sua Maestà a domandar detto servizio; e questo per l'infinite spese per servizio della Cristianità, e sua difesa; e che per mantener li sudetti, domandava se le fosse fatto servizio, e donativo, di almeno d'un milione, e ducentomila docati; soggiungendo Sua Eccellenza con molte, e prudenti ragioni, che moveano Sua Maestà.

Dávalos, Alcalde electo como representante de todos los dignatarios del Parlamento napolitano, recogió la solicitud del Virrey Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán (1551-1608), Conde de Miranda, enviada por el rey de España, Felipe II,¹² y con una delicada tarea de mediación se aseguró de obtener de los nobles, barones y vasallos del Reino una respuesta en un plazo muy corto. El 18 de ese mismo mes, en cambio de algunas gracias exigidas por los financiadores, el Alcalde logró satisfacer la cifra solicitada por el Rey, mereciendo los agradecimientos del Virrey, quien consideró la donación realizada: “[...] con mucha prontitud de ánimo, y afección por los fieles Vasallos de Su Majestad” (Deputazione del Regno di Napoli, 1719: 3). Tal compromiso y rigor caracterizaron toda la vida de César Dávalos, incluso antes de llegar a

/s/ (*fuma, Francifco*) que, para facilitar la lectura, se ha actualizado (Cfr. Deputazione del Regno di Napoli, 1719: 1).

12 En la carta firmada en Madrid el 26 de julio de 1586, Su Majestad Felipe II expresó claramente y de manera muy explícita las necesidades del Reino: “Ilustre Duque Primo nuestro, Visorey, Lugarteniente, y Capitan General: Siendo las neçesidades de la Corte del nuestro Reyno de Napoles tan grandes, y las de los otros Reynos, y Estados nuestros, las que se saben por las summas grandes de dineros, que se han proveydo para el sustento de mi armada, y su gente de guerra, que para defensa desse, se han entretenido tanto tiempo, y cumpliendose ya el de los dos años por que se me concedio el ultimo servicio, que la mi Fidelissima ciudad de Napoles, Baronaje y Reyno me hizo no fe vee como se pueda executar el pedirles, el que es tan neçesario para poder llevar adelante el peso del dicho Reyno, pues fin el, no hay otra forma de donde supllir a esto, por lo qual convendra que luego en reçibiendo esta, convoqueis el Parlamento, como se acostumbra [...]” (Deputazione del Regno di Napoli, 1719: 2). Para el criterio general de ésta y de las siguientes transcripciones relativas al mismo período, véase *supra*, nota 11. Es oportuno señalar que la forma arcaica de *virrey* empleada por Felipe II, documentada por Corominas en 1495, procede del lat. *vice regis*, o sea, ‘en lugar del rey’ (1987: 507), y con ella marca su supremacía. El femenino, *virreina*, aparecerá en 1552.

los mencionados prestigiosos cargos. De hecho, también en ámbito militar, participando en varios conflictos en los que estuvo involucrada la corona española, fue condecorado con el título de Caballero de la Orden Militar Española de Alcántara.¹³

Siempre durante el reinado de Felipe II, César participó en los conflictos derivados de la crisis de la sucesión portuguesa y en los de los Países Bajos españoles. Intervino además en la victoriosa batalla de Jemmingen frente a las fuerzas rebeldes neerlandesas (calvinistas), como relatan las crónicas:

[...] aviendo mandado á Cesar Davalos hermano de Marques de Pescara, y á Curcio Martinengo, que con algunas tropas de cavallos fuesen siempre picando las espaldas á los fogitivos, el una hora ántes de media noche dio la vuelta á Groningen: y luego áun no acabada la noche, por no saber descansar este Capitan quando le llamaban as ocasiones, saco las tropas, y á 21 de julio [1568] alcanzo al enemigo. (Estrada, 1681: 328-29)

Además, participó en varias campañas llevadas a cabo por don Juan de Austria, tomando parte en la conquista de Túnez (1573) y en la batalla de Lepanto, donde el 7 de octubre de 1571, perteneciendo a la Liga Santa, se enfrentó contra el Imperio Otomano:

[...] de las cuatro compañías italianas, que andaban siempre con las galeras de Sicilia, tres iban en dos de Nápoles y en una de Sicilia, y la cuarta en una nave con D. César Dávalos, capitan general de todas las de la armada: en otras cuatro de Nápoles se embarcaron igual número de compañías, mandadas por el caballero napolitano Tiberio Brancacio [...] Iban , pues, á sueldo del rey de España más de diez y nueve mil hombres, que con dos mil del Papa mandados por Honorato Gaetano, cinco mil de la República y los aventureros, componian un total de veintinueve mil combatientes.

Mientras se llevaban á efecto estas disposiciones, la armada turca habia llegado á Prévessa [...] recibió la orden de Selim que buscase y

13 También conocida como la 'Orden de S. Julián del Pereiro', a la que se confió la ciudad de Alcántara en el año 1212, tras la derrota de los moros. La orden fue instituida por Gómez Fernández en el año 1176 bajo las reglas de S. Benito (y aprobada por el Papa Alejandro III al año siguiente). A petición de Alfonso IX, Rey de Castilla, tomó el nombre de Caballeros de Alcántara (escudo de Cruz verde con puntas de lirio), sus miembros se unieron a los Caballeros de Calatrava y éstos, a su vez, tras la derrota de los moros y la reconquista de Granada, se sumaron a los Reyes Católicos, bajo la Corona de Castilla. El Gran Maestre de la Orden es el Rey de España (Cfr. De Castro, 1792: 32).

combatiese á las escuadras cristianas, resolvió pasar al cercano golfo de Corinto ó Lepanto, como el punto más acomodado para cualquier empresa [...]. (Rossel, 1853: 81-82)¹⁴

En 1586, César Dávalos le compró a Nicolò Grimaldi el pueblo de Capaccio y las tierras de Altavilla y de Padula del Ducado de Eboli (Busolini, 2002). Más tarde, en 1603, vendió Buonabitacolo y Padula a Giovan Gerolamo de Ponte por 62.000 ducados, para construir su propia residencia en Nápoles, cuyo edificio es conocido hoy como Palazzo D'Avalos (sito en Vía dei Mille, Nápoles). El 24 de noviembre de 1577 César se casó con Lucrezia del Tufo, hija de Giovanni Girolamo del Tufo y Antonia Carafa, con la que tuvo dos hijos: Giovanni I (f. 1638) e Innico III (1578-1632). En 1628 el primogénito obtuvo de Felipe IV de España el título de príncipe de Montesarchio, dando inicio a esa rama de descendencia. El segundo hijo se casó con su sobrina Isabel d'Avalos (hija de Alfonso Felice d'Avalos y Lavinia Feltria Della Rovere) y adquirió los títulos de marqués de Vasto y marqués de Pescara.

Don César Dávalos d'Aragona d'Aquino murió en Nápoles a los 78 años, en 1614.

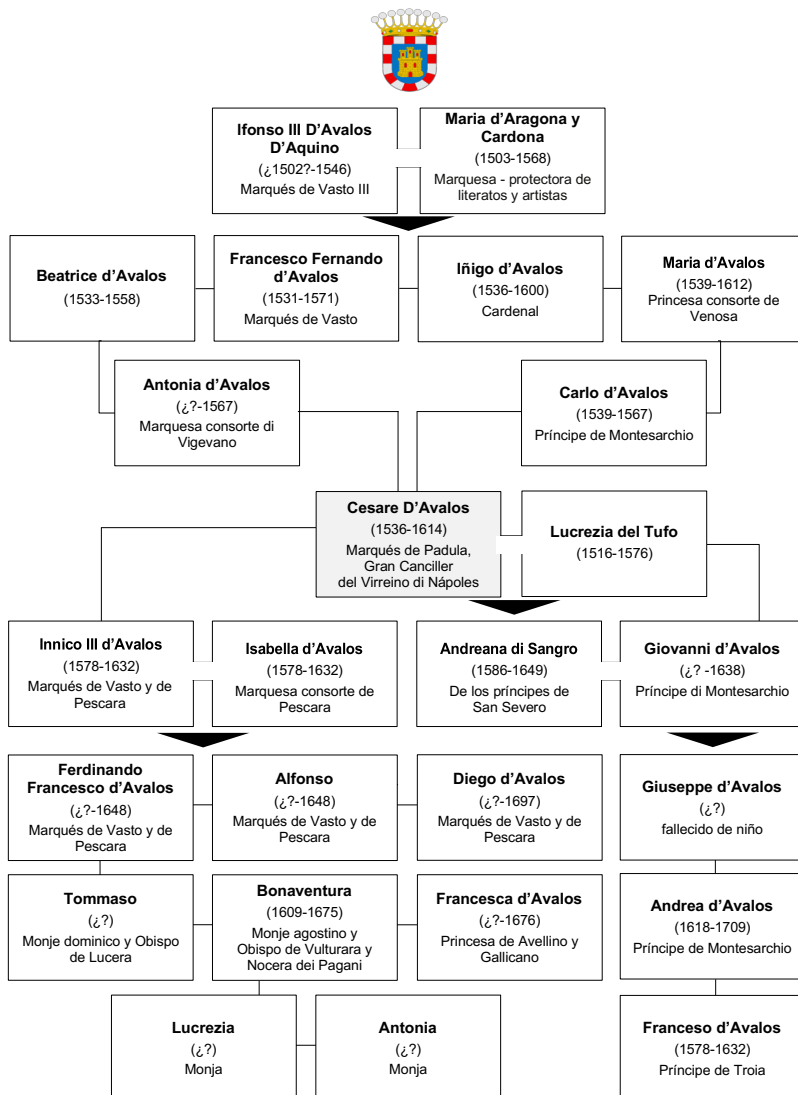
4. LOS PRIVILEGIOS INÉDITOS CONCEDIDOS POR CÉSAR DÁVALOS A FRANCISCO ANTONIO ACCATTATIS (1614)¹⁵

Por razones de espacio, la transcripción diplomática del manuscrito se incluye en nota, debiendo renunciar a su traducción completa. En consecuencia, este estudio se limita a describir los datos más significativos –sin presunción de exhaustividad– y a extraer el léxico jurídico-económico documentado.¹⁶

14 En el código *De faedere et speditione Classi Pii V contra Turcas* (p. 67) del Archivo Secreto del Vaticano resulta que los soldados fallecidos durante la batalla fueron 800 de la armada de Su Santidad, 2000 venecianos, 17 comandantes de galeas, 8 nobles de popa, 113 bombarderos, 32 maestranzas, 124 compañeros de armas, 925 marineros, 2274 bogadores, 1333 soldados y de otras categorías, por un total de 7.656 hombres a los que se sumaron 7.784 heridos (*apud* Guglielmotti, 1862: 253).

15 Se agradece al Comité Científico por haber autorizado el presente estudio. El pergamino se conserva en el Museo delle Pergamene di Bianchi (Cs), con la signatura PER/014.

16 A pesar de los problemas técnicos indicados sobre la legibilidad del Privilegio inédito, a continuación se transcribe su contenido integral: “Don Cesar Dauolos |² ab Aragonia Regius Cottis Consilii ac in presentes Regius Magnus Camerarius, Locumtenens, et Presidentes Regie Camara Summaria, Vniversis et Singulis Regius Dohaneriis, Arrendatorib(us), Cedenterijs, Passagerijs, Gabellotis, Platearis, Datia |³ rijs, Scafarijs, Passuum Pontium(es) Custodeb(us) ac omnib(us) quorucum(es) eorus dirictum et vectigalium, exactorib(us) et Perceptorib(us) in toto hoc Regno constitutis et constituendis, et alijs ad quos ea quem presentes pvernerint spectabunt, [x]l fuent |⁴



Árbol Genealógico de los Dávalos (rama de César)

quomodolibet presentate sine eorum Locumtenentibus(us) et subistentij pentibus(us) et successive futuris, et cuiuslibet ipsorum inso(litu)m pecuniam inter cetera capitula et gratias concessa et concessas per Serenissimum dominum noster Regem Federicum, Vniuersis ⁵ civibus et habitantibus inditea et fidelissima Civitatis Napolis est captum cum Regio Decretus inpede ipsius annotata tenoris seg.tis Vs Item supplicano la prefata Maestà si degni farli innumi Franchi liberi et exempti di tutti diritti di Passi ⁶ Scafe Dohane et altre qualsivogliano Gabelle per tutto il presente Regno et Maxime come ai Capuani, et Liparoti per le robbe, et mercantie che compreranno et venderandi intendenosi Franch^a alloro asservata in le terre di Baroni ⁷ come è osservata a Capuani et Liparoti Placet Regie Maestati quod quidem Capitula per Serenissima et Captolicam Maestatem Felicis Recordat. fuit inter alias gratias et Capta expeditas et concessa pentibus(us) finibus(us) et habitantibus(us) herius ⁸ inclite et fidelissima Civitatis Neapolis confirmatum per infratrum Captum expeditum in iusta S agonia [Summarie Aragonie] olim Die V octeto vs [octobris] tenris sep.ti [iB?] Item supplicano la prefata Maestà si degni confirmare et gñus opus est di nono concedere alla detta Citta⁹ et Unità di Napoli, et a detti supp.ti tutti capitoli inleggiij Gratie exemptioni Albarani Concessioni Scritture et altre prerogative concesse per li Serenissimi Recto Principi di qestu Regno universalmente alla d(etta) Citta et Unità di Napoli ¹⁰ [xxx] espressa mentione Placet Regia Maestati quod in possessio(ne) [dictus?] FRANCISCVS ANTONIUS DE ACCATTATIS cuius ortus in hac [xxx] De Fulgentio de Accatta ¹¹ tis in Regie Camere constat per Decretum per eundem inter positum tenoris seg.tis. Die 15 May 1614. Super finibus Neapolis petita per Franciscum [xxx] ¹² [x] in actis Visis actis per Magister Militem Julium Petram Regie Camere Summarie Presidentem et pentis cag. Commissarium et de illis facta relatione per eundem in dicta Regia Camera coram circumspecto domino Regente De Castello in pro Magno ¹³ Camerario et alijs [x] Presidentibus(us) ipsius fuit per Cameram ipsam cons proum et decretus pro ut penti decreto decernitus et declarantur patrem Franciscum Antonium de accattatis fuisse esse ortum in civitas Neap. et tamquam ortum et ¹⁴ emancipatum a J. Domine Fulgentio de accattatis debere uti fui omnibus et singulis Immunitatibus(us) Francheijs exemptionibus(us) et Prerogatijs quibus Gausi fuerunt et Gaudet [Gaudent] item cives Neapolitani orti in dicta Civitate Neapolis tam ¹⁵ in Regia Dohane et maxis fundaco herius civitatis Neapoli et in Gabella, Platea Majoris, quam in toto presente Regno dumodo dictus dictus Fran.sco Ant.o de accattatis non negotie de pecunia paterna et expeditant debite Pa ¹⁶ rentes in forma hoc suum Julius Petra Joes Der Scognamiglius pro magno actorus Con. Jac Salernus Intendit pro propterea dictus Franciscus Antonius de accattatis per ducers civitates terras Castra et loca Regni presenti acce ¹⁷ dere causa in illis emendi vendendi et contractandi nonnullas res exdictis prioritus Sibitu et Bona pro quibus vigore preinserter Captorum atam Decretis debet tractare et seruari [servari] Immunis Francus Liber et exemptus ¹⁸ ab omnibus et quibuscumque solutionibus et Pagamentis Dohane Gabelle Daty Passus Scafe Platea Pontus [o pontis?] aut alternus cuius eis vectigalis et dirictus tam in emendo quam vendendo et contractando quasuius res exrita ¹⁹ tis in predictis Capitulis et Bona accedere nobis iam dictis et vestrum cuiuslibet tenore Pentium Dicimus et officis Reg.a autoritate qua fungimur mandamus cum et quo contingerit dictus Franciscus Antonius ²⁰ de accattatis emere vendere et contractare quousis res expredictis in expositis Capitulis et bona omnia ipsius tractare et seruare debeatis et faciatis Inmunem Liberum et exceptum ab omnibus et ²¹ quibuscumque solutionibus et Pagamentis Dohane Gabelle Datij Passus Scafe Platea Pontus aut alterius cuius eius vectigalis et dirictus ipsam ire redire et transit sinatis et liberum permictatis cum dictis rebus ²² in capitulis ante anobis citatis et bonus per loca et Passus vestrarum iurisdictionum absque Impedimento et solutione aliqua, Dummodo dictus Franciscus Antonio De Accattatis non negociet de pecunia paterna ²³ servata forma preinserterum Capitulorum concetrum et Regiarum Decretatentem in uno quoque ipsorum annotatorum ac Decreti predicti per Regiam Cameram in eius favorem interpositi Exceptis tamen et reserva ²⁴ tis iuribus tractarum salmarum et escriture ei de quibus quatres et tutas nobis contingerit solui faciatis rata ipsorum Regie Curie tangente, et contrarium non faciatis pro presente gratiam Sum. Capitoline Mae ²⁵ stis caram habetis et penam untiarum viginti quinque fisco Regio et presentes singulis iuribus pntanti remensure Datum Neapoli est eadem Regie Cam. Summarie

El manuscrito se conserva en el Museo delle Pergamene di Bianchi (Cs), con la signatura PER/014. Está redactado en latín, o sea, en la lengua administrativa de la época¹⁷, sobre pergamino (L. 512 mm x H 423 mm). La ortografía es variable, con letra manuscrita minúscula, no elaborada, típica de la evolución de la escritura de aquellos años. La mayúscula se emplea únicamente para subrayar el nombre del destinatario de los privilegios. El uso incierto de algunos grafemas no responde a rasgos fonéticos de la evolución diacrónica de la lengua escrita, sino al contacto lingüístico-cultural. Este fenómeno explicaría la grafía latina ‘contaminada’ por grafemas italianos y, viceversa, la presencia de grafías latinas en el texto en lengua románica (“le robbe, et mercantie”, rr. 6-7), así como la notable proliferación de abreviaturas en los latinismos (‘Reg.a’ por *Regia*; ‘Neapo.’ por *Neapolis*), ya en desuso en los privilegios de factura española, debido a la formalidad o solemnidad del documento (Sánchez-Prieto, 2005: 226 e s.).

La tradición administrativa recurría con frecuencia a la redacción del aparato jurídico del documento en dos idiomas, con el fin de evitar posibles errores de interpretación por parte del destinatario, en este caso, en italiano (“liberi et exempti di tutti diritti”). Ese rasgo que coincide con los aspectos técnicos del privilegio, comprometía su integridad lingüística. En definitiva, la diglosia del documento, junto con las contaminaciones de ambas lenguas convergen en el concepto de *code switching* de John Gumperz (1992), también conocido como alternancia lingüística o alternancia de código. Este proceso, que interviene para favorecer la interpretación del texto, aun comportando ligeras inferencias, le confi-

Die 22 [?] mensis Maius 1614 [26^o] (César Dauolos [D’Avalos], *Privilegios de la Cámara Sumaria concedidos a Francesco Antonio Accattatis* (1614).

En el r. 24 del autógrafo, *Regie Curie* podría interpretarse con un error, ya que normalmente *Curia* alude al ámbito pontificio-católico. Sin embargo, aquí mantiene el significado etimológico que en la Edad Media se refería a ‘corte del príncipe’ o ‘asamblea’ (Corominas, 1987: 186). Así lo emplea Federico de Aragón: “per capitula seriatim iuxta forman de nostra Curia”, en los capítulos a los que se refiere el presente privilegio (“I Capitoli del Grande Ammiraglio l’infante D. Federico d’Aragona” [1487], *apud* Alianelli, 1871: 193).

17 El latín del autógrafo, contaminado por la lengua del escriba o redactor y por la de la cultura receptora, no corresponde a la lengua clásica de la tradición jurídico-notarial como lo define Tullio De Mauro, aunque la incertidumbre gráfica (*escriptura* por *exscriptura*) lo configuran más como *Rustica Latina* (abierta a innovaciones que a veces corresponden a las de lenguas modernas neolatinas (2000: *lema*). A la mencionada contaminación gráfica, se agregan los factores físicos relacionados con la antigüedad del soporte escritural, como por ejemplo un pliegue del pergamino que oculta más de medio renglón de texto y algunas palabras que ya no son legibles por presencia de lagunas, desgaste del soporte escritural o descoloración de la tinta. En general, la transcripción diplomática debió superar no pocos problemas de interpretación.

riere características discursivas singulares.¹⁸ Sin embargo, junto a los rasgos propios del latín cancilleresco y a las posibles influencias del vernáculo italiano, no puede descartarse la presencia de huellas claras de interferencia del castellano. Entre ellas destaca la presencia de una /e-/ epentética en formas como *escriptura*, en lugar de *scriptūra* o *scrittura*, adaptación gráfica atribuible a prácticas romances más cercanas al español que al latín clásico o al italiano. Asimismo, el uso de la preposición *de* como marcador de filiación, parentesco o pertenencia familiar (como en: Franciscus Antonius *de* Accattatis), carece de fundamento en el latín clásico y no se ajusta a la norma italiana, pero sí remite a estructuras propias de la formación de apellidos en español o a modelos administrativos hispánicos de filiación.

Además, el texto presenta un latín cancilleresco fuertemente influido por el español administrativo de la Monarquía Hispánica, influencia que se manifiesta especialmente en el léxico fiscal y jurídico (*dohana*, *datia*, *passus*). Estos términos funcionan como latinismos derivados de lemas administrativos y fiscales adoptados por la administración hispánica en sus territorios europeos, una práctica documentada en estudios sobre variedades de latín administrativo y de contacto lingüístico en contextos hispánicos (Dworkin, 2012: 157-181). Del mismo modo, se observan calcos sintácticos como *non negotie de pecunia paterna*, que parecen reproducir literalmente una construcción del español (“no negociar con la hacienda paterna”), mientras que una formulación más próxima al latín clásico podría haber sido *bonis paternis negotiari*.

Por consiguiente, es posible afirmar que en el documento coexisten múltiples códigos lingüísticos en función de su finalidad comunicativa: un latín formal de chancillería en el plano oficial, junto con elementos léxicos, estructurales y calcos sintácticos modelados por el español administrativo, y, en menor medida, con la presencia del italiano vernáculo. Esta interacción sugiere una situación de triglosia funcional (Coseriu, 1952: 34-41) en la que cada código cumple una función específica dentro del texto, fenómeno documentado en estudios de historia lingüística comparada, donde la coexistencia de códigos refleja dinámicas de poder y de prácticas administrativas en contextos plurilingües (Vidal, 2023: 8-17).

18 Se trata de una alternancia interfrasal de locuciones, segmentos o enunciados en otro idioma (en este caso del italiano) dotados de sentido, o a completiva, en un co-texto latino. Al hacerlo, Gumperz sostiene que la alternancia lingüística interviene en el proceso de contextualización y comprensión (*apud* Duranti, 1989: 230-231).

El documento, emitido en Nápoles el 22 de mayo de 1614 (D.R.C. del 15 de mayo) deroga los privilegios concedidos anteriormente al ciudadano napolitano Francesco Antonio Accattatis y concede lo siguiente, ratificándolo también en italiano:

Texto original (fragmento, líneas 5-7)	Traducción al castellano
<p>[...] supplicano la prefata Maestà si degni farli innumi Franchi liberi et exempti di tutti diritti di Passi Scafe Dohane et altre qualsivogliano Gabelle per tutto il presente Regno et maxime come ai Capuani, et Liparoti per le robbe, et mercantie che compreranno et venderandi intendenosi franchitia alloro asservata in le terre di Baroni [...].</p>	<p>[...] suplican a la susodicha Majestad que se digne hacerlos francos libres de inmunidad y exentos de todos los derechos de peaje transbordador, aduana y cualquier otra gabela para todo el Reino como para los capuanos y liparotanos en materia de objetos y mercancías que compren o vendan considerándose la franquicia reservada a los mencionados en tierras de Barones [...]. (César Dávalos, 1614: rr. 4-7)</p>

Al eximir del pago de impuestos o gravámenes de cualquier naturaleza para la compra y venta de productos y propiedades dentro del Reino, en el texto se remite a las dispensas establecidas para los “capuanos y liparotanos”, explicitando así el Capítulo de los privilegios otorgados por la Cámara Sumaria que deberían reservarse también para el destinatario Accattatis¹⁹. A tal propósito, Piero Ventura explica que, al referirse a esos privilegios, se afirmaba que “las exenciones de los napolitanos debían observarse también en las tierras baronales” (2018: 264). En efecto, los privilegios concedidos a Accattatis eran los mismos de los que gozaban los comerciantes napolitanos de “ser francos, innumes, libres y exentos de todos los derechos de aduanas, gabelas, pasos, plazas, arcos, puentes y otras cualesquiera [...]” (Dávalos: rr. 6-7). Aunque, tales privilegios se aplicaban sólo al propio territorio, es decir, al de la propia vivienda o residencia y provocaban desacuerdos entre los feudatarios locales, porque se veían privados de la facultad de poder aplicar sus propias *gabelas*. Como señalan Saverio Di Bella y Giovanni Iuffrida (2004: 84):

[dalle] proteste registrate presso la Regie udienze, la consistente attività dei negozianti privilegiati napoletani contribuisce a

¹⁹ Algunos textos pueden consultarse en la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, en particular, el ms. XXVIII C 8, c. 32r y v, *passim*. Sobre el tema véase, también, el interesante ensayo de R. delle Donne (2012: 100 y n. 270, 102 y n. 283).

consolidare la crisi delle entrate fiscali delle università e a scorggiare la produzione stessa, in quanto –come si legge nei vari documenti sull’argomento– viene impedita l’esazione di “un diritto, che forma il maggior corpo di rendita” della dogana: poi, con dispaccio reale del 6 settembre 1794 viene anche abolito l’altro importante diritto della *dogana di piazza*, che si esige sui generi commestibili.

Las próximas investigaciones podrán revelar cómo Accattatis utilizó los privilegios que se le concedieron; pero, sin duda, puede afirmarse que este reconocimiento lo situó en el centro de la comunidad calabresa a la que pertenecía, identificándolo como un referente en las relaciones geopolíticas que vinculaban a los calabreses con el Reino de Nápoles.

5. GLOSARIO DE LEMAS DE ÁMBITO JURÍDICO-ECONÓMICO DE LOS PRIVILEGIOS CONCEDIDOS POR CÉSAR DÁVALOS A FRANCISCO ANTONIO ACCATTATIS (1614)

El cuadro que se presenta a continuación muestra en negrita el lema extraído del documento según la transcripción diplomática, junto con la eventual indicación [entre corchetes] de las formas del latín clásico y/o de otras registradas en el manuscrito junto con sus derivadas. Cada lema va acompañado de un breve fragmento que lo contextualiza y de la indicación de la línea o renglón en que se halla registrado. En la columna central se ofrece el correspondiente término del italiano moderno, con eventuales aclaraciones en caso de que difiera del español. Este último, recogido en la columna de la derecha en su forma moderna, va acompañado de una definición –generalmente procedente de la Real Academia Española, o indicada en caso de tener otra fuente– a la que se añaden, cuando es necesario, nociones etimológicas.

Lema y co-texto	italiano	español
1. actis [acta] • “in actis Visis” [r. 12]	atto/i	acta certificación, testimonio, asiento o constancia oficial de un hecho: <i>acta de nacimiento</i> .

<p>2. actorus [-ris] • “pro magno actorus” [r. 16]</p>	<p>attore según Georges (1898), <i>attore</i> es quien actúa, quien da inicio a un proceso. Según De Mauro, es un significado etimológico, ya que el lema lat. <i>actōre(m)</i>, deriva de <i>agēre</i> “fare, agire”, es decir: hacer, actuar; significado que mantiene en el lenguaje moderno.</p>	<p>actor demandante o acusador.</p>
<p>3. albarani • “Gratie exemptioni Albarani” [r. 9]</p>	<p>ricevuta carta di debito, mandato di pagamento (Delle Donne, 2012: 92).</p>	<p>albarán arabismo del <i>leng. tec.</i> comercial: nota de entrega que firma la persona que recibe una mercancía, ‘comprobante’ o ‘recibo’.</p>
<p>4. arrendatoribus • “Regius Dohaneriis, Arrendato-rib(us)” [r. 2]</p>	<p>locatario, affittuario</p>	<p>arrendatario, conductor, inquilino que toma algo en arrendamiento o alquiler por el precio convenido.</p>
<p>5. autoritate [<i>authoritas/auctoritas, atis</i>] • “Regia autoritate qua fungimur” [r. 19]</p>	<p>autorità</p>	<p>autoridad poder que gobierna o ejerce el mando, de <i>hecho</i> o de <i>derecho</i>.</p>
<p>6. camera [-e, -o, -am, -rium] • “in dicta Regia Camera” [r. 12] • “pro Magno Camerario et alijs” [r. 12-13]</p>	<p>camera organismo representativo.</p>	<p>cámara asamblea o tribunal. Organización corporativa para defensa de los intereses de sus miembros en una determinada actividad.</p>
<p>7. cedenterijs [<i>cedens, cedentibus</i>] • “Cedenterijs, Passagerijs, Gabellois” [r. 2]</p>	<p>cessione concedere, donare</p>	<p>cesión (ceder, conceder, donar) cesión que hace el deudor en pago de sus deudas.</p>

<p>8. commissarium</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Commissarium et de illis facta relatione” [r. 12] 	<p>commissario</p>	<p>comisario</p> <p>persona que tiene poder y facultad de otra para ejecutar alguna orden o entender en algún negocio.</p>
<p>9. concessioni</p> <p>[<i>concessio, -onis</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Concessioni Scritture et altre prerogative” [r. 9] 	<p>concessione/i</p> <p>concessa/o</p>	<p>concesión</p> <p>otorgamiento que una empresa hace a otra, o a un particular, de vender y administrar sus productos en una localidad o país distinto.</p>
<p>10. contractandi</p> <p>[<i>-ctare</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “vendendi et contractandi nonnullas” [r. 17] 	<p>contrattare, negoziare</p>	<p>contratar</p> <p>pactar, convenir, negociar, comerciar, hacer contratos.</p>
<p>11. curia/e</p> <ul style="list-style-type: none"> • “rata ipsorum Regie Curie tangente” [r. 24] 	<p>parlamento</p>	<p>parlamento, asamblea.</p> <p>El término <i>curia</i> pasó del etrusco al latín con el significado de ‘reunión de los jefes de una comunidad (Pianegiani, 1907), tribunal. En castellano, el sign. de <i>corte</i> ha pasado en desuso (DRAE).</p>
<p>12. custodeb(us)</p> <p>[<i>custodire, -ibus, -itum</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Passuum Pontium(es) Custodeb(us)” [r. 3] 	<p>custode, sorveglianza</p>	<p>guardián, vigilante</p> <p>encargado de custodiar algo, en este caso, de controlar el tránsito por los puentes.</p>
<p>13. datarijs</p> <p>[<i>datio, -a</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Platearis, Datarijs, Scafarijs” [r. 2-3] 	<p>dazio, imposta</p>	<p>dacio</p> <p>sustantivo en desus. ‘acto de dar’: tributo, impuesto o imposición sobre algo.</p>
<p>14. datum</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Datum Neapoli est eadem Regie Cam. Summarie” [r. 25] 	<p>rilasciato</p>	<p>dado, expedido, otorgado</p> <p>despachar, extender por escrito, con las formalidades acostumbradas, bulas, privilegios, reales órdenes.</p>

<p>15. debere [<i>debet, -ite</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “debere uti fui omnibus et singulis” [r. 14] 	<p>dovere essere debitore, avere un debito.</p>	<p>deber ser deudor, contraer una deuda.</p>
<p>16. decernitus [<i>-nis</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “decreto decernitus et declarantur” [r. 13] 	<p>decretare [<i>decernere</i>, aunque De Mauro (2000) lo da como obsoleto, deciso, stabilito]</p>	<p>decretar [decidido, establecido]</p>
<p>17. declarantur [<i>-āre</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “et declarantur patrem Franciscum” [r. 13] 	<p>dichiarare en el texto: afirmar de manera oficial.</p>	<p>declarar dicho de quien tiene autoridad para ello: manifestar una decisión sobre el estado o la condición de alguien o algo.</p>
<p>18. decretum</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Regie Camere constat per Decretum” [r. 11] 	<p>decreto</p>	<p>decreto disposición del Gobierno que desarrolla una delegación legislativa otorgada por las Cortes.</p>
<p>19. dirictum [<i>-tus</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “eorus dirictum et vectigalium” [r. 3] • “dirictus tam in emendo quam vendendo” [r. 18] 	<p>diritto/i, tributi</p>	<p>tributos, impuestos, tasas es la obligación dineraria establecida por la ley, cuyo importe se destina al sostenimiento de las cargas públicas.</p>
<p>20. dohane [<i>dohaneriis</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “in Regia Dohane et maxis fundaco” [r. 15] • “Singulis Regius Dohaneriis” [r. 2] 	<p>dogana oficina pública que controla las mercancías y los bienes que entran o salen del territorio de uno. Por extensión, el tributo mismo.</p>	<p>aduana en su doble acepción de ente y, por extensión, del tributo mismo. Oficina pública, establecida generalmente en las costas y fronteras, donde se controla el movimiento de mercancías sujetas a aranceles, y se cobran los derechos que estas adeudan.</p>

<p>21. emancipatum [-are, -atum]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “emancipatum a J. Domine Fulgentio de accatattis” [r. 14] 	emancipato	<p>emancipado</p> <p>libre de la patria potestad, de la tutela o de la servidumbre; de cualquier clase de subordinación o dependencia.</p>
<p>22. escriture</p> <p>formas romances derivadas del contacto con español e italiano [<i>scriptura</i>].</p> <ul style="list-style-type: none"> • “iuribus tractarum salmarum et escriture” [r. 24] <p>scrittura</p> <p>el lema aparece en co-texto italiano, con el significado etimológico, el mismo que mantiene en castellano:</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Concessioni Scrittura et altre prerogative concesse” [r. 9] 	<p>atto, documento</p> <p>según De Mauro (2000), en italiano <i>scrittura</i> significa, en sentido general, la representación gráfica del lenguaje. La acepción latina pervive en expresiones polirremáticas como <i>scrittura privata</i> (documento redactado por particulares sin intervención de un funcionario del Estado) y <i>scrittura publica</i> (documento redactado por un notario u otro funcionario público).</p>	<p>escritura</p> <p>acta o documento público, firmado con testigos o sin ellos por la persona o personas que lo otorgan, de todo lo cual da fe el notario.</p>
<p>23. exactorib(us) [<i>exactōre(m)</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “exactorib(us) et Perceptorib(us) in toto” [r. 3] 	esattori, riscossori	<p>exactores</p> <p>recaudadores de impuestos</p> <p>o agentes tributarios.</p> <p>Personas encargadas de la cobranza de caudales, y especialmente de los públicos, cobradores.</p>
<p>24. exemptioni [-bus, -tus, <i>exempti</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “inleggij Gratie exemptioni Albarani” [r. 9] • “Franchiis exemptionib(us) et Prerogatiis” [r. 17] 	<p>esenzione</p> <p>dispensa de una obligación común: exención del servicio militar, exención fiscal (De Mauro, 2000)</p>	<p>exención</p> <p>ventaja fiscal de la que por ley se beneficia un contribuyente y en virtud de la cual es exonerado del pago total o parcial de un tributo.</p>

<p>expediat debite [-tas, -tum]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “et expediat debite Parentes” [r. 15-16] 	<p>espeditare assolvere, saldare.</p>	<p>solventar saldar, pagar la deuda o arreglar cuentas.</p>
<p>25. fisco [fiscus]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “penam untiarum viginti quinque fisco Regio” [r. 25] 	<p>fisco, tesorería</p>	<p>fisco, tesorería pública. conjunto de los organismos públicos que se ocupan de la recaudación de impuestos.</p>
<p>26. francheijs [franchisia, franchi]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “omnibus et singulis Immunitatib(us) Francheijs” [r. 14] <p>el lema aparece en co-texto italiano:</p> <ul style="list-style-type: none"> • “inmuni Franchi liberi et exempti” [r. 5] 	<p>franchigia</p>	<p>franquicia el término proviene del latín medieval y deriva de <i>frāncus</i>, ‘libre’ (Pianigiani, 1907). Exención que se concede a alguien para no pagar derechos por las mercaderías que introduce o extrae, o por el aprovechamiento de algún servicio público.</p>
<p>27. fundaco [fondacus]²⁰</p> <ul style="list-style-type: none"> • “et maxis fundaco herius civitatis Neapolis” [r. 15] 	<p>fōndaco²¹ en la Edad Media, era el edificio que servía como almacén y a menudo como alojamiento para los mercaderes extranjeros. Especialmente en Pisa y en Nápoles, sede de las oficinas de la aduana (De Mauro)</p>	<p>fundago sustantivo en desuso, era el almacén donde se guardaban algunos géneros. El <i>DRAE</i> también registra: <i>fōndac</i> del ár. marroquí <i>fendeq</i>, éste del ár. clásico <i>fundūq</i>, y éste del gr. πανδοχείον <i>pandocheion</i> ‘albergue’. En Marruecos significa ‘hospedería’ y ‘almacén’, donde se negocia con las mercancías.</p>

20 El lema *fundaco*, documentado en el manuscrito de Dávalos, es la forma castellana del ár. *fundūq*, que del latín medieval *fondacus*, se italianizó como *fondaco*, con el significado de ‘almacen’ (Cfr. Georges, 1898). El término *fūnnacu* sobrevive aún en Sicilia y conserva en parte su antiguo significado, aludiendo a las tabernas donde los mercaderes podían alojarse y alojar a sus animales. En Liguria *fondo* conserva el significado de almacén (Cfr. Ratti, 1932: s.n.).

21 Según los dialectos también *fōndico*, *fōntico* o *fōndego*. En algunos países, era el lugar donde se cobraban los derechos de entrada, más conocido bajo el nombre de aduana. *Fondaco* se denomi-

<p>28. fungimur [<i>fungor</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “authoritate qua fungimur manda-mus” [r. 20] 	<p>svolgere, esercitare, adempiere</p>	<p>ejercer, hacer, cumplir practicar los actos propios de un oficio, facultad o profesión</p>
<p>29. gabelle [-<i>arum</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “solutionibus et Pagamentis Dohane Gabelle Datijs” [r. 21] 	<p>gabella, imposta</p>	<p>gabala, tributo impuesto o contribución que se paga al Estado. Del ár. <i>qabála</i> (‘adjudicación de una tierra mediante pago de un tributo’, ‘contribución’). Corominas (1987) registra el arabismo <i>alcabala</i> en 1101, de la raíz <i>q-b-l</i> ‘recibir’, ‘alquilar una tierra’. El castellano lo tomó del it. <i>gabella</i>²² [1726].</p>
<p>30. gabellotis</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Passagerijs, Gabellotis, Platearis, Datia” [r. 2] 	<p>gabelliere el término es obsoleto, indicaba el oficial encargado del cobro de impuestos o que tenía dicho encargo (De Mauro, 2000). Delle Donne (2012: 324) registra también <i>gabellotti</i>.</p>	<p>alcabalero exactor, cobrador o recaudador de los tributos, impuestos o emolumentos del reino.</p>
<p>31. gratiam</p> <ul style="list-style-type: none"> • “non faciatis pro presente gratiam Sum.” [r. 24] 	<p>grazia</p>	<p>gracia perdón o indulto (indulgencia, absolución, amnistía). En el texto se refiere a la concesión de lo solicitado.</p>
<p>32. inmunitatib(us) [<i>inmunitas, -atis, -is</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “et singulis Inmunitatib(us) Francheijs” [r. 14] 	<p>immunità</p>	<p>inmuidad calidad de <i>immune</i>: exento de ciertos oficios, cargos, gravámenes o penas. En el texto, exención de pago de impuestos.</p>

nó también al edificio o nave (generalmente de un solo piso) anexo a la aduana y utilizado como almacén, que se encuentra en varias ciudades, donde los comerciantes ciudadanos y forasteros podían almacenar y contratar sus mercancías pagando una remuneración al administrador del mismo, establecida por los estatutos (Cfr. Ratti, 1932: s.n.).

22 Según N. C. Ageta, eran tributos exigidos en función de una parte determinada del valor de las mercancías que se introducían en una ciudad (animales, huevos, cereales, etc.) y constituían

<p>33. loca [<i>locare, -tio, -onis</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “et bonus per loca et Passus” [r. 22] • “per ducers civitates terras Castra et loca” [r. 16] 	affittare	<p>alquilar</p> <p>de <i>alquilé</i>: tomar de alguien algo para usarlo por el tiempo y precio convenidos (<i>DRAE</i>). Del ár. <i>kirâ</i> (vulgarmente <i>kiré</i>). Tom. del lat. <i>locatio, -onis</i>, ‘acto de alquilar’, derivado de <i>locare</i> ‘alquilar’; por conducto del francés del código civil napoleónico (Corominas, 1987).</p>
<p>34. locumtenens [<i>locum tenens</i>] [<i>-tib(us)</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Regius Magnus Camerarius, Locumtenens” [r. 2] • “presentate sine eorus Locumtenentib(us) et substientij” [r. 4] 	Luogotenente/i	<p>Lugarteniente/s</p> <p>persona que tiene autoridad y poder para hacer las veces de otro en un cargo o empleo.</p>
<p>35. mandamus [<i>-are, -tus</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “mandamus cum et quo contingerit” [r. 19] 	emettere un ordine o mandato	<p>orden, mandato</p> <p>mandato que se debe obedecer, observar y ejecutar.</p>
<p>36. negotie [<i>negotiare</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “non negotie de pecunia paterna” [r. 15] 	negoziare, commerciare	<p>negociar, comerciar</p> <p>tratar y comerciar, comprando y vendiendo o cambiando géneros, mercancías o valores para aumentar el caudal.</p>
<p>37. pagamentis [<i>pacāre, -atus</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “quibuscumque solutionibus et Pagamentis Dohane” [r. 18] 	pagamento	<p>pago</p> <p>del lat. <i>pacāre</i> ‘apaciguar’, ‘calmar’, ‘satisfacer’. Dar a otra, o satisfacer, lo que le debe.</p>

un capítulo del *ius dohanarum*, su introducción había sido contemporánea a la aplicación de dicho derecho (1692: 396). Generalmente las *universitas* imponían las gabelas sin respetar normas precisas, obviamente variaban de un lugar a otro del reino. A menudo se aplicaba a mercancías a las que ya se les había aplicado otros impuestos de la administración del reino, suscitando reacciones y protestas (Cfr. B. Aldimari, 1786, v. IV: 446-60).

<p>38. passi [<i>passus, passagerijs</i>] aparece en el co-texto en italiano:</p> <ul style="list-style-type: none"> • “<i>exempti di tutti diritti di Passi Scafe Dohane</i>” [rr. 5-6] <p>coexiste con los latinismos <i>passus, passagerijs</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> • “<i>Gabelle Daty Passus Scafe</i>” [r. 18]. • “<i>Cedenterijs, Passagerijs, Gabellotis</i>” [r. 2] 	<p>passo o passaggio, passanti <i>pedaggio</i> (tránsito)</p>	<p>pasaje, peaje (tránsito)²³ derecho de tránsito, impuesto, tributo, carga, canon o tasa.</p>
<p>39. pecuniam²⁴ [<i>peculiu(m)</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “<i>ciulibet ipsorum inso(litu)m pecuniam inter cetera capitula</i>” [r. 4] • “<i>non negotie de pecunia paterna et expediant debite</i>” [r. 16] 	<p>denaro</p>	<p>dinero Hoy en día, en italiano y en castellano <i>pecunia</i> se usa en el lenguaje coloquial como sinónimo de dinero, o sea, medio de cambio o de pago generalmente aceptado. El término romance proviene del lat. <i>denarius</i>, registrado en 1081 (Corominas, 1987), e indicaba la ‘moneda de plata que había valido diez ases’ (de <i>deni</i> ‘cada diez’, y éste de <i>decem</i> ‘diez’).</p>

23 Como explica Delle Donne, se pretendía el pago de la tasa de pasaje o pedaje: “[...] al passaggio attraverso luoghi che, incustoditi, avrebbero potuto costituire un reale pericolo per i viandanti e i mercanti” (2012: 95).

24 El término *pecunia*, registrado en 1241, deriva de *pecu* ‘ganado’, rebaño, del cual, dos siglos más tarde, derivará el ital. *pecora*, ‘oveja’ (Corominas, 1987). Por extensión de significado, según Pianigiani (1907) también tuvo la acepción de *haberes* en general, porque antiguamente el rebaño representaba la riqueza”.

<p>40. penam [<i>poena, -ae</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Maestatis caram habetis et penam untiarum viginti quinque” [rr. 25-26] 	pena, multa	pena, multa castigo impuesto conforme a la ley por los jueces o tribunales a los responsables de un delito o falta.
<p>41. perceptorib(us) [<i>praecetorem</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “exactorib(us) et Perceptorib(us) in toto hoc Regno constitutis” [r. 3] 	perccettore, esattore	perceptor, recaudador, también cobrador. quien tiene el derecho de recaudar un impuesto, cobrador; por consiguiente, órgano u oficina que ejerce esa función (De Mauro, 2001) ²⁵
<p>42. petita [<i>petire, -tio, -onis</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Super finibus Neapolis petita per Franciscum” [r. 11] 	chiedere o richiedere fare richiesta o domanda.	pedir, petición, solicitar pretender, pedir o buscar algo con diligencia y cuidado.
<p>43. platea [<i>platearis</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “in Gabella, Platea Majoris, quam in toto presente Regno” [r. 15] • “Platea Pontus aut alterius cuius eius vectigalis et dirictus” [r. 21] 	piazza	plaza Lugar donde se venden artículos diversos, se tiene el trato común con los vecinos, y se celebran las ferias, los mercados y las fiestas públicas. En esos ‘mercados’ se pagaban tributos por la venta de productos o animales; como una ‘aduana de plaza’ (Di Bella y Iuffrida, 2004: 84).

25 De Mauro (2001) atribuye al lema un significado general, “quien recibe una remuneración, una suma de dinero” y otro específico de ámbito económico: “titular de un ingreso, un interés, un dividendo y semejantes”. En ese sentido, pecunia se empleó como tecnicismo jurídico y económico en casi todas las actas de la Cámara Sumaria, manifestando su polisemia con la misma amplitud semántica indicada por el lingüista italiano y llegando a denotar ‘moneda’, ‘bienes materiales’, ‘pagos’ y ‘deudas al fisco’.

<p>44. placet</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Placet Regie Maestati quod quidem Capitula” [r. 7] • “espressa mentione Placet” [r. 10] 	<p>concedere l’autorizzazione de piace, ‘è gradito’.</p>	<p>autoriza, aprueba conceder lo solicitado. Aprobación, dar opinión favorable o el consentimiento. En ámbito Ibérico denota la aprobación que da un Gobierno para ejercer en su territorio la representación diplomática de otro país a la persona que ha sido designada para hacerlo.</p>
<p>45. pontium [<i>pontes</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Passuum Pontium(es) Custodib(us) ac omnib(us) quorucum(es)” [r. 3] 	<p>ponte/i</p>	<p>punte/s (tránsito) derecho de tránsito, impuesto, tributo, carga, canon o tasa para cruzar un puente. Véase <i>supra</i> ‘passi’/‘pasaje’.</p>
<p>46. possessio(ne) [<i>possessio, -onis</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Placet Regia Maestati possessio(ne) [dictus?] Franiscvs Antonius...” [r. 10] 	<p>possesso</p>	<p>posesión situación de poder de hecho sobre las cosas o los derechos, a la que se otorga una protección jurídica provisional que no prejuzga su titularidad.</p>
<p>47. presidentes [<i>praesidens, -tis, -tem</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Presidentes Regie Camarae Sumariae” [r. 2] 	<p>presidente/i</p>	<p>presidente/s persona que preside un gobierno, consejo, tribunal, junta, sociedad, acto, etc.</p>
<p>48. prerogatus [<i>paerogatio, praerogativa</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “exemptionib(us) et Prerogatus quibus” [r. 14] 	<p>prerogativa, privilegio el término italiano mantiene el significado etimológico del latinismo en la locución polirremática ‘prerogativa diplomática’, que denota los privilegios reservados a un diplomático extranjero, como el de la posibilidad jurídica de cumplir actividades que no se le permiten a un ciudadano común.</p>	<p>prerrogativa privilegio, gracia o exención que se concede a alguien para que goce de ello, anejo regularmente a una dignidad, empleo o cargo.</p>

<p>49. rata [-tus, -tum] • “solui faciatis rata ipsorum Regie Curie tangente” [r. 25]</p>	ratificar	ratificar, confirmar aprobar o confirmar actos, palabras o escritos dándolos por valederos y ciertos.
<p>50. salmarum²⁶ [ius s.] • “iuribus tractarum salmarum et escripture” [r. 25]</p>	sale	sal sustancia consistente en cloruro de sodio, ordinariamente blanca, cristalina, de sabor propio y muy soluble en agua, que se emplea para sazonar y conservar alimentos, es muy abundante en las aguas del mar y también se encuentra en la corteza terrestre. Por ende, dicho producto se convirtió en fuente de derechos o tributos ²⁷ .
<p>51. scafarijs [scafe, scafo] • “Scafarijs, Passuum Pontium(es) Custodeb(us)” [r. 3] • “Passus Scafe Platea Pontus” [r. 18]</p>	scafo/i, traghetto	transbordador embarcación, barca. Se trata de los tributos que se debían pagar para el transporte de personas, cosas o ganado.

26 Las salinas de Calabria generaron una notable cantidad de sal, suficiente no solo para cubrir las necesidades de la propia región, sino también para incrementar de manera significativa los recursos del Reino. Entre ellas, destacan los yacimientos subterráneos de Lungro (Cosenza) y las de Neto (Altília, Crotone), ambos de época medieval, conocidos por la relevancia y continuidad de su explotación (Caridi, 1988: 101; Volpicella 1914, n. 2: 138-139; Caldora, 1985: 270-300).

27 Según Pastor de Togneri (1963), el aprovechamiento de la sal como tributación real se instituyó en la península Ibérica en épocas remotas, a partir del siglo X. Con Alfonso El Sabio se pasó a la regulación de la renta y al asentamiento del derecho real (37-38). Sin embargo, es con las reformas de Felipe II, a mediados del siglo XVI, que se planteó el establecimiento efectivo de un estanco o monopolio (Cfr. Ladero Quesada, 1987: 835-36).

<p>52. servari [sěrvāre] [-atum, as/osservata]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Decretis debet tractare et seruari [servari] Immunis” [r. 17] 	<p>osservare, rispettare</p>	<p>servar</p> <p>según Corominas (1987), el término, actualmente en desuso, conservó el significado de ‘cumplir’, ‘respetar’, como su correspondiente italiano. En castellano es la raíz de palabras modernas como ‘conservar’, ‘observar’, ‘preservar’ y ‘reservar’.</p>
<p>53. supplicano [supplicāre, -atio]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “supplicano la prefata Maestā” [r. 5] 	<p>supplica implorar humildemente.²⁸</p>	<p>suplicar</p> <p>rogar, pedir algo con humildad y sumisión. En el virreinato de Nápoles la <i>súplica</i> era una petición formal o un recurso para pedir gracia del monarca o de la autoridad.</p>
<p>54. spectabunt [spěctāre e intens. de spēcēre “mirar”]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “ea quem presentes pervenerint spectabunt” [r. 3] 	<p>spettare, appartenere</p>	<p>corresponder, pertenecer</p> <p>la forma <i>*respectar</i> sobrevive en castellano en locuciones preposicionales como <i>al respecto</i>, con el significado de ‘concernir’, ‘atañer’²⁹: <i>en lo que respecta a su alimentación</i>.³⁰</p>

28 Se trata de: “una domanda scritta rivolta a una persona autorevole per ottenere un favore: inviare, scrivere una supplica: *presentare una supplica al Presidente della Repubblica*” (De Mauro, 2000).

29 La Gramática de la Real Academia señala que ciertos tópicos pueden aparecer introducidos por diversas expresiones que los marcan como informaciones temáticas y, entre ellos, la locución mencionada: en lo que respecta a, en relación con, hablando de, por lo que se refiere a, respecto a o respecto de, entre otras. Se anteponen en particular a los grupos nominales: “*En lo que respecta a las políticas de integración regional, estas vienen planteándose como una necesidad desde hace más de medio siglo (Getino, Mirada)*” (RAE, 40.2f).

30 La tercera acepción que De Mauro (2000) asigna al verbo italiano coincide perfectamente con el significado de ámbito jurídico: “ricadere nelle competenze di un’autorità, di un’istituzione e sim.: *spetta al sindaco prendere provvedimenti*”.

<p>55. untiarum [de <i>uncia</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “penam untiarum viginti quinque fisco Regio” [r. 25] 	Oncia, onciario	<p>onza</p> <p>además de ser una medida de peso, la <i>onza</i> fue unidad monetaria del Reino de Nápoles y Sicilia³¹.</p>
<p>56. vectigalis [<i>vectigalium</i>]³²</p> <ul style="list-style-type: none"> • “omnib(us) quorucum(es) eorus dirictum et vectigalium” [r. 3] • “alternus cuius eis vectigalis et dirictus tam in emendo quam” [r. 18] 	tributo, imposta	<p>tributo, imposta</p> <p>El lema latino no pasó ni al italiano ni al castellano. Su significado de ‘impuestos’, ‘rentas públicas’, ‘ingresos del Estado’ (a veces más específicos que <i>tributa</i>). En ese sentido, Georges (1898) lo traduce atribuyéndole el siguiente significado: <i>tributa aut vectigalia</i>, ‘impuestos directos o indirectos’.</p>
<p>57. vendendi [<i>vendo, -ere, -endo</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> • “accedere causa in illis emendi vendendi et contractandi” [rr. 16-17] 	vendere	<p>vender</p> <p>traspasar a alguien por el precio convenido la propiedad de lo que se posee.</p>

BREVES CONSIDERACIONES

Del manuscrito autógrafo de César Dáuolos [Dávalos], *Privilegios de la Cámara Sumaria concedidos a Francesco Antonio Accattatis* (1614), se han extraído 57 lemas y correspondientes derivados, pertenecientes al ámbito jurídico y económico, empleados por la Cámara Sumaria del virreinato de Nápoles. El glosario resultante pone de manifiesto tanto la variación sincrónica y diacrónica de los lemas documentados como los procesos de adaptación gráfica y semántica. Algunos términos latinos,

31 La *onza de oro* y *media onza* tenían un peso variable, aunque la *onza troy* moderna se ha estandarizado en 31.1 gr.

32 En su *Diccionario de Latino-italiano*, Georges (1898) indica que *vectigalis* eran ingresos del Estado particularmente relacionados “con el *portorium*, es decir, con el dacio sobre puertos, importaciones y exportaciones, *decuma*, décima de forrajes, escrituras, gabelas e impuesto sobre los pastizales: *portoria reliquaue vectigalia*”.

como *pecunia*, interrumpen su continuidad en las lenguas romances modernas implicadas en el documento (*denaro*, *dinero*); en otros casos, en cambio, la familiaridad léxica resulta tan evidente que es permite identificar los rasgos distintivos de cada idioma, aun cuando intervienen calcos o contaminaciones: *scriptūra* (lat) › *scrittura* (it), *escriture* (es). Por consiguiente, el resultado obtenido, además de contextualizar los intereses y las intenciones del Reino hacia los ciudadanos del imperio –y en particular hacia la familia Accattatis–, así como de precisar las reglas, derechos y obligaciones a los que estaban sometidos, permite constatar las relaciones geopolíticas de la época en sus distintas escalas: locales y regionales, del reino y sus territorios e internacionales. Dentro de los límites del documento analizado, este estudio aporta material léxico y consideraciones que podrán ser de utilidad para futuras investigaciones de enfoque interdisciplinar, y, constituye, asimismo, el primer *corpus* destinado al Catálogo Lingüístico de la dominación española de Calabria (Italia).

OBRA CITADAS

- Ageta, Nicolaus Cajetanus. *Annotationes pro Regio Aerario ad Supremi Regiae Camerae Summariae Senatus Regni Neapolis. Decisiones per lvculentis tractatvs, et qvestiones ad rem fiscalem atinentes. Exaratas a Dom. Annibale Moles... Nostra aetate anno 1670 in lucem editas. Additisque undecim quaestionibus, cum suis decisionibus ejusdem.* Neapoli, 1692.
- Aldimari, Biagio. *Pragmaticae, edicta, decreta, regiaeque sanctiones Regni Neapolitani*, v. III. Napoli: officina typographica Iacobi Rairllard, 1682.
- Alianelli, Nicola, ed. *Delle Antiche consuetudini e legge marittime delle provincie Napoletane. Notizie e Monumenti.* Napoli: stabilimento tip. Fratelli de Angelis, 1871.
- Bandini, Angelo Maria. *Vita di Filippo Strozzi.* Firenze: Santini & Co., 1756.
- Busolini, Dario. "Grimaldi, Niccolò". *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 59, 2002. Web [www.treccani.it]
- Caldora, Umberto. *Calabria napoleonica (1806-1815).* Cosenza: Brenner, 1985.
- Caridi, Giuseppe. *Uno "stato" feudale nel mezzogiorno spagnolo.* Reggio Calabria: Gangemi, 1988.
- Coseriu, Eugenio. "sistema norma y habla". *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias.* Año 6, núm. 9. Montevideo: Universidad de la República, 1952: 113-181.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico.* Madrid: Gredos, 1987.
- Dávalos, César. *Privilegios de la Cámara Sumaria concedidos a Francesco Antonio Accattatis.* Museo delle Pergamene "L.E. Accattatis" Bianchi (Cs), PER/014, 1614.
- De Castro, Benito Francisco, ed. *Diccionario Histórico portátil de las Órdenes Religiosas y Militares y de las congregaciones regulares y seculares.* Madrid: imprenta de Don Blas Román, 1792.
- De Mauro, Tullio. *Il Dizionario della lingua Italiana.* Milano: Paravia, 2000.
- Delle Donne, Roberto. *Burocrazia e fisco a Napoli tra XV e XVI secolo. La Camera della Sommaria e il Repertorium alphabeticum solutionum fiscalium Regni Siciliae Cisfretanae.* Firenze: Firenze University Press, 2012.
- Deputazione del Regno di Napoli (Eccellentissima). *Privilegi e Capi-*

toli con altre Grazie concedute alla Fedelissima città e Regno di Napoli dalli Serenissimi Rè Filippo II, Filippo III, Filippo IV e Carlo II. Con altre nuove Grazie concedute, confirmate, e concesse dall'Augustissimo Imperatore Carlo VI. Tomo II. Milano, 1719.

- Di Bella Saverio e Iuffrida, Giovanni. *Di terra e di mare Itinerari, uomini, economie, paesaggi nella costa napitina moderna.* Soveria Mannelli: Rubbettino, 2004.
- Dworkin, Steven N. *A History of the Spanish Lexicon: A Linguistic Perspective.* Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Estrada Famiano (fray). *Primera epoca de las guerras de Flandes, desde la muerte del Emperador Carlos V hasta el principio del Gobierno de Alexandro Farnese, tercero Duque de Parma y Placencia.* Trad. al romance por Melchor de Novar de la Compañía de Jesús. Colonia, 1681.
- Gazzetta Ufficiale.* Núm. 68 del 18 de marzo de 1861. Web [www.senato.it]
- Gazzetta Ufficiale.* Núm. 295 del 17-11-1865 (Regio Decreto n. 2602 del 15 novembre 1865). Web [www.senato.it]
- Georges, Karl Ernst. *Dizionario Latino-Italiano.* Traduzione con aggiunte condotta da Ferruccio Calonghi. Torino: Rosenberg & Sellier, 1898.
- Grimaldi, Gregorio. *Istoria delle Leggi e Magistrati del Regno di Napoli: in cui si contiene la polizia delle Leggi, e Magistrati di questo Regno sotto il governo di Carlo II, Filippo V, e dell'Imperator Carlo VI, esponendosi le Prammatiche a lor tempo promulgate.* Napoli: Stamperia Orsiniana, 1786.
- Guglielmotti, Alberto. *Marcantonio Colonna alla battaglia di Lepanto.* Firenze: Felice Le Monnier, 1862.
- Gumperz, John J. "Contextualization and understanding" (1992). *Berkeley Cognitive Science Report*, núm. 59, Institute of Cognitive Science. University of California: Berkeley. Reeditado en A. Duranti y Ch. Goodwin, eds. *Rethinking Context.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989: 229-259.
- Ladero Quesada, Miguel-Ángel. "La renta de la sal en la Corona de Castilla (Siglos XIII-XVI)". Antonio Malpica Cuello, resp. *Homemaje al Profesor Juan Torres Fontes.* Murcia: Universidad y Academia Alfonso X el Sabio, 1987: 821-837.
- Niccolini, Giovanni Battista. *Filippo Strozzi. Tragedia. Corredata d'una vita di Filippo e di documenti inediti.* Firenze: Felice Le

- Monnier, 1847.
- Pianigiani, Ottorino. *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, II. Dante Alighieri, Roma-Milano, 1907.
- Ranz Yubero, José Antonio y López de los Mozos, José Ramón. “Topónimos riojanos del patrimonio emilianense en una bula de 1199 (Archivo de San Millán M. 41-52)”. *Berceo*, n. 142, 1^{er} semestre, 2002: 65-76.
- Ratti, Anna Maria. “Fondaco” (1932). *Enciclopedia Italiana Treccani*. Web [www.treccani.it]
- Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española*. Versión 23.8. Web [<https://dle.rae.es>].
- Repertorio de las arquitecturas civiles de Florencia. Web [www.palazzospinelli.org].
- Rossel, Cayetano, *Historia del combate naval de Lepanto. Y juicio de la importancia y consecuencias de aquel suceso*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1853.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro. “Interpretación fonemática de las grafías medievales”. *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Vol. I. Madrid: Arco Libros, 2005: 219-260.
- Tognetti, Giampaolo. *Criteri per la trascrizione di testi medievali latini e italiani*. *Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato*. Núm. 51. Roma, 1982.
- Troyli, Placido (abad). *Istoria Generale del Reame di Napoli*. Tomo V, parte 2. Napoli, 1753.
- Ventura, Piero. *La capitale dei privilegi: Governo spagnolo, burocrazia e cittadinanza a Napoli nel Cinquecento*. Napoli: Federico II University Press, 2018.
- Vidal, Silvina Paula. “¿Cómo escribir textos históricos en las penínsulas itálica e hispana? Lenguas, identidades y ‘relatos sobre los orígenes’ en tensión (1550-1650)”. *E-Spania. Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*. Núm. 45, juin 2023. Web [<http://journals.openedition.org/e-spania/47440>].
- Volpicella, Luigi, ed. “Epistolario ufficiale del governatore di Calabria Ultra Lorenzo Cenami”. *Archivio Storico della Calabria*, II, 1914: 134-216.

Lengua, cultura y pragmática: un reto para la enseñanza de español e italiano L2

Angela Lancione
*Universidad de Valladolid /
Università degli studi di Roma – Foro Italico*

1. INTRODUCCIÓN

En la enseñanza de lenguas extranjeras, la competencia comunicativa no se limita a la gramática y al vocabulario, sino que incluye dimensiones como la competencia pragmática, entendida como la habilidad para emplear la lengua de manera adecuada en contextos sociales reales¹.

En este sentido, cabe destacar que la pragmática estudia cómo el significado depende no solo del contenido lingüístico sino también del contexto, la intención del hablante y las convenciones sociales².

A pesar de su relevancia, en el aula de lenguas extranjeras este componente suele recibir poca atención, pues se considera un ámbito abstracto y de difícil adquisición. Sin embargo, como señalan Canale y Swain (1980), Kasper y Rose (2001) o Taguchi (2011), resulta fundamental incorporarlo desde los niveles iniciales, ya que garantiza la formación de usuarios verdaderamente competentes³.

En consecuencia, los docentes, en su papel de guías en el proceso formativo, deben integrar estos aspectos y evitar centrarse exclusivamente en la enseñanza gramatical y léxica. De igual modo, los manuales de L2 deberían ofrecer estrategias para que los estudiantes comprendan y utilicen actos de habla, fórmulas de cortesía, variación de registro y otros elementos pragmáticos. Estos constituyen ejes centrales en la interacción y en el acercamiento al idioma.

No obstante, la práctica muestra que los manuales de L2 no siempre incorporan de manera adecuada dichos aspectos. Surge, enton-

1 Bermúdez y González (2011: 2).

2 Toledo Vega y Toledo Azócar (2011: 3).

3 Canale y Swain, (1980); Kasper y Rose (2001); Taguchi (2011).

ces, la pregunta: ¿la ausencia se debe a que los manuales no los incluyen, o a que los docentes los omiten en su práctica? Con esta interrogante se inicia el presente estudio, cuyo propósito es analizar cómo se integran los elementos pragmáticos en manuales de español e italiano L2.

2. OBJETIVOS

Este trabajo se propone alcanzar los siguientes objetivos:

- identificar y describir los elementos pragmáticos presentes en manuales representativos de italiano y español L2 (nivel A1);
- analizar la forma y profundidad con la que estos manuales introducen y practican la competencia pragmática;
- comparar qué lengua les da mayor importancia explícita a estos aspectos y cómo se manifiesta esto en contenidos y actividades;
- proporcionar una base para mejorar futuras propuestas didácticas incorporando aspectos pragmáticos relevantes.

Para ello, se plantea un análisis contrastivo de carácter cualitativo y cuantitativo que permita observar cómo se llevan los elementos pragmáticos al aula de L2, cuáles son las diferencias entre ambas lenguas y cómo se pueden integrar de manera más eficaz para favorecer una competencia comunicativa plena.

En este sentido, las preguntas de investigación que guían el estudio son:

1. ¿Qué tipo de actos de habla y elementos pragmáticos (cortesía, registro, contexto) se presentan en los manuales de italiano y español L2?
2. ¿Cómo se estructuran las explicaciones y actividades pragmáticas en cada manual?
3. ¿Cuál de los dos idiomas L2 enfatiza más explícitamente la competencia pragmática?
4. ¿Qué diferencias culturales y pedagógicas se observan en la enseñanza pragmática de estos idiomas?

Para lograr responder de una forma completa y clara a estas preguntas, se realizará una comparación de varios manuales de italiano y

español L2 con la intención de entender cómo se llevan al aula estos aspectos y cuáles son los elementos que necesitan una mejoría.

3. METODOLOGÍA

El presente estudio adopta un diseño descriptivo-comparativo, que combina análisis cualitativo y cuantitativo para examinar el tratamiento de la competencia pragmática en manuales de italiano y español L2.

En primer lugar, se realizó una selección minuciosa del corpus, que consiste en veinte manuales representativos de cada idioma, sumando un total de 40. La elección se basó en su uso extendido en la enseñanza formal de niveles A1. Al respecto, se analizaron las primeras tres unidades de cada manual, con el objetivo de observar el enfoque en las primeras etapas del aprendizaje.

Se elaboró una lista de categorías analíticas, que incluye actos de habla (saludos, peticiones, disculpas), estrategias de cortesía (uso de condicionales, mitigaciones), registro y formalidad, notas culturales, y tipos de actividades pragmáticas (role-play, análisis de diálogos, ejercicios de reflexión).

La codificación de los fragmentos textuales se realizó manualmente y con apoyo del software NVivo, lo que permitió cuantificar categorías y analizar la frecuencia y distribución de los elementos pragmáticos en cada manual. El análisis cualitativo se centró en ejemplos representativos para evaluar el grado de contextualización y profundidad en la enseñanza de la pragmática.

Entre las limitaciones, se reconoce que el estudio aborda únicamente manuales impresos y de nivel inicial. Investigaciones futuras podrían ampliar el corpus a otros niveles y modalidades de enseñanza. Este trabajo se enmarca, además, en un proyecto de investigación más amplio, con etapas posteriores más específicas y detalladas.

A continuación se presentan los libros analizados:

	Italiano L2	Español L2	Italiano L2	Español L2
1	Nuovo Espresso 1	Aula Internacional 1	11 Facile facile	¡Viva! 1

2	Nuovo Espresso Plus 1	Nuevo Prisma A1-A2	12	Pari e dispari	¡Accion! 1
3	Progetto Italiano 1	Nuevo ELE 1	13	Facciamo il CELI 3!	¡Hola! 1
4	Sì! L'italiano in mano	Bitácora 1	14	Comunicare in italiano	¡Adelante! 1
5	Italiano in corso A1	En Acción 1	15	Viva l'italiano	¡Aventura! 1
6	Nuovo 1, 2, 3... Italiano!	Así se dice 1	16	Semplice! Italiano Express	¡Buen viaje!
7	In Italiano. Il corso	Embarque 1	17	Contatto 1	¡Con gusto! 1
8	L'italiano Smart A1	En marcha 1	18	Insieme 1	¡Todo ELE! 1
9	Andiamo! (Grimana Libri)	¡Vamos!	19	Passaparola 1	Somos 2030 (1)
10	Ataya prima. Italiano L2.	¡Qué tal! 1	20	Percorso 1	En ruta 1

Tabla 1: listado de libros analizados y que, por tanto, forman parte del corpus.

Los criterios de análisis considerados fueron los siguientes:

- presencia y tipo de actos de habla introducidos (saludos, peticiones, disculpas, etc.);
- uso y diferenciación de fórmulas de cortesía y registro formal/informal;
- notas y explicaciones culturales asociadas;
- actividades de práctica pragmática (role plays, análisis de diálogos, ejercicios de contexto);
- grado de explicitación (si se abordan implícita o explícitamente).

4. ANÁLISIS Y EJEMPLOS CONCRETOS

Tras el análisis conducido es posible destacar la siguiente situación:

1. Unidad 1: saludos y presentaciones

Aspecto	Italiano L2 (Nuovo Espresso 1)	Español L2 (Aula Internacional 1)
Actos de habla	“Ciao, come ti chiami?”, “Piacere di conoscerti.”	“Hola, ¿cómo te llamas?”, “Encantado/a de conocerte.”
Cortesía y registro	Uso implícito del pronombre formal “Lei” no abordado directamente.	Distinción explícita entre “tú” y “usted” con actividades de contraste.
Notas culturales	Mínimas, solo menciona saludos informales y formales.	Notas frecuentes sobre cuándo usar registros formales e informales.
Actividades pragmáticas	Rellenar diálogos, práctica oral básica.	Role-play con escenarios de diferentes grados de formalidad.
Contexto	Diálogos sencillos sin referencia explícita a normas sociales.	Actividades que hacen reflexionar sobre adecuación y cortesía en el contexto social.

Tabla 2: ejemplos contrastivos extraídos de la primera unidad de los libros indicados.

2. Unidad 2: pedir en un restaurante

Aspecto	Italiano L2 (Progetto Italiano 1)	Español L2 (Nuevo Prisma A1)
Actos de habla	“Vorrei un caffè, per favore.” (Petición indirecta y mitigada)	“Quisiera un café, por favor.” (Condicional + cortesía)
Estrategias pragmáticas	Uso del condicional para atenuar la petición (mitigación).	Uso del condicional y expresiones de cortesía culturalmente específicas.
Notas culturales	Breve explicación del uso del condicional para cortesía.	Explicaciones detalladas sobre normas en restaurantes españoles.
Actividades pragmáticas	Role-play cliente-camarero con diálogos guiados.	Role-play y análisis crítico de registros formal/informal.
Contexto	Ejemplos formales y casuales poco diferenciados.	Contraste claro entre situaciones formales e informales.

Tabla 3: ejemplos contrastivos extraídos de la segunda unidad de los libros indicados.

3. Unidad 3: disculpas y rechazo

Aspecto	Italiano L2 (Nuovo Espresso 1)	Español L2 (Aula Internacional 1)
Actos de habla	Expresiones básicas de disculpa: “Scusa”, “Mi dispiace”.	Uso variado: “Perdona”, “Lo siento”, con matices y niveles.
Cortesía y registro	Pocas diferencias formales; contexto poco desarrollado.	Distinción clara entre disculpas formales e informales.
Notas culturales	Mínimas; no se profundiza en normas culturales.	Explicaciones sobre cómo y cuándo disculparse adecuadamente según la situación.
Actividades pragmáticas	Completar diálogos y practicar respuestas simples.	Role-plays con situaciones formales/informales y análisis de adecuación.
Contexto	Enfoque estructural más que funcional.	Enfoque comunicativo contextualizado.

Tabla 4: ejemplos contrastivos extraídos de la tercera unidad de los libros indicados.

El análisis de los manuales *Nuovo Espresso 1* (italiano L2) y *Aula Internacional 1* (español L2), complementado con datos de *Progetto Italiano 1* y *Nuevo Prisma A1*, revela diferencias notables en el tratamiento de la competencia pragmática.

Los manuales de español adoptan un enfoque explícito, sistemático y reflexivo, en el que se trabaja la cortesía, los actos de habla y la adecuación al contexto sociocultural desde los primeros niveles. Se observa una clara distinción entre registros formales e informales, una variedad de expresiones pragmáticas —como formas de saludo, peticiones o disculpas—, y actividades comunicativas que promueven el análisis crítico, como role-plays o ejercicios de contraste. Además, se incorporan notas culturales detalladas que ayudan al estudiante a comprender las normas sociales que rigen la interacción en contextos hispanohablantes.

En cambio, los manuales de italiano presentan un enfoque más implícito y estructural: aunque se introducen fórmulas lingüísticas pragmáticamente relevantes (como el uso del condicional o ciertas formas de cortesía), estas no se acompañan de una reflexión metapragmática ni de una contextualización suficiente. La atención al registro es mínima, las actividades suelen ser mecánicas, y las explicaciones culturales son escasas. Aunque ambos idiomas utilizan el condicional como estrategia

de mitigación, solo los manuales de español explicitan su función comunicativa y su adecuación cultural.

Esta diferencia sugiere que, mientras en los materiales de español L2 se promueve activamente una competencia sociopragmática rica y contextualizada, en los de italiano L2 prevalece una visión más gramatical y homogénea de la interacción. Estas tendencias pueden explicarse por los enfoques didácticos subyacentes: los manuales de español están alineados con el enfoque comunicativo promovido por el MCER (Consejo de Europa, 2001; 2020), y con las recomendaciones de autores como Canale y Swain (1980), Celce-Murcia (2007), Kasper y Rose (2001) o Taguchi (2011), que, como ya se ha dicho, subrayan la importancia de enseñar la pragmática de manera explícita desde niveles iniciales.

En definitiva, el tratamiento más superficial de la pragmática en los manuales de italiano puede limitar el desarrollo de una competencia comunicativa completa, especialmente en lo que respecta a la adecuación sociocultural en situaciones reales de interacción.

5. RESULTADOS GENERALES

El análisis realizado revela diferencias claras en la integración y tratamiento de la pragmática en los manuales para italiano y español L2. Mientras el español L2 presenta una enseñanza más explícita, contextualizada y rica en actividades comunicativas pragmáticas, el italiano L2 mantiene un enfoque más estructural y con menor profundización en el uso social y cultural de la lengua. Estas diferencias pueden estar vinculadas a factores culturales, tradiciones didácticas y enfoques pedagógicos distintos en cada país o editorial. El estudio ofrece evidencia para que el diseño de materiales de italiano L2 integre con mayor atención la competencia pragmática, a fin de facilitar la comunicación real y efectiva de los aprendices.

El español introduce claramente la distinción entre registros y contextos sociales desde el nivel A1, con numerosas actividades de reflexión. En cambio, en el caso del italiano, la pragmática aparece, pero suele estar más implícita y menos desarrollada, centrada en estructuras y fórmulas fijas.

Además, los ejercicios en español incluyen role-plays con distintos niveles de formalidad y una integración cultural más fuerte, mientras que en italiano predominan ejercicios de repetición y diálogo con me-

nor reflexión explícita sobre contexto y adecuación. He aquí una tabla que refleja la situación que se acaba de describir:

Aspecto Evaluado	Español L2 (%)	Italiano L2 (%)	Justificación
Presencia de actos de habla claros	90%	70%	La gran mayoría de manuales de español (<i>Aula</i> , <i>Prisma</i> , <i>Bitácora</i> , etc.) tienen secciones dedicadas a funciones comunicativas (“pedir”, “saludar”, “invitar”) explícitamente. En los manuales italianos (<i>Espresso</i> , <i>Progetto</i>), muchos actos de habla están presentes pero menos sistematizados.
Reflexión metapragmática	70%	30%	Muchos manuales de español incluyen preguntas de reflexión sobre el uso del lenguaje: diferencias de formalidad, contexto social, implicaciones culturales. En italiano, esto rara vez aparece en el nivel A1.
Registro/formalidad explícitos	60%	25%	En los manuales ELE se introducen variaciones como “tú vs usted”, diferencias de cortesía, o expresiones más/neutras. En italiano, el “lei” formal se menciona, pero sin profundización pragmática.
Contextos conversacionales variados	85%	65%	Los manuales de español suelen presentar más variedad de contextos reales: entrevistas, reuniones, situaciones problemáticas. En italiano, los diálogos se centran más en interacciones estándar (restaurante, hotel).
Instrucciones para uso social del lenguaje	75%	50%	En español L2 se enseña cómo y cuándo usar ciertas fórmulas, especialmente en contextos socioculturales hispanos. En italiano, esto se deja más implícito.
Comparación intercultural pragmática	60%	25%	Muchos manuales de ELE animan a comparar cómo se saluda, se pide algo o se disculpa en distintos países. Los manuales de italiano rara vez promueven la comparación con la lengua materna del estudiante.

Tabla 5. Comparación del tratamiento pragmático en manuales de español e italiano L2

Los porcentajes⁴ confirman una mayor riqueza pragmática en los manuales de español. Esto se debe a:

- tradición metodológica en ELE más orientada al enfoque por tareas y la competencia intercultural;
- mayor sistematización en la presentación de funciones comunicativas y variación sociolingüística;
- esfuerzos editoriales por reflejar la diversidad del mundo hispano y los diferentes contextos de uso.

Esto no quiere decir que los manuales de italiano carezcan de pragmática, sino que a nivel A1, su tratamiento suele ser más implícito y menos reflexivo.

Cabe preguntarse por qué los manuales de español destacan en pragmática. Por muchas razones que se explicarán a continuación.

En primer lugar, porque presentan un mayor número de actos de habla explícitos y, en este sentido, por ejemplo, manuales como *Aula Internacional*, *Nuevo Prisma*, *Bitácora* o *En Acción* presentan actos de habla muy definidos: pedir permiso, disculparse, rechazar una invitación, expresar acuerdo/desacuerdo, etc. y, además, se utilizan actividades de reflexión metapragmática (por ejemplo, comparar cómo se pide algo en distintos registros o culturas).

Además, los manuales de español presentan un enfoque orientado a tareas comunicativas con intención social clara: se presentan situaciones como alquilar un piso, hacer una reclamación en una tienda, o pedir ayuda en la calle. Todo ello con frases modelo, registros y fórmulas específicas. Asimismo, la lengua se enseña como instrumento de interacción social, no solo como código.

Otra razón es el uso frecuente de audios, diálogos naturales y juegos de roles pragmáticos y, de hecho, es posible afirmar que el componente auditivo está muy cuidado y refleja una gama amplia de situaciones sociales.

En cuanto a los manuales de italiano, se observa que éstos reflejan una buena presencia de situaciones reales, pero menos sistematización y, de hecho, manuales como *Nuovo Espresso* y *Progetto Italiano* sí

4 Estos porcentajes fueron obtenidos a partir de la codificación en NVivo y representan la proporción de manuales que incluyen cada rasgo.

presentan actos de habla básicos (saludar, pedir comida, preguntar por direcciones, etc.), pero rara vez se hace una exploración explícita del componente pragmático (ej. variación de registro, cortesía, diferencias regionales).

Además, se le da menos atención a la metapragmática y, en este sentido, en general, se asume que el estudiante aprende “por exposición”, sin una reflexión guiada sobre qué fórmulas usar en qué contextos.

Asimismo, el enfoque es más gramatical o situacional que interactivo y, de hecho, a menudo el foco está más en la gramática o el vocabulario del tema, y menos en cómo decir algo de forma adecuada socialmente.

6. CONCLUSIONES

De este estudio se desprende que la competencia pragmática constituye un componente esencial para el uso efectivo de una lengua extranjera y, por tanto, debe integrarse explícitamente en los manuales.

El análisis comparativo muestra que los manuales de español L2 incorporan esta dimensión con mayor sistematicidad y riqueza didáctica, mientras que los de italiano L2 tienden a un tratamiento más implícito y estructural, con menor atención a los contextos sociales y culturales. Esta diferencia refleja, en parte, tradiciones pedagógicas distintas: una mayor orientación comunicativa e intercultural en ELE frente a un enfoque más gramatical en el italiano L2.

A partir de ello, se recomienda que los futuros materiales de italiano integren actividades de interacción comunicativa contextualizada, como el análisis de fórmulas de cortesía, la variación de registros y las estrategias de mitigación, así como notas culturales y comparaciones interculturales.

Este trabajo, de carácter preliminar, abre la vía a investigaciones futuras que amplíen el análisis a niveles intermedios y avanzados, y que incluyan estudios empíricos con aprendientes para evaluar cómo perciben y asimilan la pragmática en ambas lenguas. En el largo plazo, será valioso avanzar hacia el diseño de materiales innovadores para italiano L2 que integren enfoques comunicativos, actividades interculturales y recursos digitales que favorezcan una adquisición más consciente y contextualizada.

OPRAS CITADAS

- Aloisi, Elisabetta, Bertelli, Anna, Fiamenghi, Nadia y Scaramelli, Elena. *Andiamo! Corso di italiano multilivello per immigrati adulti: pre A1-A1 verso A2*. Torino: Loescher Editore, 2016.
- . y Perna, Adriana. *Ataya prima: italiano L2. Manuale multilivello per immigrati giovani e adulti analfabeti (PreAlfa-Alfa A1)*. Bergamo: Sestante Edizioni, 2019.
- Alonso Cuenca, Montserrat y Prieto Prieto, Rocío. *Embarque. Curso de español lengua extranjera*. Madrid: Edelsa Grupo Didascalía, S.A., 2011.
- Benenti, Alessia y Mussi, Valentina. *L'italiano smart A1. Attività ed esercizi dalla carta alla chat*. Bologna: La Linea, 2021.
- Bermúdez, Lily y González, Liliana. “La competencia comunicativa: elemento clave en las organizaciones”. *Quórum Académico*, Vol. 8, Núm. 15, 2011.
- Borobio Carrera, Virgilio, Sánchez, Julio, Javier y García, Sergio. *Ele 1. Curso de español para extranjeros*. Madrid: Ediciones SM, 2002.
- Borobio, Virgilio. *Nuevo Ele. Curso de español para extranjeros*. Milano: Hoepli, 2003.
- Borri, Alessandro, Caon, Fabio, Minuz, Fernanda y Tonioli, Valeria. *Pari e dispari. Italiano L2 per adulti in classi ad abilità differenziate: livello Pre A1*. Torino: Loescher, 2017.
- Canale, Michael y Swain, Merrill. *Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing. Applied Linguistics*, Vol. 1, Núm. 1, 1980: 1-47.
- Castro Viudez, Francisca, Sardinero Francos, Carmen y Rodero Diez, Ignacio. *Español en marcha 1*. Madrid: SGEL, 2021.
- Celce-Murcia, Marianne. *Rethinking the role of communicative competence in language teaching*. Eva, Alcón Soler y María Pilar, Safont Jordà, eds. *Intercultural language use and language learning*. Berlín: Springer, 2007, 41-57.
- Cetroni, Maria Rosaria, Coccozza, Maria Teresa y Palma, Maria Rosaria. *Passaparola. Manuale di lingua italiana*. Napoli: Loffredo Editore, 2006.
- Chiuchiù, Angelo y Chiuchiù, Gaia. *Comunicare in italiano. Grammatica per stranieri con esercizi e soluzioni*. Milano: Hoepli, 2015.
- Chiuchiù, Angelo, Minciarelli, Fausto, Novembri, Graziella y Silves-

- trini, Marcello. *Viva l'italiano. Libro operativo di lingua italiana per bambini*. Perugia: Guerra Edizioni, 1998.
- Chiuchiù, Gaia y Chiuchiù, Angelo. *In italiano. Il corso (Vol. 1)*. Milano: Hoepli, 2016.
- Cinto Fernández, Jesús. *Actos de habla de la lengua española*. Madrid: Edelsa, 2023.
- Consejo de Europa. *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación (MCER)*. Madrid: Instituto Cervantes, 2001.
- Corpas, Jaime, García, Eva y Garmendia, Agustín. *Aula Internacional 1*. Barcelona: Difusión, 2013.
- Equipo de Idiomas de Ediciones SM. *¿Qué tal? El curso de español 1*. Madrid: Ediciones SM, 2009.
- Favaro, Graziella, Bettinelli, Gilberto y Piccardi, Ernestina. *Insieme. Corso di italiano per stranieri*. Venezia: La Nuova Italia, 2004.
- Ghezzi, Chiara, Piantoni, Monica y Bozzone Costa, Rosella. *Contatto 1: corso di italiano per stranieri*. Torino: Loescher, 2022.
- Gorissen, Margarita. *Con gusto nuevo A1*. Stuttgart: Klett Sprachen GmbH, 2018.
- Hawkes, Rachel. *¡Viva! 1*. Torino: Pearson Education, 2019.
- Iovanna, Silvana y Pedranti, Gabriela. *¡Vamos! Cultura, sociedad y actualidad del mundo hispano*. Milano: Liberty, 2018.
- Kasper, Gabriele y Rose, Kenneth R. *Pragmatics in language teaching*. Cambridge University Press, 2001.
- . *Pragmatic Development in a Second Language*. Oxford: Blackwell, 2002.
- Kruszyńska, Agnieszka y Śmietana, Ilona. *¡De Aventura! 1*. Cracovia: Wydawnictwo Draco, 2022.
- Latino, Alessandra. *Nuovo 1, 2, 3...italiano! Corso comunicativo di lingua italiana per stranieri*. Milano: Hoepli, 2017.
- Latino, Alessandra y Muscolino, Marida. *Italiano Express – Livelli A1-A2*. Milano: Hoepli, 2021.
- Llop Iban, León y Forgetta, Emanuela. *En ruta*. Napoli: Simone, 2013.
- Mambelli, Martina, Mussi, Valentina y Vidali, Luca. *Italiano in corso A1. Manuale di italiano L2*. Bologna: La Linea, 2024.
- Manella, Claudio. *Sì! L'italiano in mano. Manuale e corso pratico di italiano per stranieri*. Firenze: Progetto Lingua, 2005.
- Marin, Teles y Magnelli, Sandro. *Nuovo Progetto 1*. Roma: Edilingua, 2014.

- Mattioli, Laura, Cassiani, Paolo y Parini, Anna. *Facile facile. Libro di italiano per studenti stranieri*. Pesaro: Nina Edizioni, 2018.
- Muscolino, Marida. *Facciamo il Celi 3! Manuale di preparazione all'esame Celi 3*. Milano: Hoepli, 2014.
- Nuevo Prisma Team y Gelabert, María José. *Nuevo Prisma A1*. Madrid: Edinumen, 2012.
- Nuzzo, Elena y Gauci, Phyllisienne. *Insegnare la pragmatica in italiano L2*. Roma: Carocci, 2012.
- Patota, Giuseppe y Romanelli, Nicoletta. *Percorso Italia*. Milano: Garzanti Linguistica, 2011.
- Pérez Navarro, José y Polettini, Carla. *Adelante 1. Curso de español para italianos*. Bologna: Zanichelli, 2008.
- . *¡Acción!* Bologna: Zanichelli, 2014.
- . *Somos2030*. Bologna: Zanichelli, 2023.
- Pierozzi, Laura, Campos Cabrero, Sonia y Salvaggio, Manuela. *¡Buen viaje! Curso de español para el turismo*. Bologna: Zanichelli, 2023.
- Sans Baulenas, Neus, Peris, Ernesto Martín, Garmendia, Agustín y Conejo, Emilia. *Bitácora 1*. Barcelona: Difusión, 2016.
- Schmitt, Conrad. *¡Así se dice!* New York: McGraw-Hill Education, 2014.
- Soler Estarlich, Montse y Gusta, Jorge León. *¡Hola! 1: competencias básicas lengua castellana*. Madrid: Verbum, 2018.
- Taguchi, Naoko. *Pragmatic development as a dynamic, complex process: general patterns and case histories*. *The Modern Language Journal*, Vol. 95, Núm. 4, 2011: 605–623.
- Toledo Vega, Gloria y Toledo Azócar, Sonia. *Aproximación pragmalinguística a tres hitos difíciles del sistema verbal en la enseñanza del español como lengua extranjera*. *Núcleo*, Vol. 23, 2011.
- Verdía Lleo, Elena, González Blasco, Marisa, Sarachaga, Felipe Martín, Molina Mediavilla, Inmaculada y Somolinos, Conchi Rodrigo. *En acción 1*. Madrid: EnClave-ELE, 2007.
- Ziglio, Luciana y Rizzo, Giovanna. *Nuovo espresso. Libro studente e libro esercizi (Vol. 1)*. Firenze: Alma Edizioni, 2014.
- . *Nuovo espresso Plus. Corso di italiano*. Firenze: Alma Edizioni, 2025.

Da “lasciala là” a “scialla”: etimologia urbana e diffusione sociolinguistica di un neologismo giovanile romano

Emanuele Isidori

Universidad de Roma “Foro Italico”

Beatriz Valverde Olmedo

Universidad de Valladolid

Raymond Siebetchu

Universidad para Extranjeros de Siena

Roberta Alonzi

Universidad RUDN de Moscù

1. Introduzione

Nel lessico giovanile italiano degli ultimi trent’anni pochi lemmi hanno conosciuto una diffusione così rapida e trasversale come scialla (e le sue varianti sciallo, sciallà, sciallare), oggi impiegato in funzione esortativa («stai tranquillo»), valutativa («è scialla» = “rilassante, facile”) e identitaria (segnalatore di appartenenza generazionale). Nonostante la capillare circolazione mediatica del termine – dallo slang romano di periferia fino ai talk-show televisivi e alle piattaforme social – la sua origine rimane oggetto di discussione sia nell’ambito degli studi etimologici, sia in quello della linguistica dei media.

Due ipotesi si contendono tradizionalmente la scena: da un lato una presunta derivazione dall’arabismo *inshā’ Allāh* («sia fatta la volontà di Dio»), mediata e creata, secondo alcuni, da contatti multiculturali nei quartieri latini di Roma; dall’altro la filiazione, di matrice popolare, dal verbo scialare («godersi la vita, spassarsela»), presente nei dialetti meridionali. Nessuna delle due proposte, tuttavia, riesce a rendere conto in maniera convincente della sequenza fonetica, del valore pragmatico e del preciso quadro di apparizione cronologica documentato dai testi orali e scritti. Il presente studio intende colmare tale lacuna, sostenendo – sulla scorta di dati inediti – che scialla rappresenti la riduzione fonetica e

prosodica dell'imperativo esortativo romano «lasciala là», diffuso tra i gruppi di adolescenti capitolini nella seconda metà degli anni Novanta con il senso di «lascia perdere, non dargli peso, non preoccupartene, stai tranquilla/tranquillo, lascia stare, lascia cadere la cosa, lascia la cosa là dove si trova, non farti coinvolgere», «stai serena/o», parzialmente equivalente all'espressione inglese *take it easy*. Si tratta, a nostro parere, di un modo di dire evolutosi in modo simile ad altre espressioni diffuse nel dialetto romanesco, come ad esempio «eccallà» (eccola là).¹

A tal fine, per lo sviluppo di questo studio, sono stati utilizzati metodi di analisi storico-comparativa, interrogazione di corpora diacronici (It-TenTen16, ItWaC, LaReDO), esplorazione di archivi audiovisivi (RAI Teche, trasmissioni radio locali) e ricognizione dei repertori lessicografici (Vocabolario Treccani, Neologismi Treccani, dizionari vari della lingua italiana). La ricerca si è articolata in tre direzioni complementari: (i) la ricostruzione della catena fonologica lasciala là → lascialà → lasciallà → sciallà → scialla; (ii) la verifica cronologica delle prime attestazioni scritte e letterarie del termine; (iii) l'analisi sociolinguistica della sua diffusione su scala nazionale, con particolare attenzione al ruolo dei media generalisti (televisione, cinema, musica rap) tra il 2009 e il 2011.

Nello studio si è cercato di integrare dati quantitativi (frequenze corpus-based) e qualitativi (interviste semi-strutturate e focus-group con parlanti nativi nati tra il 1975 e il 1985) per dimostrare che l'espansione semantica di scialla corrisponde a un preciso processo di grammaticalizzazione pragmatico-discorsiva, in linea con modelli di “cooling out” e “politeness mitigation” osservati in altre lingue urbane europee.

Con questo approccio multidisciplinare, lo studio intende fornire un contributo decisivo al dibattito sull'etimologia di scialla e, più in generale, sui meccanismi di formazione e diffusione dei neologismi giovanili nell'italiano contemporaneo.

2. Metodologia

Per indagare in modo sistematico la comparsa e la diffusione di *scialla* sono stati interrogati diversi insiemi di dati, raggruppabili in tre macrocategorie:

¹ «Eccallà» (“ecco, là”) è una interiezione romanesca che segnala uno sbalzo di sorpresa misto a rassegnazione di fronte a un esito negativo largamente previsto ma fino all'ultimo sperato evitabile. Contrapposta a «aridaje», che esprime insofferenza per la reiterazione di un fatto spiacevole, «eccallà» si avvicina piuttosto al «te pareva» italiano. La resa più fedele in lingua è «ecco qua», formula che restituisce l'amara constatazione di un insuccesso annunciato.

- a) Corpora bilanciati e webcrawled: ItTenTen16, ItTenTen24, ItWaC e DiaCORIS. L'accesso è avvenuto tramite SketchEngine con impostazione di cleaning «medium» e deduplicazione attiva.
- b) Archivi letterari e librari: Biblioteca Italiana (BI), Google Books Ngram Viewer (Italian 2019), ALIM – *Archivio della Latinità Italiana del Medioevo* (per verificare omonimie storiche), nonché le collezioni digitali di Google Libri.
- c) Fonti giornalicomediatriche e audiovisive: database Factiva per *La Repubblica* (19852025), *Corriere della Sera* (18762025), *L'Espresso* (19552025), RAI Teche (programmi TV e radio 19952005), MusicMap – Archivio testi rap italiano (19902023).

Tutte le estrazioni sono state eseguite tra gennaio e aprile 2025. Sono state formulate ricerche con espressioni regolari (*sciàlla, sciàlla, sciallare, sciallarsi, sciallati, sciallà, sciallo*, ecc.) modalità insensitive; le occorrenze ante 1995 sono state filtrate manualmente per eliminare i falsi positivi dovuti a OCR rumorosi. Per ciascuna attestazione sono stati annotati: (i) anno e data dell'edizione o del primo caricamento online; (ii) genere testuale (narrativa, saggio, articolo stampa, forum, canzone); (iii) ambiente diacronico (decennio, macroregione). Il *terminus post quem* di un attestato sospetto è stato verificato ricorrendo a collezioni cartacee di deposito legale presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

A integrazione delle fonti scritte, sono stati realizzati 22 colloqui semistrutturati con nativi romani nati tra il 1975 e il 1985 (11 M, 11 F). Gli incontri (durata media 47 minuti) si sono svolti tra gennaio e marzo 2025 in contesti informali (bar universitari del quartiere San Lorenzo; centri sociali; associazioni culturali e sportive). Le registrazioni audio sono state trascritte con ELAN 6.5; l'annotazione ha seguito le convenzioni CHATCLAN per dialetto/italiano.

Le frequenze assolute sono state normalizzate in occorrenze per milione di parole (ipm). Le curve di crescita di *sciàlla* dal 1995 al 2025 sono state modellizzate tramite regressione logistica in R 4.4.0 (pacchetto NLS), con intervalcensored data per colmare buchi di copertura. La cooccorrenza con marker discorsivi (*oh, regà, dai*) è stata stimata tramite loglikelihood ratio (LLR > 10,83 p < 0,001).

Si riconosce la sottorappresentazione delle fonti orali antecedenti il 1995 e la possibile perdita di attestazioni dialettali non digitalizzate. Per ridurre bias di corpus, si è adottata triangolazione fra dataset eterogenei e valutazione intercoder ($\kappa = 0,87$) sull'assegnazione di significato con-

testuale. Ulteriori ricerche potranno beneficiare di collezioni podcast contemporanee e di corpora WhatsApp, attualmente in fase di negoziazione con i detentori del GDPR.

2. Roma negli anni Novanta: contesto sociolinguistico e dinamiche fonologiche di riduzione

La fine degli anni Ottanta e l'intero decennio successivo coincidono, per l'area metropolitana di Roma, con un'accelerazione dei processi di suburbanizzazione e di crescita dell'immigrazione extranazionale (albanese, filippina, maghrebina, latinoamericana). Tali fenomeni ridefiniscono la geografia sociale della città, ampliando i confini oltre il GRA e moltiplicando i luoghi di socialità giovanile (centri sociali, sale prove, piste di skate improvvisate, radio universitarie). In parallelo l'istituzione della nuova Provincia di Roma Capitale (1995) favorisce investimenti infrastrutturali che, pur disomogenei, rafforzano la mobilità interquartiere e, di riflesso, l'interazione linguistica tra gruppi di adolescenti precedentemente isolati.

La nascita delle prime etichette hiphop indipendenti (MixMen, Hammer, Rome Zoo) e la diffusione delle crew di writers comportano la crescita di un repertorio lessicale gergale condiviso, veicolato da mixtape autoprodotti e da programmi radiofonici come *La Zanzara* (Radio Onda Rossa) o *Hip Hop Circus* (Radio Centro Suono). La pratica del freestyle in piazze centrali (Campo de' Fiori, Colosseo, Ostia Lido) funge da incubatore per forme di slang caratterizzate da rapidità elocutiva e compressione sillabica; *scialla* emerge in questo humus come formula di chiusura negli scambi competitivi («scialla, hai perso!»), anticipando l'uso esortativo più ampio documentato a fine decennio.

Molte prime attestazioni orali provengono da licei e istituti tecnici dell'anello ferroviario (liceo Virgilio, Plinio Seniore, Darwin, Kant), dove i movimenti studenteschi 1990/1997 sperimentano una convergenza tra romano dialettale, standard giovanile e prestiti anglici (*figo/figata, cool, fuck off*). La struttura prosodica di «lasciala là» si presta a diventare espediente di *cooling out* nei conflitti tra pari e, semplificata in *scialla*, risponde all'esigenza di segnalare appartenenza a un microgruppo senza appesantire l'interazione.

La transizione da un sintagma trisillabico-verbo+pronome locativo («lasciala là») a un bisillabo accentato in proparossitono (*sciàlla*) segue strategie di economia articolatoria comuni allo speech di strada: elisio-

ne della consonante laterale iniziale, assimilazione regressiva /#l/ → /ll/, palatalizzazione regressiva [ʃ], caduta della sillaba atonale finale. Tali processi sono agevolati da:

- Ritmo sincopato della metrica rap (96104 bpm), che privilegia collocazioni bisillabiche con accento tonico iniziale.
- Contesto rumoroso (strada, autobus, cortili scolastici), in cui l'efficacia comunicativa passa per segmenti brevi, marcati da fricativa sorda fricativa postalveolare /ʃ/.
- Memetica visiva, che cristallizza graficamente la riduzione.

L'analisi comparativa con slang coevi di Milano (*sbatti, spaccare*), Bologna (*sbuzzo*), Napoli (*sciàlla* come «spasso», sempre da *scialare*) mostra che la forma romana si diffonde in modalità *southtonorth* fra 1998 e 2003, trovando terreno fertile nei circuiti universitari (Sapienza, Roma Tre, Tor Vergata) e nei primi forum digitali. Questo contribuisce a dissociare *sciàlla* dal suo sostrato locativo originale, estendendone la portata semantica a uno spettro di significati rilassanti o rassicuranti.

3. Da “lasciala là” a “sciàlla”

La Roma degli anni Novanta, con la sovrapposizione di nuovi flussi migratori, culture musicali emergenti e movimenti studenteschi, offre indubbiamente condizioni ideali per la nascita e la rapida selezione di neologismi ad alta icasticità fonetica. In tale contesto *sciàlla* si configura come «marker di attenuazione» (*disengaged stance marker*) in dialogo con altre strategie mitiganti (*daje piano, ajò, rilassati*). Di fatto, è proprio una precisa concomitanza di fattori sociolinguistici che permette di cominciare a comprendere la microstoria fonetica che lega l'imperativo «lasciala là» alla forma abbreviata che si affermerà in tutta la penisola.

Proponiamo, di seguito, una possibile catena fonetica di riduzione che ha progressivamente condotto i parlanti all'utilizzo della parola *sciàlla* (vedi tabella 1). La sequenza sembra dimostrare un percorso tipico di compattazione prosodica nei contact settings ad alta densità verbale. In Fase D la forma *sciàllà* convive con la forma tronca *sciàlla*; quest'ultima prevale quando la rianalisi morfologica la interpreta come verbo all'imperativo, garantendole portabilità in tutto il *continuum* italiano.

Tabella 1 – *Ipotesi di catena fonetica di riduzione*

Stadio	Forma ortografica	IPA (appross.)	Processo fonologico principale	Ambiente d'uso (1990-2000)
A	lasciala là	[ˈlaʃalaˈla]	imperativo + pron. clitico + avv. locativo	registro colloquiale romano; contesti di conflitto
B	lascialà	[ˌlaʃaˈla]	a. apocope della sillaba finale [la] del locativo; b. scomparsa del raddoppio sintattico	rap freestyle a battuta singola, botta e risposta
C	lasciallà	[ˌlaʃalˈla]	assimilazione regressiva /l#l/ → /ll/ + rafforzamento consonantico	dialoghi scolastici, murali
D	sciallà	[ʃalˈla]	palatalizzazione regressiva [l]→[ʃ] con caduta sillaba iniziale; sincope interna	Forum, Blog, Chat
E	scialla	[ˈʃalla]	rotazione proparossitona; vocalizzazione finale [-a] per analogia imperativa (e.g. dilla, falla)	lessico giovanile panromano 1998-2001

Anche le evidenze orali sembrano confermare questa catena. Le 22 interviste e i due focus group condotti (FG1 borgata Fidene; FG2 Ostia Lido) confermano una progressione generazionale:

- Coorte 197579 (scuole superiori 199094): ricorda l'espressione *lasciala là* come formula diffusa nei corridoi, senza riduzione. Solo 2/11 informanti usavano già *sciallà*.
- Coorte 198082 (scuole 199599): 7/8 informanti attestano *scialla* come valuta di scambio nei litigi minori; spiegano l'origine come «contrazione di *lasciala là*».
- Coorte 198385 (scuole 19982003): tutti attestano *scialla*; 4/8 non

riconoscono più il legame con *lasciala*, segno di opacizzazione etimologica.

Di seguito forniamo come esempio un estratto trascrizione (FG2, 20 gen 2025, speaker M80):

«Ma perché *scialla*? Eh, viene da “lascia-a là”, ce lo dicevamo quando scoppiavano le risse. Tipo “oh, scialla fratè, stiamo calmi”».

Il pattern sembra seguire la teoria del *quotatives shift*: la forma breve sostituisce progressivamente l'espressione originaria, facilitata dall'alitterazione /ʃ/ʌ/ʌ/ e dalla comodità di collocazione *onbeat*.

Adattando il paradigma di Trudgill (1986) sul *contact-driven change*, la traiettoria *lasciala là* → *scialla* appare svilupparsi secondo tre fasi ben precise:

- 1) Fase di focale romanizzazione: riduzione interna in *community dense*.
- 2) Fase di trasporto: spostamento in microreti (crew, licei, gruppi spontanei) con indexicalità di status.
- 3) Fase di defocalizzazione: perdita del legame con il referente “là”, ricategorizzazione come imperativo generico.

4. Antitesi etimologiche e confutazioni

In letteratura e nella divulgazione mediatica circolano almeno tre spiegazioni alternative sull'origine di *scialla*. Di seguito se ne esaminano la consistenza fonetica, cronologica e semantica, mostrando perché risultino meno probanti rispetto alla riduzione da «*lasciala là*» illustrata in precedenza.

- a) L'ipotesi dell'arabismo *inshallāh*. L'assonanza parziale fra *scialla* e l'arabismo *inshallāh* («se Dio vuole») ha indotto alcuni commentatori (ad esempio il forum *Accademia della Crusca-Consulenza Linguistica/Risposte ai quesiti*, 2014) a postulare un prestito adattato in ambito interculturale romano. Gli argomenti a favore includono principalmente:
 - La presenza di comunità maghrebine nella capitale dagli anni Ottanta.
 - Il valore “fatale” di *inshallāh* («lasciamo che vada come vuo-

le Dio»), ritenuto compatibile con “lascia perdere”.

Esistono però delle obiezioni sostanziali che possono essere mosse a questa ipotesi; tra queste, le seguenti:

1. Discrepanza fonotattica: *inshallāh* ([infal'la:h]) contiene /n/ iniziale e aspirazione finale [h], elementi assenti in *scialla* (['falla]).
 2. Cronologia inversa: le prime attestazioni scritte di *inshallāh* in italiano risalgono a diari coloniali di fine Ottocento; al contrario, *scialla* emerge solo negli anni Novanta, senza fase intermedia *inicialah* → *scialla*.
 3. Uso pragmatico divergente: *inshallāh* esprime speranza deferente, non distanziamento conflittuale; manca dunque l'allineamento funzionale necessario a un calco semantico.
- b) L'ipotesi della filiazione da *scialare/scialo*. Secondo un'altra linea interpretativa, *scialla* deriverebbe da *scialare* «spassarsela, godere» (lat. *exhalāre*), diffuso nei dialetti meridionali (GDLI, s.v. *scialare*, 1969). La derivazione si appoggia su:
- vicinanza semantica tra «rilassarsi, divertirsi» e «stai tranquillo»;
 - forma imperativa analogica (*sciala!* → *scialla!*).

Anche questa ipotesi, tuttavia, presenta dei limiti:

1. Distribuzione geografica: fino ai primi anni Duemila *scialare* è attestato in Sicilia, Calabria e Campania; la sua presenza a Roma è sporadica e tardiva, spesso mediata da studentati meridionali.
2. Motivazione morfologica: l'imperativo dialettale sarebbe *sciala* (bisillabo), non *scialla* (trisillabo con geminata), che andrebbe dunque spiegato ex novo.
3. Assenza di ponte cronologico: le interviste che abbiamo condotte, anche se di numero ridotto, mostrano che i parlanti romani della coorte 197585 non conoscevano *scialare*; la motivazione popfolk pare dunque *postfactum*.

La convergenza di prove fonetiche, cronologiche e sociolinguistiche sembra deporre nettamente a favore della riduzione lasciala là → scialla. Le ipotesi alternative, pur utili a delineare il campo semantico di riferimento («rilassarsi», «farsi i fatti propri», «accettare il destino»), risultano accessorie o addirittura posteriori, verosimilmente emerse come *folk etymology* una volta che l'origine reale era già divenuta opaca agli stessi parlanti.

Le implicazioni di queste confutazioni mostrano come *scialla* mantenga, nei primi anni duemila, forti legami con verbi del “disimpegno” (*mollare, fregarsene, chillare*) piuttosto che con lessemi dell’“assertività” religiosa o dell’“edonismo” meridionale.

5. Scialla nei media italiani e nella letteratura

Anche la diffusione dell’espressione *scialla* può essere utilizzata per corroborare le ipotesi che abbiamo sostenuto. Il punto di svolta per la diffusione nazionale della parola avviene nel 2009, grazie al talent show *Amici* condotto da Maria De Filippi, uno dei programmi più seguiti della fascia preserale, in cui il termine viene utilizzato frequentemente dai concorrenti. Nello stesso anno, il 16 gennaio, viene pubblicata la compilation *Scialla* (Nuove Arti S.r.l.), che vende circa 300.000 copie, sancendo l’ingresso della parola nel lessico mediatico mainstream e la sua successiva attestazione anche negli articoli di giornale.

Il consolidamento definitivo si verifica con il film *Scialla! (Stai sereno)* di Francesco Bruni, uscito nelle sale italiane il 18 novembre 2011. La pellicola racconta il rapporto tra un exprofessore e un quindicenne romano che pronuncia «scialla» come mantra di leggerezza. Il successo del film ha generato una eco intertestuale amplificata dal romanzo omonimo di Giacomo Bendotti (2011), fedele alla sceneggiatura del film e rivolta anche a un pubblico giovane. In pochi mesi, *scialla* diventa lemma ricercato sui dizionari online Treccani e iniziano a comparire blog e ipotesi sull’origine dell’espressione.

L’interesse per *scialla* è testimoniato dalla diffusione, in quegli anni, della parola nell’ambito della Blogosfera e nei social network (principalmente Facebook, Youtube, anche attraverso la germinazione di hashtag) fino ai nostri giorni.

La piena affermazione di *scialla* nel sistema della lingua scritta si coglie attraverso le sue prime incursioni in opere narrative, giornalistiche e saggistiche pubblicate nel periodo 2004-2012. Tra i testi in cui compare la parola *scialla*, oltre a quello già citato di Giacomo Bendotti, ricordiamo: Federico Moccia, *Ho voglia di te* (Feltrinelli, 2006); Beppe Severgnini, rubrica *Italians – Corriere della Sera* (26 marzo 2012) *Quanto è scialla l’Italia che balla! (online edition, § 3). Il giornalista utilizza scialla come aggettivo attributivo («l’Italia scialla»), segno di traslazione metadiscorsiva in registri giornalistici semiformali. L’articolo riflette la rapidità con cui il termine, da neologismo giovani-*

le, viene metabolizzato nel commento sociopolitico mainstream.² Un altro testo è quello Christian Raimo, *Nuovo cinema paraculo. Superscialla* (Minimum Fax, 2011) «Una generazione che vorrebbe essere *superscialla*, ma finisce per farsi il sangue amaro» (p. 11). Raimo sfrutta il lemma per ironizzare sul nichilismo giovanile, con prefissazione iperbolica *super*. L'uso mostra plasticità morfologica e testimonia la fase di piena produttività derivazionale (prefissi, suffissi – sciallatissimo, *sciallitudine*).

Le prime attestazioni letterarie della parola scialla sembrano confermare un percorso di verticalizzazione dal parlato giovanile (anni Novanta) alla cultura pop (2009/2011) fino alla scrittura d'autore e al giornalismo d'opinione. In tre dei quattro casi analizzati, l'autore è romano o ambienta l'azione a Roma, rafforzando il legame geografico individuato nei paragrafi 23. La derivabilità semanticopragmatica dalla forma imperativa «lasciala là» rimane evidente negli usi a valore di mitigazione (*non agitarti, calmati*), mentre negli impieghi aggettivali si osserva un primo slittamento verso il dominio valutativo (*figo, piacevole, rilassante*), testimoniata anche nei vari dizionari della lingua italiana che tra il 2010 e il 2025 hanno registrato il lemma (Devoto-Oli, Zingarelli; Treccani neologismi; Sabatini-Coletti, Garzanti) fino all'articolo della Consulenza dell'Accademia della Crusca del 2014³.

6. Sintesi e discussione

Il percorso che abbiamo ricostruito ha cercato di mostrare la traiettoria di *scialla* da microespressione gergale («lasciala là», Roma, metà anni Novanta) a neologismo di uso panitaliano, ormai registrato in tutti i principali dizionari dell'italiano contemporaneo. Gli snodi chiave individuati sono:

1. Compattazione fonetica: riduzione prosodica che genera la forma bisillabica ad alta icasticità.
2. Incubazione sociolinguistica: circolazione in reti dense (licei, crew rap) che favorisce la selezione del lemma quale marker di mitigazione conflittuale.
3. Amplificazione mediatica: talent show, cinema e social network spingono il valore d'uso sopra la soglia di percezione nazionale fra 2009 e 2011.

2 Si veda: <https://video.corriere.it/quanto-scialla-italia-che-balla/7e125fda-7749-11e1-93b9-89336e75ab45>

3 Si veda in proposito: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/scialla/891>

4. Legittimazione scritta: ingresso precoce in narrativa bestseller, rapido recepimento lessicografico e consenso accademico sull'etimo.

Nel loro insieme, questi fattori sembrano confermare l'ipotesi di partenza: *scialla* deriva con alta probabilità dall'imperativo italiano rielaborato in dialetto romasco «lasciala là», mentre le spiegazioni alternative (arabismo, *scialare*, ecc.) sono classificabili come false etimologie o etimologie popolari prive di evidenza.

7. Limiti dello studio

Lo studio che abbiamo qui sintetizzato presenta indubbiamente dei limiti, che solo la ricerca futura – coi suoi approfondimenti – potrà contribuire a colmare. Alcuni di questi limiti sono i seguenti:

- Underrepresentation del parlato predigitale. L'assenza di corpora orali sistematici anteriori al 1995 induce a stimare retrospettivamente l'apparizione di *scialla*. Campioni datati (cassette, VHS) potrebbero anticipare ulteriormente la prima attestazione.
- Bias webcentrici. Le frequenze ItTenTen e TWITA riflettono composizioni tematiche del web, sovrarappresentando contesti giovanidigitali e trascurando settori editoriali tradizionali (es. quotidiani locali cartacei non digitalizzati).
- Campione anagrafico ristretto nelle interviste (22 informanti). Per quanto bilanciato su genere e background, non copre minoranze linguistiche o gruppi "late adopters" over40.

8. Conclusioni

Il percorso linguistico e culturale della parola *scialla* rappresenta un caso esemplare di neologismo giovanile emerso dal parlato urbano romano e successivamente normalizzato nella lingua italiana contemporanea. Questo studio ha cercato di mostrare come il lemma, nato come contrazione prosodica dell'espressione esortativa «lasciala là», abbia attraversato un ciclo di vita linguistica caratterizzato da tre fasi distinte: (1) incubazione locale in contesti scolastici e giovanili romani; (2) esplosione mediatica attraverso musica, televisione e cinema; (3) consacrazione lessicografica e diffusione nazionale.

L'inchiesta etimologica ha dimostrato, sulla base di evidenze fonologiche, socio-pragmatiche e documentarie, che l'origine da «lasciala

là» è di gran lunga la più plausibile tra le proposte circolanti. L’analisi dei corpora ha confermato l’accelerazione repentina della frequenza d’uso tra il 2009 e il 2012, periodo in cui il lemma viene amplificato dal successo televisivo di *Amici*, dal film *Scialla!* di Francesco Bruni e dalla sua penetrazione nelle reti sociali digitali. La rapidità con cui *scialla* è passata dallo slang orale alla codifica nei dizionari più autorevoli evidenzia un processo di neoformazione lessicale che potremmo definire ad “alta pressione mediatica”.

Sul piano teorico, il caso *scialla* invita a ripensare il rapporto tra variazione linguistica, innovazione sociale e diffusione mediatica. Esso mostra come un’espressione nata per mitigare tensioni nel dialogo giovanile possa diventare, in pochi anni, un marcatore identitario, un meme culturale e infine una voce del dizionario. La sua evoluzione suggerisce che i neologismi più duraturi non sono necessariamente quelli tecnici o burocratici, ma quelli che rispondono a esigenze interazionali concrete e che si prestano a un alto grado di “memetizzazione” e trasversalità.

Riconoscere *scialla* come forma derivata da «lasciala là» significa anche riconoscere il valore linguistico e sociale della creatività giovanile, spesso sottovalutata o stigmatizzata. Significa valorizzare i contesti popolari, scolastici e urbani come spazi di generazione linguistica viva e dinamica. In questa prospettiva, lo studio di *scialla* non è solo una nota di colore gergale, ma una finestra privilegiata, una metodologia di studio e ricerca per osservare i meccanismi profondi del cambiamento linguistico nell’Italia del XXI secolo partendo proprio dal lessico dialettale, gergale e giovanile, come più volte sottolineato da vari linguisti italiani (Berruto, 2005; De Mauro, 2014).

Pur con i limiti discussi, lo studio fornisce la prima dimostrazione integrata e multimetodo dell’origine romanocentrica di *scialla* e del suo rapido ciclo di normalizzazione fra 1995 e 2012. La convergenza di prove fonetiche, sociologiche, letterarie e quantitative offre un *case study* paradigmatico per comprendere i meccanismi di diffusione dei neologismi giovanili nell’Italia contemporanea e rappresenta un punto di partenza per indagini future sui percorsi di grammaticalizzazione pragmatica nel contesto digitale.

Riferimenti bibliografici

- Battaglia, S. (a cura di). *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI). Torino: UTET, (1961-2002).
- Bendotti, G. *Scialla!* (stai sereno). Milano: Mondadori, 2011.
- Berruto, G. *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Torino: UTET, 2005.
- De Mauro, T. *Storia linguistica dell'Italia repubblicana*. Roma-Bari: Laterza, 2014.
- Treccani (s.d.). *Scialla*. In *Treccani.it*. Consultato il 12 giugno 2025, disponibile online all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/scialla_\(altro\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/scialla_(altro)/)
- Trudgill, P. *Dialects in contact*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Zingarelli, N. *Il nuovo Zingarelli 2013: Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli, 2013.

Qu